IV CONGRESSO DA ABRAPEM

TRANSVERSALIDADE da performance musical

ANAIS

Campinas, SP | UNICAMP

junho 2016

ANAIS

IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM)

"A Transversalidade da Performance Musical:
Aprendizagens, Processos e Práticas em
Contextos Múltiplos"

27 a 30 de junho de 2016

Instituto de Artes – UNICAMP
Campinas - SP

Copyright © by organizadores, 2016

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP
Rua Elis Reina, 50
Cidade Universitária – CEP 13083-854
Campinas - SP – Tel : (19) 3521-1462
E-mail: silviaregina@iar.unicamp.br

Realização

Brazilian Association of Musical Performance (ABRAPEM)
Instituto de Artes - UNICAMP

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

C76a Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) (4. : 2016 : Campinas, SP).
Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM): a transversalidade da performance musical: aprendizagens, processos e práticas em contextos múltiplos / organizadores: Paulo Adriano Ronqui; Alexandre Zamith Almeida – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2016.
440p.

ISBN: 978-85-92936-01-3

1. Música – Instrução e estudo – Congressos. I. Ronqui, Paulo Adriano (Org.). II. Almeida, Alexandre Zamith (Org.). III. Título.

23ª CDD - 780.7

Impresso no Brasil
2016
ISBN: 978-85-92936-01-3

INSTITUIÇÕES ORGANIZADORAS

Universidade Estadual de Campinas

Reitor
Prof. Dr. José Tadeu Jorge

Pró-Reitora de Pesquisa
Profa. Dra. Gláucia Maria Pastore

Pró-Reitora de Pós-Graduação
Profa. Dra. Rachel Meneguello

Diretor do Instituto de Artes
Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Coordenador do Programa de Pós-Graduação/Música
Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida

Diretoria da ABRAPEM 2014-2016

Presidente
Profa. Dra. Catarina Leite Domenici (UFRGS)

1º Secretário
Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala (UNESP)

2ª Secretária
Profa. Dra. Sonia Ray (UFG)

Tesoureira
Profa. Dra. Josélia Ramalho (UFPB)

COORDENAÇÃO GERAL DO CONGRESSO

Presidente da ABRAPEM

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici
(UFRGS)

Coordenadores locais do evento

Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
(UNICAMP)

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida
(UNICAMP)

Comissão Científica

Profa. Dra. Sonia Ray **(Presidente)**
(EMAC-UFG)

Prof. Dr. Antonio Cardoso
(EMAC-UFG)

Prof. Dr. Daniel Barreiro
(IARTE-UFU)

Prof. Dr. Emerson De Biaggi
(IA-UNICAMP)

Prof. Dr. Ernesto Hartmann
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Prof. Dr. Fernando Hashimoto
(IA-UNICAMP)

Profa. Dra. Lúcia Barrenechea
(IVL-UNIRIO)

Prof. Dr. Marcos Holler
(DM-UDESC)

Prof. Dr. Rafael dos Santos
(IA-UNICAMP)

Prof. Dr. Werner Aguiar
(EMAC-UFG)

Pareceristas da Comissão Científica

Aline Azevedo Costa
(ESMU – UEMG)

Almir Côrtes Barreto
(ILACH-UNILA)

André Campos Machado
(IARTE-UFU)

Aline Azevedo Costa
(ESMU – UEMG)

Almir Côrtes Barreto
(ILACH-UNILA)

André Campos Machado
(IARTE-UFU)

Ângelo Dias
(EMAC-UFG)

Antonio Celso Ribeiro
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Antonio Marcos S. Cardoso
(EMAC-UFG)

Carlos Henrique Costa
(EMAC-UFG)

Cassiano de Almeida Barros
(UNIMEP)

Cesar Adriano Traldi
(IARTE-UFU)

Clayton Daunis Vetromilla
(IVL-UNIRIO)

Cristine Bello Guse
(IA-UNESP)

Daniel Campos
(Faculdade Nova)

Daniel Eduardo Quaranta
(IAD-UFJF)

Daniel Luís Barreiro
(IARTE-UFU)

Daniel Tápia
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Darcy Alcântara Neto
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Eduardo Meirinhos
(EMAC-UFG)

Emerson De Biaggi
(IA-UNICAMP)

Enaldo Oliveira
(IFP)

Ernesto Hartmann
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Fabiano da Silva Chagas
(EMAC/UFG)

Fausto Borem
(EM-UFMG)

Fernando Hashimoto
(IA-UNICAMP)

Fernando Lacerda
(IA-UNESP)

Fernando Rocha
(EM-UFMG)

Guilherme A. Sauerbronn de Barros
(DM-UDESC)

Gustavo Chritaro
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Hélvis Costa
(EMAC-UFG)

José Eduardo Costa Silva
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

José Wellington dos Santos
(IVL-UNIRIO)

Júlio Cesar Moreira Lemos
(EMAC-UFG)

Liu Man Ying
(IA-UFCE)

Lucia Barrenechea
(IVL-UNIRIO)

Luiz Britto Passos Amato
(IA-UNESP)

Maico Lopes
(DM-UNB)

Marcos Holler
(DM-UDESC)

Marcos Nogueira
(EM-UFRJ)

Marcus Facchin Bonilla
(UFT)

Marilia Alvares
(EMAC-UFG)

Maya Suemi Lemos
(UERJ)

Mayra Cristina Pereira
(UFJF)

Mirna Azevedo Costa
(Dept. Teoria da Arte e Música-UFES)

Paula Galama
(FAMES)

Paulo José de Siqueira Tiné
(IA-UNICAMP)

Paulo Adriano Ronqui
(IA-UNICAMP)

Pedro Luiz Martelli
(EMAC-UFG)

Rafael dos Santos
(IA-UNICAMP)

Ricardo Lobo Kubala
(IA-UNESP)

Rodrigo Gudin Paiva
(UNIVALI)

Rogério Luiz Moraes Costa
(ECA-USP)

Ronal Xavier Silveira
(EM-UFRJ)

Sonia Ray
(EMAC-UFG)

Teresa Cristina Rodrigues Silva
(IFPB)

Vanessa Bertolini
(EMAC-UFG)

Werner Aguiar
(EMAC-UFG)

Comissão Artística

Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento **(Presidente)**
(IA-UNICAMP)

Prof. Dr. Cliff Korman
(Escola de Música – UFMG)

Prof. Dr. Gilson Antunes
(IA-UNICAMP)

Pareceristas da Comissão Artística

Alexandre Almeida Zamith
(UNICAMP)

Bruno Rosas Mangueira
(UnB)

Carlos Roberto F. de Menezes Jr.
(UFU)

Clifford Hill Korman
(UFMG)

Fábio Scarduelli
(EMBAP)

Gilson Uehara Antunes
(UNICAMP)

Hermilson Garcia do Nascimento
(UNICAMP)

Humberto Amorim
(UFRJ)

Luciano César Morais
(UNESP)

Manuel Falleiros
(UNICAMP)

Marco Antonio da Silva Ramos
(USP)

Marcelo Fernandes Pereira
(UFMS)

Marcelo Pereira Coelho
(Faculdade Souza Lima)

Mario da Silva Jr.
(EMBAP)

Maurício Funcia de Bonis
(UNESP)

Maurício Tadeu dos Santos Orosco
(UFU)

Paulo Adriano Ronqui
(UNICAMP)

Terezinha Rodrigues Prada Soares
(UFMT)

Comissão de Infraestrutura

Prof. Dr. Esdras Rodrigues
(IA-UNICAMP)

Prof. Dr. Leandro Barsalini
(IA-UNICAMP)

Prof. Ms. Amandy Bandeira
(Escola de Música-UFRN)

Produção Executiva

Andreia Cristina Oliveira Ribeiro

Apoio Executivo

Fátima Aparecida Vilela

Rodolfo Marini Teixeira

Luciana Gouveia Galuchino

Programação Visual e Divulgação

Evandro Marques Luís

Ivan Pinto de Avelar

Maria Lúcia Figueiredo Fagundes

Iluminação e Sonorização

Airton César de Oliveira

Rogério Israel Augusto

Ivaldo Alves dos Santos

Organização e Diagramação (Anais e Caderno de Resumos)

Isadora Conte Pereira

Índice

Comunicações

Indução de estado de fluxo em performance musical: conclusões preliminares a partir de testes-piloto pg. 12
Abel Raimundo de Moraes Silva
Maria Betânia Parizzi

Algumas considerações sobre o conjunto na prática de quarteto de cordas pg. 21
Adonhiran Reis
Emerson de Biaggi

Adaptação dos musicais norte-americanos e ingleses para os palcos brasileiros pg. 28
Adriana Barea Cardoso
Angelo José Fernandes
Cassio Cardoso Filho

***Belting* e o canto lírico: breve comparação entre técnicas vocais** pg. 36
Adriana Barea Cardoso
Angelo José Fernandes
Cassio Cardoso Filho

Por uma pedagogia vocal somática pg. 45
André Azevedo Marques Estevez
Marília Velardi

Estudo sobre o uso das escalas *dominante diminuta, alterada* e *lócrio 9M*, a partir do solo improvisado de Lula Galvão em "Candeias" pg. 54
Bruno Mangueira

***London Carapé* de Agustín Barrios: algumas questões contextuais e métricas** pg. 65
Carlos Alfeu Guerra Gomes
Flávio Terrigno Barbeitas

Aplicação pedagógica dos *Nuevos Estudios Sencillos* na obra *La Ciudad de las Columnas*, de Leo Brouwer pg. 76
Claryssa de Pádua Morais
Fabio Scarduelli

Ciclos graduais e improvisação aplicados à bateria com suporte tecnológico pg. 86
Cleber da Silveira Campos

Desafios do professor artista na universidade brasileira pg. 94
Daniel Lemos Cerqueira

O processo de preparação e execução de *I'vo piangendo i miei passati tempi* de Vincenzo Ruffo do *Musica Spirituale, libro primo* pg. 102
Daniela Francine Lino Popolin
Carlos Fernando Fiorini

Considerações sobre o uso do latim no repertório sacro tradicional de São João del-Rei, MG pg. 110
Edilson Rocha

Reflexões sobre o ensino de violoncelo na classe do professor Matias de Oliveira Pinto na Universidade de Münster pg. 116
Fabio Soren Presgrave

Psicologia da Gestalt: elaboração discursiva do prelúdio da Partita BWV-997 de J. S. Bach pg. 121
Felipe Marques de Mello

Linguagem e enunciação: direcionamentos para a performance musical pg. 131
Felipe Marques de Mello
Caio Victor de Oliveira

Vela ao vento: o violão de Caymmi nas canções praieiras pg. 139
Gustavo Infante Silveira
Hermilson Garcia do Nascimento

Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação pg. 148
Helder Tomas Pinheiro
Emerson Luiz de Biaggi

As aulas de prática instrumental: uma possível conexão entre a academia e a tradição oral da música popular pg. 156
José Alexandre Leme Lopes Carvalho

***Concerto para Piano e Orquestra* de Ronaldo Miranda: construção de uma interpretação** pg. 162
Laura Moraes Umbelino
Mauricy Matos Martin

Violões em duetos do choro: as relações entre as baixarias do violão de 7 cordas e as baixarias do violão de 6 cordas pg. 172
Lucas de Campos Ramos

Panorama da música brasileira para trompete sem acompanhamento pg. 181
Maico V. Lopes

O contrabaixo e a mimese do tambor nas composições de Itamar Assumpção pg. 189
Maria Clara Bastos

O ensino do repertório contemporâneo para piano: justificativas, desafios e estratégias pg. 198
Maria Helena Del Pozzo

A intertextualidade musical na obra para piano de Vieira Brandão pg. 205
Mauren Liebich Frey Rodrigues

A expressividade no choro: um estudo de *Ingênuo* de Pixinguinha sob a ótica da teoria do *Note Grouping* de James M. Thurmond pg. 214
Paulo Vinícius Amado

***Um a Zero* de Pixinguinha: uma compreensão e interpretação a partir da ideia de um choro programático** pg. 224
Paulo Vinícius Amado

Interações entre compositores e intérpretes nas obras para trompete: um relato histórico pg. 232
Pedro Santos de Azevedo
Paulo Adriano Ronqui

***Les nuits brésiliennes* – álbum para canto e piano do compositor José Amat** pg. 241
Poliana Alves
Adriana G. Kayama

A concepção de samba presente na linha de Itiberê Zwarg na música "Ginga Carioca" pg. 251
Ramón Del Pino

O processo de revisão de três movimentos da *Suíte Chaves*, para violão solo, de Marcelo Rauta pg. 258
Renan Colombo Simões

Metalosfera de Almeida Prado – aspectos composicionais e idiomáticos pg. 265
Robson Alexandre de Nadai
Carlos Fernando Fiorini

Construção cênica de *Malambo* de Salvador Amato e reflexos para uma edição de performance pg. 272
Rodrigo Olivárez
Fausto Borém

Possíveis interações de habilidades musicais aprendidas nas práticas da música erudita e popular em alunos e professores do curso de música da UFSJ pg. 280
William Percy Davison
Antonio Carlos Guimarães

Pôsteres

Compilação de excertos de música orquestral brasileira para violoncelo pg. 288
Adriana Cristina de Barros Holtz

Da Associação à Obra: Processo de criação e performance pg. 296
Angel Alfonso Rivera

A aplicabilidade dos princípios da Gestalt na música pg. 305
Claryssa de Pádua Morais
Carlos Fernando Fiorini

***Forças d'alma*: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito bateria melódica** pg. 311
Dhieego Cardoso de Andrade
Leandro Barsalini

O *Quart-posaune* e suas possibilidades de utilização pg. 317
Fransoel Caiado Decarli
Paulo Adriano Ronqui
Robson Alexandre de Nadai

Abordagem violinística e pedagógica de produção sonora: quatro propriedades técnicas do arco aplicadas em métodos tradicionais de violino e melodias folclóricas brasileiras pg. 327
Gina Reinert Umstead
Geiciane Rios
Natasha Tibães
Aline Gonçalves
Milena Andrade

Desenvolvimento de estudos para bateria a partir de melodias: estudo de caso para três músicas do repertório popular brasileiro. pg. 336
José Rafael de Toledo Vieira
Leandro Barsalini

Pilates para trompistas: contribuições para uma performance mais saudável. pg. 344
Josely de Sousa Saldanha

Na contramão do samba-jazz: a batida diferente de Wilson das Neves pg. 353
Luiz Guilherme Sanita

O Curso de Interpretação de Vera Janacopoulos na Escola Nacional de Música: análises preliminares pg. 359
Rosana Lamosa
Nahim Marun

Softwares musicais aplicados à performance coral pg. 367
Sandra Regina Cielavin
Adriana N. A. Mendes

Análise textural como subsídio à construção interpretativa do *Prelúdio n.1* de Claudio Santoro pg. 374
Suelen Ramos de Almeida
Alexandre Zamith Almeida

Recitais-Conferência

A questão da modernização da música popular: um olhar Latino-Americano pg. 382
Almir Côrtes
Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
Bruno Soares Santos

Banda Aberta pg. 389
Ariane Stolfi
Fábio Gorodcsy
Antônio Deusany de Carvalho Júnior

Criação e prática: o processo de ensino da performance do GTU pg. 393
Claudia Caldeira Simões
Nailson Simões

A Suite From the Cloud Forest de Eric Ewazen: considerações sobre a prática de piano a quatro mãos pg. 397
Fátima Corvisier
Fernando Corvisier

Processos de Transcrição de Obras Barrocas para o Violão de 11 Cordas: Redução, Complementação e Criação no Repertório Solista de J.S. Bach pg. 406
Paulo César Martelli

Duo (1957) para oboé e fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé pg. 415
Ravi Shankar Magno Viana Domingues

Habanera e Malambo de Salvador Amato: criação de arranjos para contrabaixo e violão pg. 426
Rodrigo Olivárez
Marcos Matturro

Collaborative Performance Aspects of Arthur Kampela's *Happy Days for flute and electronics* (2007) pg. 434
Sarah Hornsby

Indução de estado de fluxo em performance musical: conclusões preliminares a partir de testes-piloto

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Abel Raimundo de Moraes Silva
Universidade Federal de São João Del-Rei – abelcello@ufsj.edu.br

Maria Betânia Parizzi
Universidade Federal de Minas Gerais – betaniaparizzi@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta questões relevantes da metodologia mista de uma pesquisa de doutorado em andamento que investiga possibilidades de indução de estado de fluxo durante a performance musical. Testes-piloto foram realizados em 2015 para avaliar e aprimorar dois componentes sensíveis da metodologia: o desenvolvimento e a aplicação de estratégias de indução de fluxo e o potencial de análise dos dados gerados por dois instrumentos selecionados. Os resultados apontaram que ambos os componentes da metodologia se apresentaram como válidos e confiáveis.
Palavras-chave: Indução de fluxo. Testes-piloto. Performance musical.

Flow Induction In Musical Performance: Preliminary Findings From a Pilot Test

Abstract: This article presents relevant issues of an ongoing mixed methods research conducted in a doctoral program which aims to investigate the possibilities of flow induction during musical performance. Pilot-tests were conducted in 2015 to evaluate and improve two sensitive components of the methodology: the development and application of flow induction strategies and the potential for data analysis generated by two of the chosen collection instruments. The results pointed that both components were suitable and feasible for development of the research.
Keywords: Flow induction. Pilot test. Musical performance.

1. Introdução

Teorizado por M. Csiksentmihalyi (2000) a partir de 1975, o estado de fluxo tem sido descrito como um estado ótimo de consciência, com qualidades holísticas e integradoras, passível de ocorrer em situações nas quais o sujeito se engaja em uma atividade com motivação, autoconfiança e concentração, levando-o a experimentar uma sensação de imersão da consciência, uma ação eficiente e sem esforço, e uma grande satisfação ao final da atividade (CSIKSENTMIHALYI,1990, p. 4). Com uma vasta produção de investigações nas áreas predominantes da educação e do esporte, a teoria do fluxo tem sido foco de crescente interesse em diversas outras áreas da atividade humana pelos inúmeros benefícios positivos relacionados (CSIKSENTMIHALYI & CSIKSENTMIHALYI, 1998, p. 15; EGENSER, 2012, p. 3).

Até o presente momento, as poucas investigações acerca da ocorrência de estado de fluxo na performance musical têm trazido luz sobre diversos problemas recorrentes dessa prática, bem como apontado caminhos alternativos para o desenvolvimento de novas abordagens de treinamento e ensino da performance (WRINGLEY, 2005; ARAÚJO, 2008;

ARAÚJO, 2013). Nesta direção, uma pesquisa em andamento, desenvolvida por este autor no programa de doutorado em música da Escola de Música da UFMG, visa investigar as possibilidades de indução de estado de fluxo durante aulas de performance musical de alunos de cursos brasileiros de graduação em música. Seus resultados poderão contribuir para um melhor entendimento da ocorrência e das consequências do fluxo para a performance musical, bem como para o desenvolvimento de abordagens pedagógicas mais integradoras, aptas a lidar com a complexidade da performance.

A metodologia apresenta um modelo misto de pesquisa que procurará investigar a frequência e a intensidade da ocorrência do fluxo em toda a amostra, bem como a experiência subjetiva de cada sujeito durante a performance musical e o processo de indução. Como principais instrumentos, serão utilizados (1) a escala FSS-2 (*event experience scaled*) traduzida para o português e em processo de validação, desenvolvida por Jackson e Eklund (2004), que avalia a ocorrência do fluxo no esporte; e (2) uma entrevista semiestruturada realizada ao final de cada procedimento. Para que a pesquisa possa ocorrer nas condições naturalísticas de uma aula de performance musical, a metodologia não estabelecerá controles rígidos de variáveis, abordando os dados qualitativos com primazia sobre os quantitativos. Para tanto, testes-piloto foram realizados em 2015, em aulas de performance musical do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), com o objetivo de avaliar e aprimorar dois componentes sensíveis da metodologia: o desenvolvimento e a aplicação das estratégias de indução de fluxo e o potencial de análise de dados gerados pela escala FSS-2 e pela entrevista semiestruturada.

2. As estratégias de indução de fluxo

Para o desenvolvimento das estratégias de indução do fluxo, o pesquisador se baseou numa experiência pessoal empírica de quinze anos ininterruptos de pesquisas e ensino da performance musical (SILVA, 2008) e em referenciais teóricos relacionados (1) aos processos geradores e reguladores da performance musical (O'NEILL, 1999); (2) à dinâmica de estruturação do estado de fluxo a partir de seus nove componentes (JACKSON e EKLUND, 2004); (3) às condições ambientais e culturais que determinam valores e respostas condicionadas relacionadas à performance musical (SLOBODA, 2005); (4) às possibilidades de relacionar os conhecimentos práticos e teóricos para produzir ações mais deliberativas do que explicativas sobre o estado de fluxo na performance (SILVA, 2008).

Uma vez que as tentativas de indução de fluxo ocorrerão num contexto

pedagógico da performance musical, as estratégias corresponderão a intervenções didáticas direcionadas aos aspectos técnico/musicais/interpretativos da peça apresentada, aos processos geradores e reguladores da performance (atitudinais-afetivos, cognitivo-psicomotores e comportamentais), bem como a reflexões e ressignificações de aspectos sociais e culturais nos quais a performance e o sujeito estão inseridos.

Tomando como base os **nove** componentes do fluxo (JACKSON & EKLUND, 2004, p. 7; EGENSER, p. 40), para que o estado de fluxo possa ocorrer, através das intervenções didático-musicais descritas, o pesquisador deverá criar condições para que o sujeito (1) perceba de forma consciente e confiante um equilíbrio entre o nível de dificuldade daquela performance e as habilidades pessoais disponíveis para realizá-la (1º componente do fluxo: **equilíbrio desafio/habilidades**); (2) tenha cada etapa da realização da performance da peça muito clara em sua mente (2º componente do fluxo: **metas claras**); (3) mantenha a atenção focada em cada ação imediata da performance (3º componente do fluxo: **atenção na tarefa imediata**); e (4) perceba um retorno claro e imediato de cada ação realizada (4º componente do fluxo: **feedback inequívoco**). Como consequência, o sujeito poderá experimentar (5) uma imersão total da consciência naquela atividade (5º componente do fluxo: **imersão na ação**); (6) um senso de controle natural, eficiente e sem esforço (6º componente do fluxo: **senso de controle**); (7) uma perda da autoconsciência enquanto realiza a performance (7º componente do fluxo: **perda da autoconsciência**); e (8) alguma forma de percepção alterada do tempo (8º componente do fluxo: **noção alterada do tempo**). Ao final da performance, o sujeito deverá experimentar (9) um sentimento prazeroso e recompensador (9º componente do fluxo: **experiência autotélica**).

3. Avaliação de dois instrumentos de coleta de dados

Nos testes-piloto, a principal triangulação de dados testada foi aquela que desenvolveu uma análise comparativa entre os dados da escala FSS-2 (escala de avaliação de estado de fluxo), respondidas após cada performance, e os dados da entrevista semiestruturada, realizadas ao final do procedimento. A análise comparou as pontuações específicas dos nove elementos estruturantes do fluxo, revelados pela escala FSS-2, com as informações subjetivas da entrevista.

Ao final da fase de testes-piloto, dos 18 alunos submetidos aos procedimentos de indução de fluxo, seis haviam atendido aos critérios de inclusão e completados todos os instrumentos de coleta de dados, sendo que o principal critério foi o de não ter participado de

nenhum workshop de performance musical anterior, ministrado pelo pesquisador. Dos conjuntos de dados coletados, dois foram escolhidos para exemplificar, neste artigo, a verificação do seu potencial de análise. Para manter a privacidade dos sujeitos escolhidos como exemplo, estes foram nominados com nomes fictícios; são eles: Rafaela e Lúcio.

Análise e avaliação dos dados da aluna Rafaela:

Aluna de 18 anos, pianista, iniciou estudos musicais aos 6 anos e possui vivências em música popular. Frequentava o 4º período do curso durante a coleta de dados. A aluna apresentou o Improviso opus 90 nº 2 de Franz Schubert, demonstrando ótima compreensão musical e disponibilidade técnica, atendendo às condições requeridas para a escolha da peça como sendo conhecida e já apresentada em público. Mesmo com uma performance bastante fluente e expressiva, foram observadas algumas tensões musculares e faciais pontuais, confirmadas pela aluna ao relatar uma certa ansiedade causada pela pressão cultural de não cometer erros.

A partir disso, foi feita uma breve reflexão sobre a importância de assumir uma liberdade pessoal para se expressar musicalmente, uma suspensão temporária de julgamentos e a impossibilidade de não se cometer erros eventuais nesse processo. O objetivo foi possibilitar que a suspensão de julgamentos promovesse um aumento da percepção de competência (**equilíbrio desafio/habilidades**) e uma mudança do foco da atenção para a expressividade musical. Posto isso, a aluna partiu para uma nova experimentação da peça a partir de uma sugestão do pesquisador de imprimir total flexibilidade ao tempo, surtindo efeito imediato de uma maior fluência e menor esforço, levando a um ganho confiança e prazer. A flexibilização pessoal do tempo também teve o intuito de promover uma melhor sensação de controle e competência. Na sequência, foi pedido que a aluna ouvisse com antecedência a frase a ser tocada (**metas claras** e **atenção na tarefa imediata**) e não se esforçasse muito para controlar os movimentos. Mais uma breve e bem-sucedida experimentação e ela estava pronta para repetir e gravar a performance completa. Terminada a segunda performance e preenchida a segunda escala FSS-2, procedemos a entrevista. A segunda performance transcorreu sem diferenças significativas, exceto por um tempo ligeiramente mais flexível e uma fisionomia mais relaxada da aluna.

Após o tratamento dos dados obtidos com o preenchimento da escala FSS-2 e com a análise da entrevista, a questão emergente mais importante foi a “permissão para errar”, o que realmente contribuiu, conforme a intenção da estratégia, para uma melhora na percepção

do **equilíbrio desafio/habilidades** (variação de 3,25 na primeira para 4,5 na segunda performance), gerando mais confiança e liberdade: *"me tranquilizou o fato de você dizer de eu poder errar à vontade"*.

Agindo como elemento condicional, a percepção desse equilíbrio possibilitou a melhora de outros dois elementos do fluxo como as **metas claras** (variação de 4 para 5): "*quando eu comecei a pensar naquela questão de que o erro era menos importante, aquilo fez com que eu focasse menos no erro e mais na música; eu tinha mais do que fazer do que ficar preocupada com o erro, esbarrada"*; e o **senso de controle** (variação de 2 para 4): "*Na realidade eu não pensei muito em controlar, e essa sensação de não tentar controlar é que deu o controle daquilo que eu estava fazendo."* O **senso de controle** foi o elemento que apresentou a maior diferença na comparação entre a primeira e a segunda performance (variação de 2 para 4).

Nesta condição psicológica favorável, todos os demais elementos do fluxo sofreram melhoras, a saber: **imersão na ação** (variação de 2,5 para 4,25); **feedback inequívoco** (4 para 4,25); **atenção na tarefa imediata** (3,25 para 4,25); **perda da autoconsciência** (2,5 para 4); **percepção alterada do tempo** (3,25 para 4); e **experiência autotélica** (3 para 4,25). Como índice de fluxo geral, a variação foi de 3,0 para 4,25 na segunda performance, expressando um nível bastante significativo, como mostrado no Gráfico 1 abaixo:

Gráfico 1 – Rafaela: variação dos componentes do Fluxo na primeira e segunda performances

Como uma avaliação do procedimento de indução de fluxo desenvolvido com a aluna Rafaela, podemos afirmar que (1) o procedimento mostrou-se metodologicamente correto, pois (2) as estratégias utilizadas se desenvolveram de acordo com o protocolo

previsto; (3) o pesquisador conseguiu manter a diferenciação do *modus operandi* dos papeis nos momentos distintos do procedimento, quais foram, o de instrutor/indutor das estratégias, coletor de dados e analista.

Quanto à análise de dados da aluna Rafaela, podemos afirmar que (1) houve uma coerência entre os dados obtidos em ambos os instrumentos de coleta, corroborando um ao outro; (2) houve um significativo aumento do nível do fluxo da primeira para a segunda performance; (3) a melhora da percepção do **equilíbrio desafio/habilidade** pode ter sido a principal causa, mas não única, para o alcance desse resultado positivo; (4) as estratégia de indução de fluxo aplicadas foram adequadas e bem sucedidas; (5) não houve variações qualitativas significativas da segunda performance em relação à primeira.

Análise e avaliação dos dados do aluno Lúcio:

Aluno de 18 anos, iniciou seus estudos musicais aos 8 anos e clarineta aos 14, frequentava o 4º período do curso de Licenciatura em Música durante a coleta de dados. O aluno apresentou a canção Lua Branca de Chiquinha Gonzaga com bons recursos expressivos e nível de desenvolvimento técnico compatível com a peça escolhida. Apesar de pouco criativa e limitada pela escrita rítmica da partitura, a performance foi expressiva e fluente, revelando uma escolha adequada da peça e uma percepção positiva do **equilíbrio desafio/habilidades**, identificado por uma visível despreocupação em relação à evitação do erro.

O procedimento de indução de fluxo teve início com uma experimentação de liberdade rítmica das frases, lembrando ao aluno da liberdade de interpretação que a música popular pede ao interprete. A tentativa surtiu efeito positivo imediato com uma maior fluência do fraseado e menor esforço de execução, levando o aluno a uma maior satisfação com a experimentação (**experiência autotélica**). Em seguida, pedi ao aluno que ouvisse as frases com antecedência e decidisse como gostaria de tocá-la (**metas claras e atenção na tarefa imediata**), o que também surtiu efeito imediato após uma breve experimentação. A partir disso, o aluno estava pronto para a segunda performance completa e a entrevista. A segunda performance foi claramente mais expressiva e com uma reconhecível atitude musical criativa.

A partir da análise de dados da entrevista, três questões foram as mais recorrentes nas respostas: o sentimento de liberdade, a clareza de objetivos musicais e o envolvimento com que o aluno diz ter tocado a segunda performance. Quanto ao sentimento de liberdade: *"me senti muito mais livre!", "A primeira vez ficou mais tenso e desfocado e a segunda vez*

bem tranquilo e solto", "Mas a segunda (vez) eu estava muito tranquilo". Em relação aos dados obtidos com o preenchimento da escala FSS-2, apesar do elemento **equilíbrio desafio/habilidades** já estar presente na primeira performance, (índice de 4 pontos), o índice desse elemento viria a subir sensivelmente (indo para 4,75) na segunda performance, quase a pontuação máxima de 5 pontos. Neste sentido, a variação desse elemento corrobora os "*sentimentos de liberdade e tranquilidade*" relatados na segunda performance.

Quanto à clareza de objetivos musicais: "*Me senti sabendo o que eu estava fazendo, mais por dentro da música; sabia mais o que fazer e para onde eu queria ir"; "vou pensar em pontos que me leve a fazer isso; fazer mudanças".* Quando perguntado sobre o que havia passado pela cabeça dele durante a segunda performance, a resposta foi: *"O que eu quero passar, a gente teve aquela discussão sobre mudar isso e aquilo, o que fazer, pensei assim: vou deixar a música me levar e vou pensar em pontos que me leve a fazer isso; fazer mudanças"*. Correspondendo ao componente **metas claras**, este elemento apresentou índices altos de pontuação tanto na primeira (4,25 pontos) quanto na segunda performance (4,5). Apesar da pouca variação da primeira para a segunda performance, acredito que o aluno tenha citado este elemento com tanta ênfase na entrevista devido à possibilidade de ser musicalmente mais criativo na segunda performance e ao prazer/envolvimento que essa descoberta possibilitou. Essa interpretação pode ser corroborada pela variação significativa do terceiro componente do fluxo mais citado na entrevista, a **imersão na ação** (variação de 2 para 3 pontos). Segundo o aluno: "*Me senti que eu estava mais dentro da música e a música mais dentro de mim"; "Deixei a música fluir", "Vou deixar a música me levar".* Ainda de forma complementar, dois outros elementos que atingiram a pontuação máxima da escala FSS-2 na segunda performance, reforçam a hipótese do prazer proporcionado pela descoberta de novas possibilidades musicais: a **experiência autotélica** (variação de 4,25 para 5) e a **perda da autoconsciência** (variação de 4,75 para 5).

Um último aspecto a ser considerado é o decréscimo de 0,5 pontos do elemento **senso de controle** detectado na segunda performance. Neste caso, o **senso de controle** pode ter sido influenciado negativamente pelas tentativas de realizar ao instrumento as novas ideias musicais propostas pelo pesquisador. Acredito que, mesmo com um pequeno esforço extra para a realização técnica dessas ideias, tanto o índice geral do fluxo como a variação de seus mais importantes componentes não foram comprometidos.

Avaliando o procedimento de indução de fluxo desenvolvido com o aluno Lúcio, podemos afirmar que (1) o procedimento mostrou-se metodologicamente correto, pois (2) as

estratégias utilizadas se desenvolveram de acordo com o protocolo previsto, (3) o pesquisador conseguiu manter a diferenciação dos papeis nos momentos distintos do procedimento.

Quanto à análise de dados, podemos afirmar que (1) não houve variação significativa no índice geral de fluxo, permanecendo em patamar muito próximo nas duas performances, embora (2) a segunda performance tenha revelado nítidas melhoras quanto à expressividade e fluência rítmica. (3) As estratégias não se mostraram capazes de elevar significativamente o nível geral do fluxo, mas puderam influenciar positivamente alguns de seus componentes que, agindo de forma combinada, contribuíram para um aumento da qualidade da performance. (4) A maior parte dos dados obtidos na entrevista corroboraram os dados das escalas FSS-2 e vice-versa, embora (5) alguns dados tenham sido revelados por apenas um dos um dos instrumentos, sem clara correspondência com os dados do outro instrumento. Esse fato nos leva a crer que (6) essa discrepância pode ser explicada por uma influência recíproca entre os componentes do fluxo não detectada por apenas um instrumento, seja qualitativo (entrevista) ou quantitativo (escala), e a que (7) é importante a utilização de instrumentos distintos para o aprofundamento da compreensão dos processos geradores de fluxo, bem como (8) para uma avalição do alcance dos diferentes instrumentos e métodos disponíveis para explicá-los.

Gráfico 2 – Lúcio: variação dos componentes do Fluxo na primeira e segunda performances

4. Conclusões

Os resultados dos testes-piloto indicaram que as estratégias de indução do estado de fluxo podem provocar alterações significativas no processo de geração e regulação da performance musical dos alunos, o que pôde ser comprovado pelas variações no nível geral do fluxo e de seus nove componentes estruturantes. De forma complementar, os dados coletados pelos dois instrumentos revelaram-se ricos e susceptíveis ao processo de triangulação

analítica, permitindo explicações satisfatórias e aprofundadas sobre os processos da performance musical relacionados e influenciados pela teoria do fluxo. Desta forma, os testes-piloto indicaram boas possibilidades de execução da pesquisa a partir dos elementos da metodologia questionados.

Referências

ARAÚJO, Rosane Cardoso; PICKLER, Letícia. Um estudo sobre a motivação e o estado de fluxo na execução musical. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4, 2008, São Paulo. *Anais do SIMCAM* - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. São Paulo: Paulistana Editora, 2008. P.154 a 159. Disponível em: <http://www.abcogmus.org/documents/SIMCAM4.pdf >. Acesso em: 21 jan. 2014.

ARAÚJO, M. Vinícius. *Flow State and Music Performance*. Performa 2013, International Conference on Performance Studies. 2013, Porto Alegre. Instituto de Artes da UFRGS, Programa de Pós-Graduação; Associação Brasileira de Performance Musical. Disponível em: <https://www.academia.edu/11288081/Flow_state_and_musical_performance>. Acesso em 20 abr. 2016.

CSIKSENTMIHALYI, M. *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row, 1990.

CSIKSENTMIHALYI, M. & CSIKSENTMIHALYI, I.S. *Optimal experience: psychological studies of flow in consciousness.* New York: Cambridge University Press, 1998.

CSIKSENTMIHALYI, M. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. 25a. ed. São Francisco: Jossey-Bass P, 2000.

EGENSER, Stefan. (Editor) Advances in Flow Research. New York: Springer, 2012.

JACKSON, S.J.; EKLUND, B. *The flow scales manual*. Morgantown: Fitness Information Technology, 2004.

O'NEILL, Susan. *Theory and development of Musical Performance Skills.* Bulletin of the Council for Research in Music Education, N.141, the 17th. International Society for music education: ISME Reseach seminar (Summer, 1999) pp. 129-134g. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40318998>. Acesso em: 23 jan. 2014.

SLOBODA, John. *Exploring the Musical Mind*. New York: Oxford University Press, 2005.

SILVA, Abel Raimundo. *Oficinas de Performance Musical: uma metodologia*

interdisciplinar para uma abordagem complexa de performance musical. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4. 2008, São Paulo. Anais do SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. São Paulo: Paulistana Editora, 2008. P.235 a 242. Disponível em: <http://www.abcogmus.org/documents/SIMCAM4.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2014.

WRINGLEY, William J. *Improving Music Performance Assessment*. CIDADE, 2005. 314f. Unpublished doctoral thesis. School f Curriculum, Teaching and Learning, Faculty of Education, Griffth University, 2005. Disponível em: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/file/5b8cdfb9-1bdf-7145-90db-0e351e58f0cf/1/02Whole.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2014.

Algumas considerações sobre o conjunto na prática de quarteto de cordas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adonhiran Reis
Unicamp – adonhiranreis@hotmail.com

Emerson de Biaggi
Unicamp – emerson@iar.unicamp.br

Resumo: O quarteto de cordas é uma formação instrumental caracterizada pela similaridade e transparência dos timbres, o que torna o conjunto um aspecto fundamental em sua prática. O presente trabalho tem por objetivo apresentar alguns subsídios para o aprimoramento do conjunto na prática de quarteto de cordas, com base em experiências realizadas por destacados grupos de câmara.
Palavras-chave: Quarteto de cordas. Música de câmara. Unidade sonora.

Some Considerations About Ensemble in the String Quartet Playing

Abstract: The string quartet is an instrumental formation characterized by similarity and transparency of tone, which makes the ensemble coordination a fundamental aspect of their practice. This paper aims to present some subsidies for the improvement of the ensemble in string quartet playing, based on experiments conducted by leading chamber groups.
Keywords: String Quartet. Chamber Music. Sound Unity.

1. Introdução

"Conjunto significa literalmente tocar junto" (STRATTON & FRANK, 1935, p. 7).[1]

Dentre as muitas dificuldades envolvendo a prática de quarteto de cordas, certamente o conjunto é um aspecto que demanda uma especial atenção. Em um grupo que possui em sua essência timbres similares e transparentes, cada pequeno desencontro ou articulação diferente se destaca com relativa facilidade. Sendo assim, o conjunto, assim como a afinação, frequentemente se torna um dos maiores desafios para grupos que estão iniciando. NORTON resume esta preocupação com o conjunto, ao estabelecer que:

> Os princípios gerais que norteiam a prática de tocar junto, no caso em questão o quarteto, parecem ser bastante óbvios: estilo, homogeneidade, e a bem-sucedida mistura das qualidades dos instrumentistas. [...] No entanto, soar como um quarteto não é algo facilmente realizável, e a homogeneidade que parece ser tão simples é consequência de muitos detalhes que não podem ser alcançados ou mesmo apreciados sem antes ter passado por um vasto pensamento crítico (1966, pp. 21-22).[2]

Quatro pessoas, com suas distintas personalidades e maneiras de tocar, devem dar ao público a impressão de que se transformam em uma "unidade orgânica de personalidade, uma espécie de *individualidade coletiva* que caracteriza um conjunto, diferenciando-o de

outro." (RAABEN, 2003, p. 18). Quatro indivíduos tocando juntos não formam necessariamente um quarteto de cordas, se não houver uma unidade de pensamento e expressão. Para tanto, alguns aspectos podem ser observados, com base em experiências realizadas por destacados grupos de música de câmara e teóricos, visando prover subsídios para o aprimoramento do conjunto na prática de quartetos.

2. Unidade sonora

Para a obtenção de unidade sonora, diversos grupos procuram tocar de maneira similar, buscando inclusive instrumentos com características acústicas semelhantes, em termos de cores e projeções. O violista Lionel TERTIS (1950, p. 148) defende esta ideia, porém reconhecendo que é muito difícil de se obter quatro instrumentos com as mesmas características sonoras, com raras exceções.[3] Peter Oundjian, ex-primeiro violino do Quarteto de Tokyo, vai além nesta concepção, defendendo o uso de quatro instrumentos que não sejam demasiado brilhantes ou com muita personalidade, para que nenhum se sobressaia facilmente (EISLER, 2000, p. 46). Porém nem todos os grupos seguem este raciocínio, como é o caso do Quarteto Guarneri, argumentando que timbres e articulações semelhantes não significam automaticamente uma unidade sonora, e que as personalidades individuais são essenciais na música:

> Existe uma crença de que tocar em quarteto demanda uma constante unidade de estilo e de abordagem. Temos de lembrar sempre que um quarteto é baseado em quatro vozes individuais. O fato de que devemos coordenar e encontrar um equilíbrio não significa que devemos anular nossas personalidades. [...] Alguns quartetos dão uma grande prioridade em sacrificar as diferenças individuais; eles trabalham muito para obter uma fusão para que os quatro instrumentistas soem o mais parecido possível. [...] Porém, nossa abordagem é bastante diferente. [...] Não consigo imaginar quatro instrumentistas mais diferentes em certos aspectos do que nós somos (BLUM, 1987, p. 3).[4]

Para estes instrumentistas, a unidade sonora não é determinada por uma filosofia pré-concebida sobre como deve se tocar ou soar em quarteto, mas uma consequência da concepção musical acerca da obra a ser trabalhada no momento. Cada obra requer uma sonoridade, e diferentes articulações, não existe uma regra definida. "Uma passagem em semicolcheias pode soar bem quando tocada pelos violinos, mas não ter tanta clareza quando repetida pelos violoncelos. Os violoncelos devem então articular diferentemente dos violinos." O mesmo se dá quando uma frase passa do violino para a viola: "não sentimos necessariamente que deve ser tocado exatamente da mesma maneira. É um outro registro, outro timbre; esta diferença é algo que procuramos, ao invés de tentar evitar." (BLUM, 1987, p. 4). O Quarteto Guarneri também optava frequentemente por arcadas diferentes em linhas

semelhantes entre os instrumentos, de maneira a garantir o conforto de cada instrumentista, porém respeitando o mesmo fraseado. O grupo não mantinha uma preocupação de similaridade visual, mas auditiva (BLUM, 1987, p. 54). Mais importante do que executar as mesmas arcadas, cada instrumentista deve ter o cuidado de não interromper as frases nas mudanças de arco, optando por mudanças quase imperceptíveis que não alterem o sentido musical do momento (NORTON, 1966, p. 43)

3. Ensaios

Os ensaios são parte fundamental da construção não somente de uma obra, mas da sonoridade do grupo. Nos dias conturbados de hoje, existe uma tendência a realizar concertos com poucos ensaios, porém a experiência de consagrados grupos demonstra que um grande número de ensaios é saudável para a construção de uma obra. Adolfo Betti, primeiro violino do Quarteto Flonzaley, um dos grupos mais atuantes no início do século XX afirma que: "oito ou dez ensaios são geralmente considerados um bom número para obras orquestrais, enquanto que de trinta a trinta e cinco são um número razoável para dominar uma importante obra moderna para quarteto" Betti acrescenta que em obras complexas este número pode aumentar, dando o exemplo que o Quarteto Flonzaley, precisou de cinquenta e cinco ensaios para apresentar o quarteto de Schöenberg op. 7 pela primeira vez (BETTI, 1923, p. 2). Adolfo BETTI também adverte que nenhum julgamento definitivo sobre uma obra pode ser dado até que uma performance da mesma tenha ocorrido (1923, p. 3).

Não existe uma fórmula correta para ensaiar, isto depende de cada grupo e situação, como explica Egon Kornstein, violinista do antigo Quarteto Húngaro:

> Como ensaiar um quarteto? Eu acredito que cada quarteto – na verdade, cada artista – ensaia de uma maneira diferente. Cada artista altera sua maneira de ensaiar quando chega a um certo estágio de seu desenvolvimento. Ele ensaia Debussy diferentemente de Beethoven; ensaia de uma maneira durante uma turnê, de uma outra em casa; de uma forma quando dispõe de tempo, de outra quando o trabalho deve ser feito até determinada data (KORNSTEIN, 1922, p. 329).[5]

Mesmo assim, é possível destacar alguns pontos importantes acerca dos ensaios. Antes de começar de fato os ensaios, um conhecimento prévio da obra pelos integrantes do conjunto é importante (RAABEN, 2003, p. 35). O estudo da partitura economiza tempo de ensaio, ao se ter uma imagem sonora antecipada do que o grupo deve almejar nos ensaios.

O estudo lento de passagens difíceis pode ser relativamente útil, assim como costuma ser no estudo individual. Em obras de difícil compreensão, ensaiar com andamento reduzido e dinâmica pianíssimo diversas vezes pode ajudar a acostumar o ouvido

(STRATTON & FRANK, 1935, p. 13). TERTIS sugere variações de arco e dinâmicas, como longos arcos com velocidade lenta e pianíssimo, em seguida a mesma passagem com arco lento fortíssimo sem forçar o som, começando pianíssimo e fortíssimo em diferentes partes do arco, com o arco na corda e fora da corda nos inícios, etc... (1950, p. 149). Como exercício, ele também sugere ao primeiro violino do quarteto alterar subitamente os andamentos e dinâmicas ensaiados previamente, para testar a reação imediata de seus colegas, desenvolvendo reflexos (TERTIS, 1950, p. 149). Robert MANN, ex-primeiro violinista do Quarteto da Juilliard aconselha experimentar andamentos diferentes, mesmo que exagerados, para melhor entender o caráter da peça e sentir seu tempo ideal (*apud* EISLER, 2000, p. 37).

4. Sincronismo

Em seu texto *Musical Ensemble Synchronization*, Peter KELLER explica que para se obter uma coesão no sincronismo de um conjunto, os músicos precisam estabelecer objetivos prévios sobre a performance, tanto no estudo individual preparatório quanto nos ensaios do conjunto. Essas metas ficam na memória como uma representação mental do som ideal para a obra. Porém, somente esses propósitos não garantem por si só a coesão do conjunto, há de se levar em conta as demandas da interação musical em tempo real. Para isso, o autor estabelece três habilidades necessárias: uma antecipação da imagem auditiva, uma atenção integrativa priorizada, e uma adaptação no sincronismo (KELLER, 2007, p. 80).

A antecipação da imagem auditiva consiste em, ao invés de se concentrar em técnica motora, pensar numa imagem sonora pré-estabelecida, obtendo assim melhores resultados na qualidade do som. Como exemplo, Keller afirma que um cantor deve simplesmente pensar num som perfeito para produzi-lo. Claro que para isso ser automatizado, muito estudo prévio foi necessário. A imagem sonora também pode ajudar a estabelecer o tempo, questões de ritmo e outros aspectos.

Já na atenção integrativa priorizada, os interpretes são responsáveis não somente por tocar sua parte individual, mas têm de estar atentos também à relação da sua parte com a dos outros colegas. Trata-se da divisão da atenção entre as suas próprias ações (alta prioridade), as dos colegas (baixa prioridade), e monitorar o som do conjunto, de todas as partes. O interprete tem que comparar o tempo todo a imagem mental do som ideal (a imagem auditiva prévia) com a informação obtida em tempo real sobre o som sendo tocado.

A adaptação no sincronismo entre os movimentos do interprete e de seus colegas é o pré-requisito fundamental para a música de conjunto. “Para realizar isto, os músicos

devem constantemente ajustar o 'timing' de seus movimentos de maneira a manter o sincronismo em mudanças de andamento e outros eventos imprevisíveis" (KELLER, 2007, p. 81).[6] O cérebro humano é capaz de estabelecer marcadores de tempo que podem controlar os aspectos temporais da percepção e ação. O sincronismo se dá por um processo de correção de erros. O autor estabelece dois tipos de marcadores de tempo; a correção da fase e a correção do período. A correção da fase diz respeito ao sincronismo constante, e o do período à mudanças bruscas que possam ocorrer no tempo, como por exemplo ritardandos e accelerandos, sejam eles marcados pelo compositor, ou mesmo fruto de uma concepção artística da obra. A correção da fase é usada o tempo todo, pois a dessincronizarão é inevitável. A correção da fase é automática, já a do período requer uma atenção consciente.

Considerações adicionais, como conhecimento da música, tendências estilísticas da obra e dos colegas afetam a coesão do conjunto agindo nesses três processos descritos acima.

5. Comunicação visual

A visão periférica pode ajudar consideravelmente a resolver alguns problemas de sincronismo. Pequenos sinais e gestos podem servir para iniciar uma obra, assim como para liderar passagens que requerem uma maior precisão. Porém David Soyer, violoncelista do Quarteto Guarneri adverte que os gestos não podem ser grandes demais para não distrair tanto instrumentistas quanto público da música (BLUM, 1987, p. 10). "O gesto deve sempre estar no espírito da música, independente de qual seja" (BLUM, 1987, p. 13).

A observação da mão esquerda ao invés do arco de quem estiver conduzindo a frase traz uma maior precisão ao conjunto:

> Muitos que não tem grande experiência em música de câmara acreditam que observar o arco do colega é o certo a se fazer. Mas os movimentos do arco podem ser decepcionantes. Às vezes, você move seu arco antes que ele faça um contato efetivo com a corda, ou ocasionalmente a corda não emite som de imediato. O dedo da mão esquerda, porém, ataca a corda no momento que você toca. Claro, há vezes [...] que não é realmente uma questão de observar o arco ou os dedos; é mais uma questão de sentir o pulso (SOYER *apud* BLUM, 1987, p. 14).[7]

6. Considerações finais

A antecipação é um fator crucial na sincronia dentro da música de câmara, e em especial no quarteto de cordas. Imaginar o que os outros instrumentistas poderão fazer pode ser a chave para um conjunto satisfatório. "A nossa maneira de tocar em conjunto não é de alguém que lidera e todos somente seguem. [...] Não seguimos uns aos outros; nós tocamos

juntos" (SOYER *apud* BLUM, 1987, p. 15).[8]

O trabalho de conjunto dentro de um quarteto de cordas é um assunto vasto e complexo, que demanda sem dúvida uma pesquisa mais ampla. Sendo a música de câmara, nas palavras de Joel Smirnoff (Quarteto da Juilliard), a "arte de produzir algo belo enquanto você escuta com atenção o que se passa à sua volta, e se adaptando a isto e fazendo modificações no calor do momento"[9], o conjunto representa certamente uma das maiores partes das dificuldades envolvidas na prática do quarteto de cordas.

Porém acreditamos que isto seja simplesmente o início da caminhada do fazer musical. "Tocar junto" é tão somente o primeiro requisito para uma experiência satisfatória na música de câmara. Não basta estar correto, há que ser também belo. Gostaríamos de encerrar com as palavras de Arnold Steinhardt, primeiro violinista do Quarteto Guarneri, que afirma que "para muitos jovens instrumentistas, a perfeição do conjunto se torna uma espécie de fim em si. Eles trabalham e trabalham, e saem do ensaio felizes porque tocaram extremamente juntos. Mas isso é realmente somente o primeiro passo" (STEINHARDT *apud* BLUM, 1987, p. 9).[10]

Referências

BETTI, Adolfo. Of quartet-playing. *Music and Letters*, Oxford, Vol. 4, n. 1, p. 1-5, 1923.

BLUM, David. *The art of quartet playing*: The Guarneri Quartet in conversation with David Blum. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

EISLER, Edith. *21st-Century String Quartets*: vol. 1. California: Sting Letter Publishing, 2000.

KELLER, Peter. Musical Ensemble Synchronization. THE INAUGURAL INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC, 2007, p. 80-83, Sidney.

KORSTEIN, Egon. How to Practice a String-Quartet. *Music and Letters*, Oxford, Vol.3, n. 4, p. 329-334, 1922.

TERTIS, Lionel. The String Quartet. *Music and Letters*, Oxford, Vol.31, n.2, p. 148-150, 1950.

NORTON, Mary. *The Art of String Quartet Playing*. New York: The Norton Library, 1966.

RAABEN, Lev. *O quarteto de cordas*: teoria e prática. Tradução de Eugen Ranevsky. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

STRATTON, George & FRANK, Alan. *The playing of chamber music*. Oxford: Oxford University Press, 1935.

Notas

[1] Ensemble means literally 'playing together.' – **Todas as traduções são nossas.**

[2] The general principles of playing together, as epitomized in the string quartet, would seem fairly obvious: style, homogeneity, and the happy blending of the individual player's qualities. [...] Only that quartet style is not easily

achieved, and the homogeneity that sounds so simple depends on many details which cannot be worked over or appraised without much critical thought.

[3] Alguns luthiers construíram quartetos de instrumentos a partir de madeiras da mesma árvore, com o intuito de que estes instrumentos fossem utilizados em quartetos de cordas, tendo timbres similares. O mais famoso deles foi o conjunto construído por Jean-Baptiste Vuillaume em 1863 e apelidado de "Os Evangelistas", tendo cada instrumento do quarteto recebido o nome de um evangelista (Matheus, Lucas, Marcos e João).

[4] There's a widespread belief that string-quartet playing demands a constant unanimity of style and approach. Yet it should be remembered that a quartet is based on four individual voices. The fact that we have to coordinate and find a proper balance doesn't mean that any of us should become faceless. […] Some quartets do give high priority to sacrificing individual differences; they work hard to blend together so that the four players sound as alike as possible. […] However, our approach is quite different. […] I cant't imagine four musicians more different from one another in certains ways than we are.

[5] How does a quartet practice? I believe every quartet – in fact, every artist – practices in a different way. Each artist alters his manner of practicing when he arrives at a new stage in his development. He practices Debussy differently from Beethoven; practices in one way while touring, in another when at home; in one way when he has plenty of time, in another when the work must be completed by a certain date."

[6] To satisfy this requirement, musicians must constantly adjust the timing of their movements in order to maintain synchrony in the face of tempo changes and other, often unpredictable, events.

[7] Many people who aren't greatly experienced in chamber music think that watching the bow is the thing to do. But bow movements can be deceptive. Sometimes you move your bow before it makes actual contact with the string , or sometimes the string doesn't speak immediately. The finger, however, normally strikes the string just when you play. Of course, there are times […] when it's not really a question of watching the bow or the fingers; it's more a matter of feeling the pulse.

[8] Our way of ensemble playing is not that someone leads and everybody else just follows. […] We don't follow each other; we play together.

[9] the art of being able to produce something beautiful while you are listening very carefully to what's going on around you, and adapting to it and making changes on the spur of the moment.

[10] For many young players, perfection of ensemble becomes a kind of end-all. They work and work, and leave the rehearsal happy because they have played accurately together. That's really only the first step.

Adaptação dos musicais norte-americanos e ingleses para os palcos brasileiros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adriana Barea Cardoso
Instituto de Artes/Unicamp – musical.adriana@gmail.com

Angelo José Fernandes
Instituto de Artes/Unicamp – angelojfernandes@uol.com.br

Cassio Cardoso Filho
FCM/Unicamp – cardosofilho@gmail.com

Resumo: A partir da análise da história do Teatro Musical Brasileiro, desde suas origens no Teatro de Revista, passando pelos musicais de propósitos políticos, pelos biográficos, se observa um grande incremento neste tipo de entretenimento a partir de 2001, com a entrada das franquias dos musicais americanos e ingleses. São analisados quantitativamente os títulos musicais versionados da *Broadway* e de *West End* visando avaliar seu impacto neste circuito, bem como fomentar questões das possíveis repercussões na performance, no ensino e na prática dos profissionais que atuam neste mercado.
Palavras-chave: Teatro Musical. Broadway. West End. Teatro Musical Brasileiro.

Adaptations of the American and British Musicals to the Brazilian Theater.

Abstract: From the analysis of the history of Brazilian Musical Theater, from its origins in the "Teatro de Revista", through the political motivation musical, passing by biographical musicals, it's observed a large increase in this type of entertainment from 2001 with the entry of American and British musical franchises. It is intended to analyze quantitatively the versioned music titles of Broadway and West End to assess its impact at this circuit, as well as promoting issues of the possible impact on performance, teaching and practice of the professionals.
Keywords: Musical Theater. Broadway. West End. Brazilian Musical Theater.

1. Introdução

No início do século XXI, notadamente no eixo Rio-São Paulo, observou-se um grande crescimento de uma forma de entreternimento até então inédita: super-produções do Teatro Musical comparáveis em grandiosidade e refino técnico aos maiores espetáculos da *Broadway* nova iorquina e do *West End* londrino. É necessário traçar-se uma linha histórica visando identificar as influências das adaptações destas peças musicais no panorama e na herança do teatro musical brasileiro, a fim de se possibilitar futuras análises sobre estes processos de inculturação na performance, bem como fomentar uma crítica sobre o ensino e as práticas do cantar em cena no Brasil.

2. História do Teatro Musical no Brasil

O teatro musical no Brasil tem seu início em 1859, no Rio de Janeiro, nos moldes do teatro de revista francês: com humor, muita música, coreografias e irreverência, estas

peças passavam "em revista" os acontecimentos do ano anterior em uma resenha satírica, derivando daí a origem do nome "Teatro de Revista". Esse tipo de dramatização, uma mistura de musical e comédia, foi se desenvolvendo com uma característica própria, traçando um caminho oposto às Óperas, tidas na época como um gênero superior (PORTO, 2010).

> Com o fim dos cassinos, a proliferação das salas de cinema e o fortalecimento de um cinema nacional nos anos 1950/60 (nascido ainda nos anos 1940), o entretenimento muda de lugar e a revista (gênero musical hegemônico no País) começa a viver seu ocaso. Some-se a isso o subsequente surgimento da televisão e a enorme penetração das grandes rádios (como a Rádio São Paulo e a Rádio Nacional). Em paralelo, claro, companhias de teatro (chamemos, convencional) começavam a fazer história – TBC (SP) e Os Comediantes (RJ) são bons exemplos. (ESTEVES, 2014)

A influência norte-americana no teatro se fez sentir a partir de 1929, coincidindo com a importação dos filmes hollywoodianos para o Brasil. Assim o sapateado, o foxtrote e os ragtimes começaram a invadir os palcos brasileiros, o que foi motivo de crítica para alguns ditos intelectuais da época, que consideravam, a partir de então, nosso teatro musical uma cópia de segunda classe do teatro musical americano (VENEZIANO, 1991).

Esse estilo de teatro musical no Brasil se manteve por várias décadas, e teve sua decadência nos anos ditatoriais pela censura do regime militar, não sem fomentar os musicais ditos "engajados", como aqueles compostos por Chico Buarque para os palcos de São Paulo: Roda Viva (1968), Calabar (1973), Gota d'Água (1975) e Ópera do Malandro (1978). "Em meados da década de 1950, nova geração de autores, diretores e intérpretes aparece – justamente a geração que, nas duas décadas seguintes, responderá pelo espetáculo musical de propósitos políticos". (FREITAS FILHO, 2006)

O recrudescimento da censura e os revezes econômicos que dificultavam as produções deram caminho a um novo conceito, na tentativa de se aproximar cada vez mais do jeito estadunidense de se fazer Teatro Musical: "The American Musical", por influências no pós-guerra dos títulos anglo-saxões da *Broadway* nova-iorquina e do *West End* londrino.

3. Adaptações brasileiras para títulos da *Broadway* e do *West End*

O primeiro musical da *Broadway* versionado e adaptado para o português foi *My Fair Lady*, de Alan Jay Lerner (texto) e Frederick Lowe (música), e interpretados por Bibi Ferreira e Paulo Autran em 1962. Esta versão brasileira fora realizada por Victor Berbara (autor-versionista[1]); e Henrique Pongetti. O musical estreou no Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro) após cinco semanas de ensaios, em uma produção que envolveu 150 pessoas entre artistas e técnicos, com um corpo de baile de dezoito pessoas, e mais 18 dezoito vozes no coro (ANDRADE, 2014). *My Fair Lady* ficou em cartaz dois anos e meio: 14 meses no Rio de

Janeiro, e em seguida São Paulo e Buenos Aires (Argentina).

Concomitantemente às montagens "engajadas" descritas anteriormente, três musicais dos EUA estrearam no Brasil em consonância ao movimento de contra-cultura que efervescia no país: *Hair* (1969), *Jesus Cristo Superstar* (1972) e *Godspell* (1974). Na década de 1980 surgem os primeiros musicais que se constituíam em versões (franquias) ou livre-adaptações de musicais da *Broadway*, como *A Chorus Line* (1983), *Cabaret* (1989), *Hello Gershwin* (1991). Porém as dificuldades eram muito grandes: os produtores não tinham verba suficiente, pois as Leis de Incentivo Fiscais (como a Lei Rouanet[2]) e os patrocínios eram incipientes; além disso não se dispunha de elenco qualificado, e não havia teatros que comportassem as orquestras e cenários exigidos por estas montagens.

O musical *Rent*, produzido em 1999, marca a 2ª fase de renascimento dos musicais adaptados da *Broadway*. Este período foi marcado pelas Leis de Incentivo; com os orçamentos mais generosos, foi possível a realização de grandes montagens e consequente profissionalização desse setor (MARTINS, 2008). Ademais, as empresas do setor privado, apoiadas nestas ferramentas de renúncia fiscal das leis de incentivo à cultura, optaram por financiar e patrocinar este segmento, que já gozava de grande prestígio junto ao público e à crítica, valorizando as marcas que estivessem associadas a este movimento de sucesso:

> O teatro não mais poderia sobreviver sem estratégias muito bem delineadas de comunicação e marketing. Os patrocinadores passaram a ficar cada vez mais ávidos por associar suas marcas a produções de sucesso, o que se traduzia em grandes anúncios na grande mídia – especialmente se a produção contasse com nomes estelares em seu elenco [...]. Por mais de 20 anos, muitos serão os musicais a fazerem sucesso graças a produções bancadas pelas inúmeras leis de incentivo à cultura (por renúncia fiscal), além das Leis de Fomento. (ESTEVES, 2014)

Assim, em 2001, o musical *Les Misérables* – produção brasileira de Claudio Botelho – marca o início de um momento novo e divisor de águas para o Teatro Musical Brasileiro. Tratava-se de algo grandioso, com "cara" de *Broadway*, e com investimento de 3,5 milhões de dólares realizado pela empresa multinacional *Time 4 Fun* (T4F), que carimbava seu passaporte para o sucesso e consolidação no mercado de entretenimento no Brasil. A estrutura era grandiosa comparada às montagens dos musicais antecessores: palco giratório, mais de 150 pessoas, e os salários eram algo inédito para os padrões do teatro nacional (MARTINS, 2008). *Les Misérables* estreava em grande estilo, no antigo *Teatro Abril* – então recém-reformado – que no passado recebera os festivais da TV Record e a primeira montagem da *Broadway* no Brasil (*My Fair Lady*, em 1962). Em apenas onze meses o espetáculo atraiu 350 mil espectadores, sendo responsável pela direção musical o maestro Marconi Araújo, que teve sete cantores de sua companhia amadora de musicais de Brasília

compondo o elenco nos papéis principais.

O grande sucesso da produção de *Les Misérables* foi o carro-chefe para as montagens que viriam a seguir. O aclamado musical *A Bela e a Fera* aportou no Brasil em sua primeira edição (2002) com um orçamento de oito milhões de dólares, e um público de 600 mil pessoas em 19 meses de temporada. Essa mesma montagem voltou em 2009 para mais uma temporada. Quanto à economia do país, esta se revelava mais estável e, assim, o entretenimento mais acessível a uma população que antes não o consumia.

Em 2005, temos o musical mais visto no país, com quase 900 mil espectadores: *O Fantasma da Ópera* estreava com orçamento de R$ 26 milhões, alto para os padrões da época, conferindo-lhe um status de super-produção. As apresentações do espetáculo estavam programadas para se encerrar em abril de 2007, mas o intenso sucesso fez com que a agenda fosse prorrogada até 2009.

Durante anos, a T4F ocupou o lugar de única empresa que produzia musicais no Brasil, posto que detinha todo o *know-how* (*franchising*) para replicar em série as adaptações de versões de musicais consagrados no exterior. Assim, musicais como: *Les Misérables* (2001), *Chicago* (2004), O *Fantasma da Ópera* (2005), *Miss Saingon* (2007), *A Bela e a Fera* (2002 e 2009), *Mamma Mia* (2010), *Família Addams* (2012), *O Rei Leão* (2013), *Jesus Cristo Superstar* (2014), *Mudança de Hábito* (2015) são exemplos de grandes investimentos e de sucesso de público dentro do segmento "Espetáculos Teatrais e Entretenimento Familiar" (Figura 1).

Isso se torna mais importante ao analisarmos que, no caso das franquias, ao comprar o "pacote completo" dos títulos de musicais da *Broadway*, chamada no meio musical de "bíblia", o empresário precisa estar disposto a desembolsar a quantia necessária para prover todo o padrão *Broadway* e todas as regras escritas para que o espetáculo saia em completa conformidade com os padrões internacionais exigidos, o que inclui: figurino, cenário, mapeamento de luz, engenharia de som, diretores e seus assistentes, e toda a equipe que compõe o elenco – os protagonistas, *ensemble* (coro), *covers* (substitutos dos protagonistas), *swingers* (artistas que podem ocupar várias posições em cena) e os *pit-singers* (cantores que dão suporte de voz na coxia, não aparecendo em cena).

Figura 1: Valores das principais produções no Teatro Musical Brasileiro

Assim, há cerca de quinze anos, o Brasil entrou na rota das superproduções internacionais e formou um mercado técnico e artístico para atuar nestes espetáculos, sendo investidos mais de 60 milhões de reais, através da geração de ao menos 25 mil postos de trabalho (PRADO, 2012). Com investimentos constantes, e uma agenda programada para ofertar a cada ano novidades para o público, esta grande engrenagem de entretenimento se firmou como uma importante alternativa cultural no eixo Rio-São Paulo, gerando os lucros esperados nesta nova seara da indústria do Teatro Musical.

4. Musicais biográficos brasileiros

A partir de 2010, como opção aos musicais adaptados da *Broadway*, vem crescendo o número de peças afeitas a retratar ícones da cultura brasileira, tais como: Tim Maia, Elis Regina, Cassia Eller, Wilson Simonal, Rita Lee, Chacrinha, Cazuza, Luiz Gonzaga, que tiveram suas histórias de vida contadas e cantadas nos palcos brasileiros.

O que se tem hoje no cenário teatral são musicais brasileiros de excelente qualidade, fazendo enorme sucesso com o público e com os críticos, na esteira do precursor "Tim Maia – Vale Tudo", que conta a história de vida do cantor Tim Maia. Considerado um grande fenômeno com mais de 200 mil espectadores desde sua estreia em 2011, o musical viajou por várias capitais do Brasil e foi considerado um grande sucesso dentro da cena do Teatro Musical brasileiro que se estabeleceu nos anos seguintes.

Porém com o início da recessão que se iniciou no fim de 2014 no Brasil, com desemprego e inflação em ascensão houve um "encolhimento" no número de produções de teatro musical que não estão contando mais com os grandes patrocinadores.

Uma década de dinamismo econônico que teve seu início por volta da virada do século enriqueceu os brasileiros, que começaram a engrossar o público das produções da

Broadway tanto em Nova York quanto no Brasil (...) Produtores no Brasil dizem que as vendas de ingressos para musicais no país caíram entre 20% e 30% este ano [2015]. A Time for fun vai montar menos produções originais da Broadway que o previsto. Outras produtoras estão cortando custos ou reduzindo os preços dos ingressos. (WOLFE, 2015)

Essa realidade econômica do país incentiva ainda mais o aumento da produção dos musicais brasileiros e biográficos, uma vez que o alto valor do dólar em relação à moeda brasileira dificulta a compra de franquias da *Broadway* e *West End*.

5. Análise da produção do Teatro Musical Brasileiro

Através principalmente do uso da internet, pelas as fontes: Acervo Itaú Cultural, arquivo *on line* do Jornal Folha de São Paulo online, arquivo *on line* do Jornal Estadão, arquivo *on line* Revista Veja, Teatropedia / Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, e outros acervos *on line*, foram sendo levantados os títulos de musicais montados e apresentados no Brasil, com organização desses dados em ordem cronológica em uma tabela [a ser publicada em outro artigo em avaliação por um periódico indexado].

Com base nesta compilação, fez-se a análise das produções em cada década a partir do gráfico abaixo (Figura 2), identificando-se quatro sub-grupos principais: os musicais de conotação política, os musicais influenciados ou aqueles versionados da *Broadway* e *West End*, os musicais biográficos, e outros títulos que não se enquadram necessariamente nos três anteriores.

	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2016
OUTROS	7	9	18	17	49	38
BIOGRÁFICOS	0	0	2	3	8	17
BROADWAY / WEST END	3	4	7	6	20	46
PROPÓSITOS POLÍTICOS	5	8	2	1	5	5

Figura 2: Número de montagens do Teatro Musical Brasileiro, por categorias.

Esta sub-divisão permitiu observar que o *boom* ocorrido no início do século XXI com os musicais versionados influenciou positivamente a produção do Teatro Musical como um todo, gerando uma demanda para toda a gama de profissionais envolvidos. Observa-se um incremento de aproximadamente 400% ao se comparar o número total de musicais montados

na década de 1990-1999 (27 peças) em relação à década seguinte (82 peças). O crescimento dos musicais franqueados a partir de 2001 impulsionou decisivamente não só o número total de musicais, incentivando novas produções franqueadas, bem como se refletiu em montagens de musicais biográficos e em outros títulos.

6. Considerações Finais

O que atualmente se percebe é que o público tem se identificado cada vez mais com esse gênero que utiliza a dança, a música, a interpretação e o canto em um mesmo espetáculo, com efeitos visuais, figurinos e cenário – e muitas vezes até efeitos especiais – que têm a prerrogativa de trazer um movimento contínuo ao espetáculo de forma criativa e emocionante. Além de trazer temas diversos, desde musicais com temáticas infantis como *A Bela e A Fera* e *O Mágico de Oz*, até temáticas políticas como *Hair*; ao revelar histórias tocantes sobre uma cultura diferente, como é o caso de *O Violinista no Telhado*, passando por musicais que têm a dança como elemento-chave (o balé de *Cats*), ou ainda retratando a vida de muitos ídolos da cultura brasileira, como no caso dos musicais biográficos, o ecletismo destas produções tem diversificado as opções de cultura, com títulos que acabam agradando públicos de diversas idades.

Assim, se antevê a permanência deste que já não pode mais ser considerado um fenômeno efêmero da produção cultural nacional, mas sim um gênero perene que, apesar das influências externas, revela muito do gosto do brasileiro no que concerne a características esperadas para seu entretenimento, e que permite a criação de uma cultura de consumo de uma manifestação artística ímpar, profissional e sólida em nosso meio. O teatro musical brasileiro se desenvolve com suas próprias influências, ainda bebendo da fonte do teatro musical internacional – notadamente *Broadway* e *West End*, de onde originalmente lapidou sua evolução profissional. Aprendendo a modificar-se, e ao ouvir detidamente os anseios do público nacional, com o passar do tempo, obtém resultados relevantes.

Há que se ressaltar, ainda, o desafio que se vislumbra no horizonte, qual seja: ainda há, em comparação aos musicais versionados e aos musicais biográficos, uma menor produção de enredos e canções originais para o teatro musical brasileiro, tal qual o fenômeno decorrente da resposta à censura do período militar e da efervescência cultural daquele período. Nota-se uma aparente acomodação que se presta aos fins econômicos, com menor risco do que aqueles derivados de grandes inovações ainda não testadas junto ao grande público. Afinal, as canções da *Broadway*, ou as de Tim Maia e Elis Regina já são sobejamente

conhecidas, gerando menor estranheza aos patrocinadores. Mas há que chegar a grande novidade de nossa produção decorrente do trabalho dos compositores e letristas nacionais para somar ainda mais qualidade a esta grande indústria cultural.

Referências

ANDRADE, Juliana. *Musicais da Broadway que passaram pelo Brasil***.** 22 de setembro de 2014. Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/noticia/musicais-da-*Broadway*-que-passaram-pelo-brasil>. Acesso em 13 de mar. 2015.

BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. *A Lei Rouanet e a construção do "mercado de patrocínios culturais"*. NORUS, Vol. 01, nº 01, 2013.

ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui - Teatro musical no Brasil*: uma diferença a se estudar. São Paulo, 2014. [302f.]. Tese (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques. *Com os séculos nos olhos* - Teatro musical e expressão política no Brasil, 1964 - 1979. Brasília, 2006. [386f.]. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literatura, Brasília, 2006.

MARTINS, Gustavo. *Do teatro de revista às adaptações da Broadway, musicais se tornaram milionários no Brasil.* 15 de Abril de 2008. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm>. Acesso em 16 de mar. 2015.

PORTO, Henrique Marques. *O Teatro de Revista*. 2010. Disponível em: <http://blogln.ning.com/profile/TeatrodeRevista>. Acesso em 08 de abr 2015.

PRADO, Miguel Arcanjo. *Musicais investem R$ 60 milhões no Brasil*. R7 Blog Atores e Bastidores, 20 abr 2012. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/tag/hair> Acesso em 22 de abr. 2015.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas - SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

WOLFE, Jonathan. Musicais da Broadway fizeram sucesso no Brasil, mas agora perdem público. 20 de outubro de 2015. *Jornal Folha de São Paulo.* Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1696218-musicais-da-broadway-fizeram-sucesso-no-brasil-mas-agora-perdem-publico.shtml>. Acesso em 15 mar. 2016.

Notas

[1] Pela Lei dos Direitos Autorais (Lei 5.988/73), o autor é considerado "pessoa física criadora", que, no caso específico da música, pode ser o autor ou o compositor. Eles podem autorizar que seja feita uma versão da sua obra, nascendo aí a figura do **autor-versionista.** A versão caracteriza-se por ser uma nova obra, derivada da original já existente.

[2] A Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, surge em um contexto de escassez de recursos estatais para a Cultura, no Brasil e no mundo. A Lei Rouanet foi criada para estabelecer uma parceria público-privada, e fomentar a criação de um mercado de produção de bens culturais no país. (BELEM & DONADONE, 2013)

Belting e o canto lírico: breve comparação entre técnicas vocais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Adriana Barea Cardoso
Instituto de Artes/Unicamp – musical.adriana@gmail.com

Angelo José Fernandes
Instituto de Artes/Unicamp – angelojfernandes@uol.com.br

Cassio Cardoso Filho
FCM/Unicamp – cardosofilho@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar semelhanças e disparidades entre as técnicas de canto *belting* e lírico predominantemente usadas em teatros musicais e óperas. Para isso, propõe se trazer à tona aspectos sonoros, fisiológicos, morfológicos e estéticos de ambas as técnicas. As pistas apontadas por este estudo visam subsidiar que, além das diferenças estilísticas entre estas técnicas, há que se empenhar grande esforço para que se unam forças na direção não de se antepor divergências, mas sim que os pontos comuns reforcem a convergência do ensino do canto no Brasil.
Palavras-chave: Canto lírico e *belting*. Canto e diferenças estilísticas. Ensino do canto. Técnica vocal.

Belting and Classical Singing: brief comparison between vocal techniques

Abstract: This article aims to delineate similarities and disparities between belting and classical singing techniques predominantly used in musical theaters and operas. It therefore proposes to describe acoustic, physiological, morphological and aesthetic issues of both techniques. The clues identified in this study are intended to subsidize that, besides the stylistic differences between these techniques, it is necessary to undertake great efforts to join forces in the direction not to put before divergences, but the commonalities to strengthen the convergence of teaching singing in Brazil.
Keywords: Classical singing and belting. Singing and stylistic differences. Teaching singing. Vocal technique.

1. Introdução

O *belting*, técnica de canto oriunda da escola dos teatros musicais norte-americanos e ingleses originada no final do século XIX e introduzida no Brasil no final do século XX – devido ao grande número de títulos de musicais da *Broadway* versionados para o português – tem sido empregado não apenas pelos cantores-atores que atuam em musicais, mas também por cantores que têm suas performances voltadas para o estilo pop americano e para a CCM[1] (música comercial contemporânea).

Até o advento da amplificação em meados de 1930, a única maneira de um cantor-ator ser ouvido em uma peça musical era por meio da "projeção" na fala/canto, estratégia de emissão dominada pelos cantores de ópera e pelos *belters* – estes últimos considerados ilegítimos perante os primeiros, considerados legítimos; desta feita, o som do *belting* foi rejeitado como sendo "classe baixa" por um longo tempo (LOVETRI, 2012). No

início, os *belters* eram frequentemente afro-americanos e eram chamados *shouters*, cuja tradução livre para o português seria "gritador" ou "aclamador". Após a amplificação eletrônica, o ato de cantar com menos esforço tornou-se possível, e os cantores com vozes mais suaves puderam ganhar seu espaço nos palcos dos musicais.

O *belting* é considerado por muitos como o som característico do teatro musical, que descreve uma qualidade vocal derivada de potência, e volume alto, porém esse termo sofreu várias transformações conceituais ao longo dos anos, e ainda não está esclarecido de forma definitiva. A necessidade de se buscar um nome novo pela técnica se deu pelo "medo e preconceito" contra a técnica do *belting* pela sua história (RUBIM, 2010), além de o *belting* ser considerado por alguns professores de canto como um som "gritado, com muito volume e feio" (LOVETRI & WEEKLY, 2003).

Por outro lado, o canto lírico se revela uma técnica consolidada com mais de cinco séculos de conhecimentos, caracterizando a Ópera do início do século XVII, passando pelo Renascimento e revigorando-se no período Barroco (1600 – 1750), e ainda se moldando nas mudanças estéticas do século XIX, com vibratos e vozes potentes, que tinham que se sobressair a orquestras cada vez maiores, em salas de concertos cada vez mais amplas (COMINATTO, 2012). Assim, o canto lírico se estabelece como técnica vocal a partir do século XVII com a estética do *Bel Canto*, em uma época em que não havia sistema de microfonação, e tem como característica notada projeção vocal.

> Na tradição europeia de canto, o surgimento de uma terminologia específica para técnica vocal se confunde com o estabelecimento dos preceitos estéticos do tipo de canto solístico que domina a partir do início do período Barroco, conhecido até determinado período como *bel canto*, e mais tarde desenvolvendo e tornando-se o que hoje se chama de canto erudito ou lírico (MARIZ, 2010, p.23)

Ao longo dos anos a técnica vocal do canto lírico se transformou acompanhando as modificações estéticas, sociais e ideológicas de cada período e de cada região, consolidando as escolas de canto italiana, francesa e alemã como as principais e mais tradicionais, com métodos de ensino diferenciados e particularidades no modo de emitir a voz; assim firmou-se no cenário teatral com o "passar dos séculos por meio de um intercâmbio musical, consciente ou inconsciente – quanto à influência de seus compositores eruditos e países de origem sobre a ópera e seus cantores" (LUCENA, 2007). Segundo a professora e cantora Lilli Lehmann (1924) da fusão dos três métodos: italiano, francês e alemão, se tem um método universal de canto lírico: "Tomemos dos italianos a ligação perfeita, dos franceses a ressonância nasal e dos alemães a consciência e a dicção exata das palavras, e teremos a combinação certa para a emissão perfeita da voz".

Existe também o que se pode chamar de um som "híbrido", que mistura os dois gêneros (lírico e *belting*), conhecido popularmente como "*mix*" que quer dizer "misturado"; neste caso, "som misturado". Este som de voz mista apresenta tanto elementos do canto lírico como os do *belting*. Segundo Marconi Araújo[2] – principal referência do *belting* no Brasil – esse som pode ser definido como um sub-registro dentro do *Belting* Contemporâneo (termo cunhado pelo autor), o *speaking:* "voz de laringe média e espaço faríngeo maior que o *belting*, resultando em um som um pouco mais redondo que este (...) com ressonância rino-orofaríngea" (ARAÚJO, 2013).

Na academia, principalmente nos Estados Unidos, o treinamento para vocalistas continuou a ser exclusivamente clássico, mas algumas universidades acrescentaram *Music Theater* na década de 1980. Nesses programas, os jovens vocalistas foram autorizados a participar em produções teatrais de música em suas escolas. Pouco tempo depois, fora da academia, surgiram os primeiros programas de treinamento para vocalistas que buscavam informações sobre como abordar outros estilos. Esses programas, que ainda estão sendo oferecidos, trazem novas informações para cantores e professores de canto sobre a realização de cada estilo de forma otimizada.

O presente estudo visa oferecer elementos para a análise de características morfológicas, sonoras e fisiológicas em ambas as técnicas que são utilizadas no teatro para se "contar histórias": uma já consolidada por mais de meio milênio, e outra recente, com pouco de mais de um século, mas predominante no cenário musical de entretenimento de massa. Alterações de elementos fundamentais ocorridas em fases históricas diversas de ambas as técnicas serão também destacados neste trabalho.

2. Principais diferenças entre o *belting* e o lírico

Sabe-se que os dois gêneros apresentam diferenças estilísticas na questão musical, e na forma como cada intérprete produz seu som. Essas questões subjetivas são percebidas através do produto final – no caso, o som produzido. Porém, se pode citar, de modo geral, alguns quesitos de ordem mais objetiva no que se refere à parte fisiológica que diferem nos dois gêneros como: quantidade da pressão de ar exigida na fonação, pressão sub-glótica, posição de laringe, configuração do trato vocal, "abertura" da boca horizontalizada no *belting* e verticalizada no lírico (Figura 1).

Figura 1: Cantoras Cecilia Bartoli (à esquerda), cantora de referência no canto lírico; e Idina Menzel (à direita) cantora de referência no canto *belting* (fonte: Internet)

Quanto à fisiologia, no que tange à posição laríngea, estudos com fibroscopia (exame laríngeo feito a partir de filmagens) revelam que esta se mostra "baixa" na execução do canto lírico, "alta" no *belting* e "intermediária" na chamada voz mista (SUNDBERG et al., 1993). Porém estudos mais recentes voltados às diferenças fisiológicas da emissão do canto, como o do professor da Universidade de Nebraska, Andrew R. White (2011), traz ao estudo do *belting* um novo termo criado por ele: "o formante do *belter*" que caracteriza o som metálico emitido. Segundo esse autor, essa é a principal característica que difere o canto lírico do canto *belting*; e isso se deve principalmente pela posição da laringe ao cantar nesta técnica:

> A posição da laringe não é [abaixada] no *belting*. Isto é distintamente diferente da técnica [de canto] clássica na qual a posição inalatória da laringe é mantida durante a fonação. Coloque sua mão em sua laringe e respire profundamente através de sua boca; você irá sentir sua laringe descer. Essa é a posição da laringe no cantar clássico [lírico]. A posição da laringe no *belting* é mais neutra (não elevada, tal como alguns afirmam). Esta posição neutra da laringe, combinada com o registro de fala, é primariamente o que empresta ao *belting* sua característica de qualidade "natural", em oposição ao mais "cultivado" som da técnica clássica. A laringe baixa da técnica clássica amplia o vestíbulo laríngeo (a área logo acima da laringe) o que dá origem a um fenômeno acústico conhecido com o "formante do cantor", definido como energia no sinal acústico na área de 3.000-3.500 Hz. O *belter* não tem este vestíbulo laríngeo ampliado, e a curta onda de ressonância eleva a energia do sinal acústico para a área de 4,000-4,500 Hz. Com este artigo eu gostaria de cunhar um novo termo. Gostaria de chamar o fenômeno de energia, no sinal acústico na área de 4,000-4,500 Hz de "formante dos *belters*". Esta é a característica de qualidade "metálica" do estilo Broadway de cantar[3]. (WHITE, 2011, p.23)

Esse mesmo estudo aponta que a taxa de fluxo de ar exigida para a emissão do *belting* é significantemente mais lento do que a necessária para o canto lírico, resultando em um "coeficiente elevado de fechamento de pregas vocais", que se refere ao período de duração da fase do ciclo de vibração em que as pregas vocais se encontram fechadas. No canto lírico o músculo CT[4] apresenta um coeficiente de fechamento inferior a 40%, sendo 50% responsabilidade do músculo TA[5]. Já nos *belters* o coeficiente de fechamento se revela

maior que 70%.

Outras estratégias de ressonância também são consideradas nas diferentes técnicas vocais em questão: a neutra posição da laringe no *belting* contemporâneo vai exigir uma posição de queixo ligeiramente elevada. Segundo White (2011), um curto tubo de ressonância exige uma câmara de ressonância mais ampla para compensar. Consequentemente, a forma da abertura da boca também será mais ampla: no *belting* as vogais exigirão a modificação na direção de abertura (/I/ pode gravitar em torno do /e/, por exemplo), enquanto que no canto lírico a modificação vogal se dá na direção daquelas mais fechadas, como o /a/ em direção ao /o/, como é convencionalmente ensinado.

No que se refere ao timbre, o *belting* é subjetiva e frequentemente descrito como brilhante, nasal e estridente, com sons de vogal horizontalizada modeladas após o discurso, em oposição às vogais altas e redondas, preferidas no canto lírico. Os dados acústicos demonstram que esse brilho possibilita um aumento da energia em harmônicos de alta frequência (MCCOY, 2007). Convém observar que, segundo White (2011), antigamente os *belters* raramente cantavam notas mais agudas que um Bb4[6], pois as notas mais agudas eram atingidas com predomínio da "voz de peito[7]" (com maior atividade do TA). A facilidade de ornamentação e o controle do vibrato nessas regiões também são imperativos, o que segundo o autor, não são naturais: "O som pode ser natural, mas as habilidades que caracterizam esse som não".

Para McCoy (2007), atualmente os *belters* não precisam de tanta projeção em suas vozes (como os cantores líricos), posto que dispõe da amplificação eletrônica em suas performances; sendo assim, capazes de cantar de forma relativamente leve, com pouca necessidade de aplicar excesso de força vocal, diferindo dos primórdios da técnica (*shouters*). No seu artigo para *Journal of Singing*, Scott McCoy propôs ainda um estudo com um grupo de *belters* atuantes no Teatro Musical da *Westminster Choir College* da Universidade Rider, em que se esperava encontrar, na execução do *belting*, sinais físicos de aflição vocal como maxilares cerrados, línguas balançando, músculos do pescoço apertados, peito arfando e laringe elevada. Porém, esses fatores não foram encontrados; e ainda afirma que tais características são apenas encontradas em cantores que executam a técnica de forma equivocada. A escola do *Bel Canto* europeu questionou a validade artística e até mesmo o valor estético desse estilo de cantar mais pungente e o consideraram "perigoso" por causar lesões vocais (POPEIL, 2007). Muitas dessas lesões vocais, segundo Parution (2009), poderiam ter sido ocasionadas pelo fato de muitos desses performers estarem experimentando

este estilo de cantar por si só, por imitação, e forçando suas vozes para se enquadrarem em um padrão, e isso sem a ajuda de um profissional da voz.

3. Formação dos professores de *belting* no Brasil, e coexistência com a tradição do canto lírico

A formação acadêmica de professores especialistas em canto *belting* no Brasil é muito recente. Esses poucos mestres e doutores que estudaram o canto do teatro musical fizeram seus cursos em universidades dos EUA, e atuam hoje no eixo Rio-São Paulo como professores de aulas particulares, como *coaches*, e ministrando cursos para alunos aspirantes a adentrar no mundo dos musicais. A professora Mirna Rubim, doutora em *Voice Performance* pela Universidade de Michigan, relatou em um congresso de música em Londres em 1997 (Quarto Congresso Internacional de Professores de Canto) que, mesmo nos EUA, há dúvidas e contradições no ensino da técnica *belting*:

> Lá me surpreendi com uma palestra da renomada professora e pesquisadora Jo Estill na qual ela explicava como ensinava a técnica do *Belting* e constatei que a maioria dos professores lá presentes, representantes de todo o mundo, tinham dúvidas a respeito da técnica e de como ensiná-la. (RUBIM, 2010)

Grande parte dos mestres que atuam hoje como professores de *belting* em todo o mundo alegam que para se iniciar nesta vertente há um pré-requisito que é o domínio do treinamento lírico ou clássico: “Em minha opinião o canto lírico é a base de todo processo formador de um cantor. Principalmente para o cantor conhecer sua fisiologia, seu instrumento. O canto lírico deve ser incentivado e se tornará grande ferramenta neste sentido” (ARAÚJO, 2013). Existem ainda muitos conflitos sobre o ensino do *belting* em contraposição à escola do canto lírico, tanto nos EUA como no Brasil. Segundo Lovetri (2003) isso acontece porque o *belting* é uma técnica muito recente, se a compararmos com a música clássica com suas centenas de anos de existência. As maiores mudanças dentro do canto do teatro musical ocorreram nos últimos 30 anos e, segundo pedagogos, não se sabe a consequência em longo prazo.

Nos EUA existem mais de 40 escolas de bacharelado em teatro musical e pelo menos uma instituição que oferece Mestrado nesta área (LOVETRI, 2003). No Brasil, até o presente estudo, não existem cursos de bacharelado em teatro musical e os primeiros cursos de pós-graduação foram lançados na UNIRIO e na UniverCidade (Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro). Em março de 2015, foi inaugurado na grande São Paulo, o primeiro curso de pós-graduação lato sensu em “Interpretação para Musical” pela Escola Superior de Artes “Célia Helena – Centro de Artes e Educação”, com o objetivo de preparar o

ator para lidar com a linguagem específica de espetáculos musicais. Existem ainda as escolas de capacitação, com os chamados "cursos livres" em que se destacam a "4Act" e a "Operaria" em São Paulo, e a CAL e TABLADO (Rio de Janeiro), entre outros.

4. Principais Conclusões

Atualmente, no mercado do Teatro Musical, espera-se que o cantor saiba executar bem ambas as técnicas (lírico e *belting*) e fazer a transição "suave" entre os registros. A exigência de se cantar com a técnica do *belting* nas notas agudas também se faz necessário, inclusive nos momentos em que essas notas agudas devem ser cantadas com suavidade, ou com registro de voz mista (habilidade de cantar em dois registros ao mesmo tempo). A Tabela 1 apresenta o breve resumo de características das técnicas pretendido neste estudo.

	LÍRICO	**BELTING**
Posição de laringe	Flexível, predominantemente baixa	Flexível, predominantemente média-alta
Pressão sub-glótica	Menor	Maior
Posição da boca	Verticalização	Horizontalização
Estética-interpretativa	*Chiaro-scuro*	Nasalidade / *twang*

Tabela 1: Breve comparação de características entre o canto lírico e o *belting*

Por pressões econômicas do próprio cenário teatral no Brasil, hoje há mais títulos em cartaz de Teatro Musical *Broadway* do que peças operísticas, exigindo dos cantores-atores que, além do tradicional canto lírico, dominem também de maneira satisfatória a técnica do canto *belting*. Muitos profissionais optam, portanto, por transitar entre estes gêneros, à medida das oportunidades de trabalho oferecidas.

Assim, é natural que a base do ensino do canto lírico, já consolidada em inúmeras escolas e conservatórios pelo Brasil, sirva de apoio para esta transição, fenômeno que se observa também em outros países. Cabe ao profissional em desenvolvimento, bem como a seus tutores, discernir no processo mais adequado para a performance.

As pistas apontadas por este estudo visam subsidiar que, além das diferenças estilísticas entre estas técnicas, há que se empenhar grande esforço entre cantores, preparadores vocais, e as escolas de canto para que se unam forças na direção não de se antepor diferenças, mas sim que os pontos comuns reforcem a convergência do ensino do canto no Brasil, desnudando preconceitos de que pretensamente uma técnica seja superior a outras.

Referências

ARAÚJO, Marconi. *Belting Contemporâneo:* Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop. Brasília: MusiMed, 2013.

COMINATTO, Sérgio. *Breve História do Canto - O Canto Lírico*. 22 de maio de 2012. Disponível em: <http://emcantando.blogspot.com.br/2012/05/breve-historia-do-canto-o-canto-lirico.html>. Acesso em 02 mar. 2015.

LEHMANN, Lilli. *How to sing.* Trad. do alemão por Richard Aldrich. Nova Iorque: Macmillan, 1924.

LOVETRI , Jeannette. Confusion about Belting: A Personal Observation. VoicePrints, *Journal of the New York Singing Teachers' Association*. September-October. p. 4-7, 2012

LOVETRI , Jeannette; WEEKLY, Edrie Means. Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Non-Classical Vocal Music. *Journal of Voice*, 17(2): p. 207-216, 2003.

LUCENA, Lúcio José de Azevêdo. *Principais Características das Escolas de Canto (bel-canto): Italiana / Francesa / Alemã*. 27 de junho de 2007. Disponível em: <http://notasdator.blogspot.com.br/2007/06/principais-caractersticas-das-escolas.htmlt>. Acesso em 02 de fev 2016.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto* – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. São Paulo, 2013. [360 f.]. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2013.

MCCOY, Scott. A Classical Pedagogue Explores Belting. *Journal of Singing*, v.63, n. 05, p. 545-549, 2007.

PARUTION, Emmanuelle T. *État des connaissances sur la technique vocale du belting.* Association Française des Professeurs de Chant, Juillet, 2009. Disponível em: <http://chantvoixcorps.hautetfort.com/media/02/00/789169867>. Acesso em 02 de fev 2015.

POPEIL, Lisa S. The multiplicity of belting. *Journal of Singing*, v. 64, n.1, 2007. p.77-80.

RUBIM, Mirna. *Teatro Musical Contemporâneo no Brasil*: sonho, realidade e formação profissional. Revista Poiésis, n. 16, p. 40-51, Dez 2010.

SUNDBERG, Johan; GRAMMING, Patricia; LOVETRI Jeanette. Comparisons of pharynx, source, formant, and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. *Journal of Voice*, v. 07, n. 04, 1993.

WHITE, Andrew R. *BELTING as an Academic Discipline.* Jun 2011. American Music Teacher 60 (6). Music Teachers National Association: 22–24. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43539818>. Acesso em 15 de abr 2016.

Notas

[1] Contemporary Commercial Music – termo criado em 2000 pela professora Jeannette LoVetri que tem sido amplamente utilizado para descrever estilos nascidos ou desenvolvidos nos Estados Unidos, incluindo Teatro Musical, Jazz, Rock, Pop, Country, Gospel, R&B, Blues, bluegrass, RAP, e estilos de músicas alternativos e derivados de cada um deles.

[2] bacharel em regência – Brasil, e Mestre em Vocal Performance – USA

[3] A tradução dos textos cujos originais estão em inglês é de responsabilidade dos autores deste trabalho:
The position of the larynx is not lowered in belt. This is distinctly different from classical technique in which the inhalatory position of the larynx is maintained during phonation. Place your hand on your larynx and breathe

deeply through your mouth; you will feel your larynx descend. That is the position of the larynx in classical singing. The position of the larynx in belt is more neutral (not elevated, as some contend). This neutral position of the larynx, combined with the more speech-like registration, is primarily what lends belt its characteristic "natural" quality, as opposed to the more "cultivated" sound of classical technique. The lowered larynx of classical technique enlarges the laryngeal vestibule (the area just above the larynx) which gives rise to an acoustic phenomenon known as the "singer's formant," defined as energy in the acoustic signal in the area of 3,000–3,500 Hz. The belter does not have this enlarged laryngeal vestibule, and the shorter resonance chamber elevates the energy in the acoustic signal to the area of 4,000–4,500 Hz. With this article I would like to coin a new term. I would like to call the phenomenon of energy in the acoustic signal in the area of 4,000–4,500 Hz the "belter's formant." This is the characteristic "brassy" quality of Broadway-style singing.

[4] músculo laríngeo intrínseco cricotireoideo, responsável pela adução na posição paramediana (posição do meio, fechada), pelo abaixamento, alongamento e afilamento da prega vocal.

[5] músculo laríngeo intrínseco tireoaritenoideo, responsável pela adução, abaixamento e espessamento da prega vocal.

[6] Quanto à notação de oitavas das notas, optei por usar a notação internacional (International Pitch Notation – IPN) onde o dó central é o dó4 ou C4.

[7] Voz produzida em região concordante com a da fala, com propriocepção de ressonância na caixa torácica.

Por uma pedagogia vocal somática

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

André Azevedo Marques Estevez
Universidade de São Paulo - andre_estevez@usp.br

Marília Velardi
Universidade de São Paulo – marilia.velardi@usp.br

Resumo: A literatura da pedagogia vocal contemporânea tende a favorecer a produção de conhecimento por uma perspectiva biológica e segmentada, porém, durante a performance, é o artista inteiro que canta. Música, texto, técnica e expressão devem todos estar amalgamados para trazer à tona todo o potencial artístico. Então, como fugir do caminho de aprendizado segmentado que prepara o executante e não o artista? Apresentamos como possibilidade, a Educação Somática, atividade cujo foco está na atenção, na ampliação da percepção de si e num observar-se holístico e que, portanto, pode auxiliar nesse caminho de desenvolvimento da identidade artística.
Palavras-chave: Corpo. Voz. Pedagogia. Educação Somática.

For a Somatic Vocal Pedagogy

Abstract: Contemporary vocal pedagogy literature tends to favor knowledge production through a biological and segmented perspective, however, during performances, it is the whole artist who sings. Music, text, technique and expression must merge themselves to bring to light the entire artistic potential. Thus, how can we flee from the path of segmented learning, which prepares executants and not artists? We present Somatic Education as a possibility, an activity that has its focus in our attention, self-awareness improvement and holistic self-observation, which, hence, may help us through this process of developing our artistic identity.
Keywords: Body. Voice. Pedagogy. Somatic Education.

1. A pedagogia vocal hoje

Observando a literatura da área da voz que se volta para o estudo do canto percebemos que há, de maneira crescente, publicações de trabalhos que buscam estudar as funções motoras e fisiológicas na fala e no canto e isso pode ser observado em publicações recentes no campo da fonoaudiologia e da medicina, com títulos como, por exemplo, Mudanças no quociente de contato glótico durante a fonação em tubo de ressonância e fonação com vibrato (GUZMAN et al, 2013) ou Os efeitos do ensino de higiene vocal preventiva nos hábitos de higiene vocal e características da percepção vocal de cantores em treinamento (BROADDUS-LAWRENCE et al, 2000). Como nos exemplos apresentados, vê-se a predominância de estudos que tendem a enfatizar que pelo conhecimento biológico do corpo é possível compreendê-lo e parece ser uma consequência comum usar esse conhecimento em favor de processos de ensino.

Os modelos que se destinam ao ensino do canto nos apresentam, muitas vezes, a ideia de ensino apoiado na perspectiva biológica do corpo, o que, provavelmente, reforça a noção do corpo como instrumento. O ensino do canto baseia-se, normalmente, na exploração

de técnicas centradas na parte, na função fisiológica, nas máximas reconhecidas por meio de investigações feitas no campo da anatomia e da fisiologia. Nesse sentido, pode-se supor que o avanço das tecnologias que permitiram à ciência ver o corpo por dentro – os equipamentos que desde o início do século XX tiveram impacto na formulação de uma nova medicina - influenciam decisivamente no modo como hoje ele é reconhecido pelas pessoas (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008).

Porém, estamos em outro momento da história, e é fundamental que haja preocupação com o sentido mecanicista e biológico que é dado ao corpo, uma vez que, como afirmou Dina Czeresnia (2012), o desenvolvimento das pesquisas e a velocidade das comunicações científicas têm sido usados no cálculo dos riscos e na orientação de escolhas para as pessoas: o que fazer, como fazer, o que evitar, como se prevenir. Para a autora, isso apresenta consequências sobre a individualidade e as dimensões psíquicas e sociais, o que tende a influenciar as noções de corporeidade, autocuidado e consciência de si, uma vez que a máxima passa a ser a do cuidado com a vida pelo controle do que ocorre com o corpo como se isso fosse possível, necessário e desejável.

Se, por um lado, os avanços nas chamadas ciências da voz favorecem uma ampliação do conhecimento sobre a estrutura fundamental da voz – o sistema fonador – e nos trazem importantes conceitos para o entendimento da arte do cantor, proporcionando a formulação de novas pedagogias, por outro pode nos levar a supor que o controle sobre a parte e a adoção de estratégias de cuidado sobre ela poderiam levar a uma boa preparação técnica. Uma vez que na performance musical é o artista inteiro que canta, seu corpo deve estar completamente integrado na ação vocal; música, texto, técnica e expressão devem todos estar amalgamados para trazer à tona todo o potencial artístico. Desse modo, parece importante que no processo de formação, essa integração seja estimulada. Como fugir do caminho de aprendizado segmentado que prepara o executante e não o artista? Muitos caminhos são possíveis, mas apresentamos aqui a Educação Somática como uma atividade cujo foco está na atenção, na ampliação da percepção de si e num observar-se holístico e que, portanto, pode auxiliar nesse caminho de desenvolvimento da identidade artística.

2. Educação somática como caminho

A partir de experiências com o Método Feldenkrais passamos a crer que as práticas somáticas, se integradas às práticas do ensino do canto, podem favorecer a criação de caminhos nos quais sejam valorizadas as sensações e percepções do próprio aprendiz,

estimulando-o a perceber a sua importância no processo de aprendizagem, sensibilizando-o para o fato de que ele é tão ou mais responsável pelo seu crescimento quanto seu professor, como preconizam os principais estudos da pedagogia contemporânea. Por esse caminho parece haver, também, espaço para o aprendiz questionar-se, fazer escolhas, estimulando a sua autonomia e uma aprendizagem significativa.

Nesse âmbito, há estudos na área do canto utilizando-se da Técnica de Alexander, como os trabalhos de Heirich (2005) e Ohrenstein (1999); do Método Feldenkrais, como o trabalho de Corbeil (2007) e Gilman (2014); da Biossíntese, como o estudo de Almeida (2010); ou da Bioenergética, como o estudo de Maczuga e Volpi (2014). Há também diversas instituições do mundo das artes que têm incorporado a educação somática entre suas atividades, como a Royal Academy of Dramatic Arts e o Royal Shakespeare Company em Londres, o Conservatório de Música de Bruxelas e o Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris, para citar algumas (GUIMOND, 2002).

É importante salientar que, para seguir esse caminho pedagógico, o professor de canto precisará dedicar-se à prática, descobrindo quais técnicas e práticas corporais serão adequadas ou interessantes para as tarefas do ensino. Nas palavras de Almeida (2013:25): "Com base na premissa de que o instrumento é o corpo e um corpo-sujeito, a voz passa a ser considerada consequência, tendo que haver uma mudança de foco no seu ensino: da voz para o corpo". Então, se é de nosso interesse mudar o foco da voz para o corpo, precisamos entendê-lo, ou ao menos descobrir caminhos para acessá-lo, e com muito estudo e dedicação às práticas corporais, podemos chegar nesse lugar.

A grande proposta da Educação Somática é um voltar-se para si, um perceber-se a partir de dentro, pelo sentido sinestésico e não pelos sentidos externos, colocando a sua experiência subjetiva em primeiro plano e permitindo uma ampliação da consciência de si, especialmente pelo uso consciente dos nossos sistemas teleceptores e proprioceptores, o que poderia aperfeiçoar os desempenhos cotidianos e artísticos (SHUSTERMAN, 2012).

Entretanto, essa ideia ainda é pouco difundida nas instituições dedicadas ao ensino do canto no Brasil. Tomando a Educação Somática como caminho, pergunto: o que sentem e pensam as pessoas que tiveram experiências somáticas associadas ao canto? Quais significados essas práticas têm para elas? Essas são as principais questões que norteiam os caminhos dessa investigação que se encontra em andamento. É nosso objetivo aqui tentar assumir o papel de narradores que, a partir da descrição de experiências práticas e do relato de cantores, seja possível trazer à tona a questão da corporeidade do cantor. Para esse caminho

investigativo, propomos um desenho metodológico que será descrito a seguir.

3. Caminhos e procedimentos metodológicos

Essa investigação propõe-se a trabalhar com três fontes para a construção de conhecimento. Dessas três, duas apresento aqui, por já apresentarem resultados parciais:

Como primeira fonte de produção de conhecimento tem sido realizado um trabalho sistemático de aulas de canto individuais utilizando-se da perspectiva corporal apoiada na Educação Somática. Durante esse processo, mantivemos um caderno de campo onde tomamos nota de percepções nossas e dos alunos, além de outras possíveis descobertas surgidas na prática. A ideia é criar condições para o discurso espontâneo daqueles que passam pela experiência e evidenciar de que maneira a prática de educação somática se revela para essas pessoas no processo de desenvolvimento ou aprimoramento da voz.

Como segunda fonte teremos entrevistas com cantores que já tenham tido experiências com educação somática. A partir da conversa tentamos trazer à tona de que forma essa prática se revela para ele ou ela em sua atividade artística e/ou docente.

Depois de realizadas todas as entrevistas e todos os encontros práticos, as falas e relatos serão transcritos. Na leitura do material buscarei convergências e divergências entre as narrativas (KVALE, 2009) e após os textos serem lidos e relacionados, serão analisados na forma definida por Kvale (2009) como teórica, na qual se busca na narrativa, no discurso ou no diálogo uma explicitação de determinados conceitos já formulados em algum campo de conhecimento. Esse talvez seja o momento mais importante, pois como diz Larossa Bondía (2002), a informação não é experiência. Por isso, faz-se necessária uma descrição precisa, clara, não só da prática, mas um cuidado ao trazer o discurso, de forma a estar atento também àquilo que o colaborador possa ter deixado não dito, mas evidenciado por uma entonação na fala, um gesto, ou mesmo seu envolvimento com a prática proposta, de modo a tentar captar ao máximo como a experiência dele se revela.

Como é da natureza das pesquisas qualitativas mais recentes, nosso objetivo como investigadores não é aqui realizar interpretações nem defender hipóteses, mas narrar e descrever processos. É importante salientar que apesar de se tratar de uma pesquisa que envolve uma intervenção prática, ela não tem sido aplicada com um experimento clássico com vias a perceber diferenças entre antes e depois, trata-se de uma pesquisa de natureza qualitativa, onde se espera estimular a reflexão dos participantes, abrindo espaço para que eles se expressem livremente. É objetivo da pesquisa dessa natureza, também, que as experiências

proporcionadas aos colaboradores durante as intervenções possam ser significativas para todos e que eles possam sair tão transformados desse encontro quanto o investigador.

4. Educação Somática: conceitos e algumas discussões

Para a intervenção prática dessa investigação propomos um trabalho de educação somática com cantores. Para que o leitor possa entender melhor o que será realizado na intervenção prática, acredito ser importante descrever de maneira um pouco mais detalhada a natureza desse estilo de prática.

A educação somática é um campo interdisciplinar que visa, segundo Hanna (1991:31, grifos do autor), "estudar o *soma*: ou seja, o *corpo* como percebido de dentro via percepção pessoal". O termo somático, nesse contexto, foi resgatado por Thomas Hanna na década de 70, mas as práticas já existiam anteriormente e vinham sido desenvolvidas desde as primeiras preocupações holísticas de Delsarte e Dalcroze, ainda no século XIX (FERNANDES, 2015). Abarcando essa proposta, hoje em dia, há diversas técnicas e trabalhos distintos de prática corporal e, apesar da pluralidade que existe, os estudos voltados para esse campo no Brasil ainda são restritos, porém vêm crescendo, como aponta um levantamento realizado por Costa e Strazzacappa (2015).

Nosso interesse pela educação somática se deu por experiências com o Método Feldenkrais, mas independentemente das particularidades que promovam a nossa identificação com essa prática específica, acreditamos que todas as abordagens têm preceitos comuns que sejam importantes. Lima nos mostra isso quando fala que:

> (...) 'somática' é um conceito relacionado ao modo de fazer, e não a uma técnica específica. A educação somática não é uma técnica: é, antes, uma proposta de *um modo particular de como aprender*, de *como trocar conhecimento*, um *método*, uma *proposta pedagógica*; e, como ação pedagógica ímpar, insere-se nos processos de transformação do indivíduo e, por consequência, da sociedade (LIMA, 2010:66, grifo do autor).

Assim, acreditamos na educação somática como caminho pedagógico. É justamente aí que ela desabrocha, pois cuida dos processos, dá mais atenção ao caminho do que ao destino. Para isso ela lida principalmente com aquilo que é conhecido como sensorial. Todo processo educacional somático exigirá sempre do educando uma atenção especial à sua percepção de si, à ampliação da consciência de si e que nos permite perceber o corpo de maneira integrada. Como já apresentado anteriormente, há diversos autores que também têm defendido a educação somática como importante aliada nos processos de desenvolvimento artístico, mas vale salientar aqui que sua importância vai além de aprimoramento físico e

desenvolvimento técnico: os benefícios da prática somática extrapolam nossas capacidades funcionais (coordenação motora, força, flexibilidade, equilíbrio, agilidade, tempos de reação e movimento, potência aeróbia e anaeróbia) e lidam também com a subjetividade, podendo colaborar no desenvolvimento da autoconfiança, da auto-eficácia, aceitação e percepção de si e do mundo.

"Me sinto menos ansiosa, tenho muita tranquilidade na hora de cantar, mesmo sozinha" (Luisa). Essa estudante possui mais de quarenta anos de experiência cantando em coral, porém nunca havia se dedicado ao estudo do canto em aulas individuais. O processo de descoberta dela foi muito bonito, pois ela pôde começar a se libertar de antigos vícios e preocupações e descobrir novos potenciais em si. Ela revelou: "Por anos o ar foi a minha preocupação. Hoje não me preocupo mais". A preocupação a que ela se refere é sobre a sua capacidade respiratória e, portanto, sua capacidade de sustentar notas e cantar frases até o fim sem "perder o fôlego". Quando indagada sobre ao quê ela atribuía o fato de achar que sua questão com o ar havia se resolvido, ela deu a seguinte afirmação: "Usar o meu corpo todo para respirar tirou a carga que eu depositava, exclusivamente, sobre os pulmões. Distribuí o esforço. Isso me permite mais tranquilidade para respirar". Vale salientar que a estudante é uma profissional da área da saúde, praticante regular de atividades físicas e com plena consciência teórica de como se dá o processo respiratório, mas foi só quando ela foi estimulada a perceber-se nas aulas de canto que ela pôde descobrir na prática como coordenar a sua respiração de maneira mais eficiente, confortável e tranquilizadora. Não sabemos se caso fizéssemos algum teste físico com ela perceberíamos grande diferença em sua capacidade respiratória antes e depois das aulas, talvez sim, talvez não, mas o fato dela perceber essa mudança parece mais significativo para a sua performance do que a concreta mudança. Essa estudante ainda deu a seguinte afirmação: "Hoje aceitei minha voz, não tenho encanação com pigarro ou rouquidão". Portanto, fica claro como o caminho de desenvolvimento proposto a ela lhe gerou mais do que uma evolução técnica, mas sim um desenvolvimento integral da artista, que além de aprimorar sua sonoridade vocal, demonstra mais segurança ao deparar-se com a necessidade de cantar em público, segurança essa que muitos cantores levam muito tempo a atingir e ela aparentemente conquistou em meses de prática. Com essa segurança conquistada e sem uma preocupação exacerbada com o desempenho técnico e com o resultado sonoro, a estudante pode voltar sua atenção ao que realmente interessa: a música, a arte. Ela consegue colocar sua técnica à disposição do fazer artístico. É claro que isso não significa que para todos acontecerá da mesma maneira, pois as

experiências e histórias de vida particulares de cada pessoa interferem na maneira como o processo educacional acontece, mas isso deve ser aceito e incorporado como parte do processo.

Por esse caminho sensorial e exploratório que a educação somática nos proporciona, ainda podemos estimular o estudante a sair de sua zona de conforto e fazer descobertas que desafiam o senso comum. Uma das estudantes percebeu que sua voz soava melhor e ela sentia-se mais confortável cantando quando em um dos encontros ela experimentou fazê-lo deitada e com as pernas tombadas para o lado, como era proposto na lição (Marisa). O senso comum sempre diz que em pé e com boa postura é que a voz pode acontecer melhor. Não há dúvida que a postura tem impacto sobre a fonação, mas o que é uma boa postura? Quando nos permitimos explorar, descobrimos que nem tudo é como sempre acreditamos. Pela experiência sensorial concreta, podemos descobrir que para nós, a melhor postura não é a mesma que a de outra pessoa. Se isso é verdade para pessoas cujas diferenças corporais são sutis, imagina como isso se dá para pessoas que possuem conformações corporais bastante distintas? Como dizer qual a postura ideal para o estudante que, devido a uma má-formação congênita, possui uma diferença estrutural nos ossos da bacia e pernas com comprimentos diferentes, por exemplo? Não temos como saber, mas ele sim! Esse é o caso do Leo. É necessário dar espaço para ele fazer suas próprias descobertas e escolhas, pois só ele vive esse corpo, suas experiências são únicas e diferentes das de qualquer um que venha a ser seu professor de canto. A educação somática como caminho exploratório parece ter sido bem sucedida nesse caso, pois após uma lição, Leo, que sempre teve dificuldade com o legato, conseguiu chegar à seguinte conclusão:

> Minha respiração nunca é contínua, ela é sempre segmentada, meu corpo tem dificuldade com o contínuo, meu passo é descontínuo, todos os meus movimentos tendem a ser segmentados como o meu passo. Talvez por isso eu tenha dificuldade com o legato e mais facilidade com o staccato, meu corpo não se move legato (LEO).

Apesar de Dalcroze já ter afirmado que

> Tempo instável quando cantando ou tocando, confusão ao tocar, inabilidade de seguir quando acompanhando, acentuar de maneira muito dura ou com falta de precisão, todos esses defeitos têm origem no controle muscular e nervoso da criança (...) (DALCROZE, 1909:12).

Nós ainda não havíamos nos dado conta disso. É incrível presenciar um estudante chegar a essa conclusão e isso só foi possível porque ele se dedicou a sentir seu próprio corpo e buscar compreender sensorialmente suas experiências corporificadas, ele mesmo percebeu como sua corporeidade é centro da sua ação vocal. Depois desse encontro, chegamos à

conclusão que para ele melhorar sua capacidade de cantar legato, precisaríamos investigar e nos dedicar a entender como o corpo dele poderia se movimentar legato e assim permitir que a voz acompanhe. Com esse relato também podemos observar como a educação somática aceita e respeita as diferenças, das mais sutis às mais complexas, pois a experiência pessoal sempre estará em primeiro plano.

Referências

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha. Corpo-voz-emoção: uma proposta de práticas sensibilizadoras para o ensino do canto lírico. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (1). COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO (15). 2010, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Simpom, 2010. 332-340.

ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha. *O corpo-sujeito numa proposta de ensino do canto:* sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BROADDUS-LAWRENCE, Pamela L. et al. The effects of preventive vocal hygiene education on the vocal hygiene habits and perceptual vocal characteristics of training singers. Journal of voice. Philadelphia, v. 14, n. 1, pp. 58-71, 2000.

CORBEIL, Richard. Vocal Integration with The Feldenkrais Method (Audiobook). 2007.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*: as mutações do olhar- Século XX. (Coleção História do Corpo, vol.3). Trad.: Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. A quem possa interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

CZERESNIA, Dina. *Categoria vida*: reflexões para uma nova biologia. Rio de Janeiro: FioCruz, 2012.

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a *soma* das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

GILMAN, Marina. *Body and voice*: somatic re-education. San Diego: Plural Publishing, Inc., 2014.

GUIMOND, Odette. L'Education somatique et l'art. *RES, regroupement pour l'éducation somatique*. 2002.

GUZMAN, Marco. et al. Changes in glottal contact quotient during resonance tube phonation and phonation with vibrato. *Journal of Voice*. V. 27, n. 3, pp. 305-311, 2013.

HANNA, Thomas. What is somatics? *Journal of Behavioral Optometry*, Maryland, v. 2, n. 2, p. 31-35, 1991.

HEIRICH, Jane Ruby. *Voice and the Alexander Technique*: active explorations for speaking and singing. Berkley: Mornum Time Press, 2005.

JACQUES-DALCROZE, Emile. The Eurhytmics of Jacques-Dalcroze. E-book. *Rhythm as a factor in Education*, 1909.

KVALE, Steinar; BRINKMANN, Svend. *Interviews:* learning the craft of qualitative research interviewing. 2ª edição. London: Sage, 2009.

LAROSSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=isso>

LIMA, José Antonio de Oliveira. Educação somática: limites e abrangências. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 51-68, maio/ago. 2010.

MACZUGA, João Paulo; VOLPI, Sandra Mara. Exercícios de Bioenergética e autoexpressão na arte de cantar. In: ENCONTRO PARANAENSE (19), CONGRESSO BRASILEIRO (11), CONVENÇÃO BRASIL-LATINOMÉRICA DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS (3). 2014, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Centro Reichiano, 2014. [ISBN – 978-85-87691-24-8]. Disponível em: <http://www.centroreichiano.com.br/artigos_anais_congressos.htm>. Acesso em: 20 abr. 2015.

OHRENSTEIN, Dora. Physical Tension, Awareness Techniques, and Singing. *Journal of Singing*. Jacksonville, v. 56, n. 1, p. 23-26, sep. 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência Corporal*. Trad.: Pedro Sette-Câmara. Rio de Janeiro: E. Realizações, 2012.

Estudo sobre o uso das escalas *dominante diminuta*, *alterada* e *lócrio 9M*, a partir do solo improvisado de Lula Galvão em "Candeias"

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Bruno Mangueira
Universidade de Brasília – bruno@brunomangueira.com

Resumo: O presente trabalho se insere no campo da música popular, mais especificamente no âmbito da harmonia e da improvisação. São abordados aqui o *contexto* e o *conteúdo* do solo improvisado de violão gravado por Lula Galvão sobre a composição *"Candeias"*, de Edu Lobo, no álbum "Festa" (1993), da cantora Rosa Passos, faixa em que o músico atua também como arranjador. A partir de transcrições, foram realizadas uma comparação harmônica com uma gravação de Edu Lobo de 1966, e uma análise melódico-harmônica do solo em questão, com base em GUEST, FREITAS e MANGUEIRA. Foi possível observar procedimentos de reharmonização e recursos improvisacionais avançados que privilegiam sonoridades das escalas menor melódica e diminuta, com ênfase em preparações por acordes meio-diminutos e dominantes com tensões alteradas. A partir dos resultados, pode-se concluir que a obra de Lula Galvão representa uma rica fonte de estudo e pesquisa sobre aspectos específicos da música brasileira contemporânea.
Palavras-chave: Improvisação na Música Popular, Harmonia e violão, Harmonia e guitarra, Lula Galvão, Candeias.

Study on the Use of the *Dominant-Diminished*, *Altered* and *Locrian 9* Scales, from Lula Galvão's Improvised Solo on "Candeias"

Abstract: This work falls within the area of popular music, more specifically, in the field of harmony and improvisation. Discussed within are the context and content of the improvised guitar solo by Lula Galvão on *"Candeias"* by Edu Lobo, as recorded by vocalist Rosa Passos' on the CD "Festa" (1993). On this track Galvão also worked as arranger. Utilizing transcriptions, a harmonic comparison with Edu Lobo's original 1966 recording is made, and a melodic analysis of the solo based on the preceding work of GUEST, FREITAS and MANGUEIRA. Observed are advanced improvisational techniques that focus on melodic minor and diminished scales, and reharmonization devices emphasizing preparations by half-diminished and dominant chords with altered tensions. It can thus be concluded that Lula Galvão's work is a rich source of study and research on specific aspects of contemporary Brazilian music.
Keywords: Improvisation in Popular Music, Harmony and Guitar, Lula Galvão, Candeias.

1. Introdução

Na década de 1990, o guitarrista e violonista Lula Galvão (Luís Guilherme Farias Galvão — Brasília, 22 de outubro de 1962) despontou no cenário da música popular brasileira como uma das principais referências em violão e guitarra. Tiveram particular importância nessa fase de sua carreira produções realizadas junto a Rosas Passos e Guinga, nas quais figurou como músico acompanhador e arranjador. A complexidade musical envolvida e o espaço aberto à sua atuação como solista nesses trabalhos possibilitaram ao músico a exposição de suas habilidades diferenciadas de acompanhamento, harmonização e improvisação.

Também nessa época, se observou, no Brasil, uma produção um pouco mais expressiva de material voltado para o repertório e o estudo de disciplinas da área de música

popular, em especial a *harmonia* e a *improvisação*. Ao mesmo tempo, foi um período em que a música popular, então já incorporada em certos cursos livres e escolas de música, passou a uma fase inicial de efetiva inserção no ensino superior no país. Boa parte do material produzido e transmitido nesses contextos tem como referência a sistematização do jazz nos Estados Unidos, onde um processo similar já havia ocorrido algumas décadas antes. Assim, inovações estilísticas então trazidas por personagens como Lula Galvão encontraram eco não apenas no universo informal de ouvintes e músicos estudantes e profissionais, mas também no meio acadêmico, onde passaram a subsidiar o ensino e a pesquisa.

O presente trabalho vem dialogar com esse universo, tendo como exemplo um emblemático solo improvisado de violão, registrado por Lula no CD "Festa", da cantora Rosa Passos, lançado pela gravadora Velas, em 1993. A faixa em questão é *"Candeias"*, composição de Edu Lobo, com arranjo do próprio Galvão, que explora sonoridades relacionadas às escalas *diminuta* e *menor melódica*, tanto na harmonização quanto na improvisação. Este solo, de caráter "guitarrístico", já foi objeto de menção e transcrição nos meios acadêmico (LOPES, 2013: p. 78), editorial (GOMES, 2006: p 16-18) e digital (HERRLEIN, 2004), e ilustra complexas possibilidades técnicas, harmônicas e melódicas. Busca-se aqui observar especificamente como se dá, no contexto desse improviso, a abordagem de três sonoridades: o *modo dominante da escala diminuta*, também chamado *escala "dom-dim"*, e os *modos VI e VII da escala menor melódica*, conhecidos, respectivamente, como *"lócrio 9M"* e *"escala alterada"*.

As Figuras 1 e 2, abaixo, ilustram as escalas geradoras desses modos, indicando os acordes relacionados e também seus graus melódicos, sendo brancas as *notas de acorde*, e as pretas as *tensões*. A riqueza melódico-harmônica dessas escalas se deve ao grande número de notas de tensão e ausência de *notas evitadas*. Foram realizadas algumas enarmonizações, para melhor ilustrar as funções melódicas sobre os acordes dominantes, que possuem, ambos, as tensões b9 e #9, diferenciando-se entre si principalmente pela alteração ou não na décima terceira do acorde. No meio-diminuto, destaca-se a nona maior, que difere este modo daquele "lócrio" gerado a partir da escala natural.

Figura 1: Modos da escala diminuta.

Figura 2: Modos I, VI e VII da escala menor melódica.

O improviso de Lula Galvão *"Candeias"* é realizado sobre mesma estrutura da seção [A] da composição (compassos 1-18), invadindo os dois primeiros compassos de [B] (compassos 19 e 20), porém com algumas modificações na harmonia. Assim, foram realizadas transcrições, que são apresentadas aqui em dois momentos: o Exemplo 1 trata de aspectos harmônicos, comparando a referida versão de Rosa Passos com uma de Edu Lobo, de 1967; e o Exemplo 2 analisa o improviso propriamente. A simbologia empregada para indicar os acordes, cifragem analítica e análise melódica é de uso comum no universo da música popular, com pequenas variações, podendo ser observada em diversos autores, inclusive os que são citados aqui: GUEST (1996), FREITAS (2010) e MANGUEIRA (2006).

2. Considerações sobre aspectos harmônicos do arranjo de Lula Galvão para "Candeias"

"Candeias" é considerado por Lula Galvão como um de seus arranjos mais representativos (cf. AMARAL, 2008-2009), e com ele o músico acabou por imprimir um importante registro da improvisação no Brasil. Para compreender certos procedimentos realizados pelo arranjador, foram realizadas transcrições de três diferentes harmonizações utilizadas nesses primeiros vinte compassos da estrutura da composição. Como referência de registro anterior, foi adotada aqui a versão de Edu Lobo do LP "Edu e Bethania", gravado em parceria com a cantora Maria Bethânia, em 1966, e lançado no ano seguinte pela Elenco. As outras duas harmonizações estão presentes na referida versão de Rosa Passos, sendo uma para

a exposição do tema, e a outra sob o improviso de violão. Para facilitar a comparação, a versão de Edu Lobo, originalmente em Lá maior, foi aqui transportada para o mesmo tom de Rosa Passos, Sol maior.

Ao se observar as harmonizações, nota-se que o arranjo de Galvão privilegia sonoridades das escalas *diminuta* e *menor melódica*, quase sempre substituindo acordes originais por outros de mesma fundamental, porém estrutura ou apenas tensões diferentes. Há acordes dos tipos "Xdim(maj7,9)" (I grau da escala diminuta), "X7(#9,#11)" e "X7(b9,#11)" (ambos II grau da diminuta ou VII grau da menor melódica), "X13(#11)" (IV grau da menor melódica), "X7(#9,b13)" (VII grau da menor melódica), "Xm9(b5)" (VI grau da menor melódica) e "X13sus(b9)" (II grau da menor melódica, que está para o VI grau da mesma escala, assim como o acorde Vsus está para o IIm7 na escala maior). Boa parte desses acordes se relacionam com o que FREITAS (2010: p. 63) chama de "ambiente menor melódico" ou "estratégia menor melódica" (LIMA, 2000. In: FREITAS, 2010: p. 63):

> ... se tornou praticamente obrigatória nas praticas teóricas recentes (i.e., da segunda metade do século XX para cá) que, no âmbito da música popular, intentam levar em conta as soluções mais tortuosas. (...) trata-se daquela concepção segundo a qual uma tonalidade de Dó-maior pode ser matizada pela franca incorporação das notas fá# e sol# (mutações características da "escala menor melódica" do tom relativo Lá-menor) como notas constitutivas (expansivas) de seus acordes (...) e modos (...) Tal estratégia, extrapolando os limites diatônicos regulares (dórico, mixolídio, jônico, etc.) se alastrou pelas subdominantes, dominantes e tônicas de uma tonalidade que, assim, reinventada como um tipo de dialeto ou gíria harmônica local (...) encontrou meios para "tonalizar", "funcionalizar" e tomar para si certas "estruturas" modernizadoras da música culta européia dos finais do século XIX e inícios do XX... (FREITAS, 2010, p. 63)

No trecho reservado ao improviso de violão, o caráter da harmonia é similar, mas alguns acordes foram substituídos, aumentando-se um pouco a quantidade de dominantes, e também fazendo-se a harmonia caminhar através do ciclo de quintas descendentes (ou quartas ascendentes). As mudanças mais sensíveis encontram-se nos compassos 1 (com o início no dominante do VI grau) e 6 (com o acréscimo de uma preparação que pode ser considerada tanto como subIIm7-subV7 para a tônica, quanto uma polarização para a região da *mediante* Bmaj7, preparando o acorde C#m9, no compasso 8, após interpolação de Am7(b5)).

"Candeias" (Edu Lobo)

Transcrições: Bruno Mangueira

Exemplo 1: Harmonizações para ***"Candeias"*** (Edu Lobo), nas versões de Edu Lobo (LP *"Edu e Bethania"*, 1967), com arranjo de Lindolfo Gaya, e Rosa Passos (CD *"Festa"*, 1993), com arranjo de Lula Galvão. Desta última, as diferentes harmonias utilizadas para a exposição do tema e para o improviso de violão.

3. O uso das escalas *dominante diminuta*, *alterada* e *lócrio 9M*, no improviso de Lula Galvão em "Candeias"

O solo de Lula Galvão em *"Candeias"* tem caráter virtuosístico, através da execução clara e precisa de um fraseado de características jazzísticas, fazendo uso de variações rítmicas e quiálteras que lembram o estilo de Hélio Delmiro (cf. MANGUEIRA, 2006, p. 42-44), uma de suas principais referências musicais. Pelos desenhos melódicos que desenvolve de maneira fluente, percebe-se que o músico não somente domina tecnicamente seu instrumento, mas também diversas possibilidades sonoras relacionadas às escalas diminuta e menor melódica. Mais especificamente, estão presentes nesse improviso as escalas *dom-dim* (modo dominante da escala diminuta), *lócrio 9M* e *alterada* (respectivamente, VI e VII modos da escala menor melódica).

O Exemplo 2 expõe a linha melódica do solo de Galvão e a harmonia sobre a qual ele é executado, apresentando ainda uma análise melódico-harmônica, na qual se pode observar, em diversos momentos, a ênfase em notas de tensão, consideradas harmonicamente mais ricas (cf. GUEST, 1996: p. 49). Ao longo de seu improviso, o músico faz uso de saltos intervalares inusitados e explora grande parte da tessitura do instrumento. As marcações na partitura a seguir evidenciam a perfeita aplicação das *escalas de acordes* mencionadas, conforme demonstrado na Introdução. Além disso, pode-se notar ainda que o Lula eventualmente *antecipa algumas escalas de acordes* para o compasso anterior (compassos 5-6 e 17-19), sendo este um conhecido expediente no universo jazzístico.

Outro recurso particularmente interessante utilizado pelo instrumentista é o uso de tríades e tétrades superpostas a acordes dominantes, as quais se poderiam chamar de *acordes de estrutura superior*, tendo como base o conceito de *"tríades de estrutura superior"* (GUEST, 1996: p. 30). Tratam-se de acordes, e eventualmente também notas de tensão, erigidos a partir de outros graus da mesma escala do acorde-base, as quais, "quando tocadas (...) por cima do som básico do acorde (...), resultam em sonoridade rica" (GUEST, 1996: p. 30). A aplicação desse recurso está ilustrada na Figura 2, onde se pode observar:

- Sobre a escala *dom-dim*, em acordes do tipo "X7(b9,#11)", "X13(b9)", "X13(b9,#11)" e "X7(b9)": tríades bIII, #IV (ou bV), #IVm (ou bVm) e VI
- Sobre a escala *alterada*, em acordes do tipo "X7(b9,#11)" e "X7(b13)": tétrade bVIIm7(b5), tríade bVI (com acréscimo da 9M)

Improviso de Lula Galvão em ***"Candeias"*** (Edu Lobo)
CD "Festa", Rosa Passos (Velas, 1993)
Transcrição: Bruno Mangueira

Exemplo 2: Transcrição, análise melódica e indicação de escalas e acordes de estrutura superior utilizados no improviso de Lula Galvão sobre ***"Candeias"*** (Edu Lobo), em seu arranjo para a versão de Rosa Passos (CD *"Festa"*, 1993).

4. Considerações finais

À luz das análises realizadas a partir das transcrições, constata-se que os recursos harmônicos e melódicos utilizados por Lula Galvão em seu arranjo e em seu improviso apontam na direção do desenvolvimento de uma abordagem de considerável complexidade, a partir do cancioneiro brasileiro. Suas escolhas favorecem a criação de uma atmosfera rica em notas de tensão, em especial através de sonoridades das escalas *diminuta* e *menor melódica*, com o uso, na improvisação, de avançadas técnicas de *estruturas superpostas* aos acordes. Percebe-se que o instrumentista emprega procedimentos consagrados no universo do jazz, associando-os a elementos característicos da música popular brasileira.

Referências

AMARAL, Ana Luiza. Lula Galvão. In: KFOURI, Maria Luiza (Org.). *Músicos do Brasil*: uma enciclopédia instrumental. Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura Ltda., 2008-2009. Disponível em: <http://musicosdobrasil.com.br/lula-galvao>. Acesso em: 21 abr. 2016.

CANDEIAS. Edu Lobo (Compositor). In: FESTA. Rosa Passos (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Velas, 1993. CD.

CANDEIAS. Edu Lobo (Compositor). In: EDU E BETHANIA. Edu Lobo e Maria Bethânia (Intérpretes, vozes). Elenco, 1967. LP.

FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Música). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000784261&fd=y>. Acesso em: 31 jan. 2014.

GOMES, Vinícius. Lula Galvão: um expoente do violão brasileiro moderno. *Revista Violão Pro*, n. 2, p. 16-18, 2006.

GUEST, Ian. *Arranjo*: método prático. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HERRLEIN, Julio. Transcrição do improviso de Lula Galvão em "Candeias". Porto Alegre, 2004. Disponível em: <http://www.julioherrlein.com/site/downloads/candeias_lula_galvao.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer*: as estratégias octatônicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2000. Tese (Doutorado). Disponível em: <http://www.paulolima.ufba.br>. In: FREITAS, S. P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. Tese (Doutorado em Música).

LOPES, Rogério. *O ensino da "guitarra brasileira"*: uma construção. 153p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/815977.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

MANGUEIRA, Bruno. *Concepções estilísticas de Hélio Delmiro*: violão e guitarra na música instrumental brasileira. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000382616>.

London Carapé de Agustín Barrios: algumas questões contextuais e métricas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Carlos Alfeu Guerra Gomes
UFMG – carlosalfeuviolao@gmail.com

Flávio Terrigno Barbeitas
UFMG – flateb@gmail.com

Resumo: Este trabalho é parte de pesquisa de mestrado, em fase de conclusão, relacionada ao tema da *Performance* Informada e entre cujos objetivos está propor uma edição comentada das peças *Danza Paraguaya* (1926), *¡Jha, che valle!* (1923) e *London Carapé* (1909), de Agustín Barrios (1885-1944). Esta comunicação inicialmente apresenta a origem e alguns elementos musicais e coreográficos relativos à dança paraguaia *London Carapé*, matriz para a peça aqui investigada. Em seguida, será analisado o arranjo de Barrios para *London Carapé*, a partir das edições de Stover (1979) e de Benites (1977), nos seguintes aspectos: relação arranjador/edições, fórmula de compasso, figuras rítmicas, melodia e forma. Concluiu-se que a publicação desta peça pelos principais revisores da obra de Barrios (Stover e Benites) não solucionou devidamente a intrincada questão da fórmula de compasso da música paraguaia, talvez pela falta de atenção ao contexto da dança que serviu de base para a composição.
Palavras-chave: Agustin Barrios. London carapé. Danças paraguaias. Violão latino-americano.

London Carapé by Agustin Barrios: some contextual issues and metrics

Abstract: This paper is part of master's research, nearing to finish, related to the theme of Informed Performance and among whose objectives is to propose a commented edition of the pieces *Danza Paraguaya* (1926), *¡Jha, che valle!* (1923) and *London Carapé* (1909), by Agustín Barrios (1885-1944). This article first presents the origin and some musical and choreographic elements of the paraguayan dance London Carapé, base for the part here investigated. Then the arrangement by Barrios for London Carapé will be analyzed starting the edition of Stover (1979) and Benites (1977), from the following aspects: relationship arranger / editions, time signature, rhythmic figures, melody and form. It was concluded that the publication of this piece by lead reviewers of Barrios's work (Stover and Benites) not properly solved the intricate question of paraguayan music of the time signature, perhaps for lack of attention to dance context that formed the basis for the composition.
Keywords: Agustin Barrios. London Carapé. Paraguayan Dances. Guitar.

1. Introdução

Esta comunicação é parte de pesquisa de mestrado, em fase de conclusão, que se vincula ao tema da *Performance* Informada e que dentre os objetivos pretende fornecer subsídios interpretativos, através de partituras comentadas, a respeito de três peças para violão de Agustín Barrios (1885-1944) publicadas sob a denominação genérica de *Danças paraguaias*: 1) "Dança Paraguaia" (1926), 2) "¡Jha, che valle![1]" (1923) e 3) "London Carapé[2]" (1909). Baseia-se nos parâmetros musicológicos discutidos por John Rink em seu texto "Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia" (2006).

Neste artigo analisaremos o arranjo de Barrios do motivo popular paraguaio que tem o mesmo nome de sua dança matriz "London Carapé". As partituras que formam o

corpus para este estudo são: 1) trecho de uma cópia de 1986 do violonista paraguaio Cayo Sila Godoy (1919-2014) a partir de um manuscrito de "London Carapé" de Agustín Barrios; 2) um arranjo de "London Carapé" para piano de Aristóbulo Dominguez de 1928; 3) as edições de Richard Stover (1979) e Jesús Benites (1977), baseadas no motivo popular arranjado por Agustín Barrios.

A título de informações preliminares, vale dizer que Agustín Barrios (1885-1944) foi um concertista itinerante que atingiu prestígio como violonista/compositor em vários países da América do Sul. De família musical, aos 15 anos (1900) mudou-se para a capital Assunção para ter lições de violão clássico com o argentino Gustavo Sosa Escalada (1877-1943) – no Instituto Paraguaio, onde estudou os métodos consagrados de Sor, Aguado e Giulliani – e de teoria musical com o maestro italiano Nicolino Pellegrini. Iniciou sua carreira artística aos 25 anos, de forma itinerante, começando por Corrientes, Argentina, numa curta viagem que duraria somente uma semana e algumas apresentações. Seu retorno ao Paraguai, contudo, ocorreu apenas doze anos depois, na sequência de concertos realizados em diversos países da América Latina.

No início do século XX, época de Barrios, o comércio de partituras para violão era quase nulo na região da Bacia da Prata. Barrios superou esse obstáculo compondo ele mesmo peças em estilos e gêneros latino-americanos diversos e típicos dos países onde esteve e em formas clássicas como minuetos, gavotas e valsas. A capacidade de absorver e traduzir ao violão o ambiente cultural circundante é nítido na obra de Barrios, de maneira que sua obra é atualmente fonte para estudos acadêmicos, como "identidade cultural" e "música latino-americana", em diversos países, como: Estados Unidos, Austrália, Brasil e Japão.

2. Aspectos históricos e formais

"London Carapé" é uma *Dança Tradicional* paraguaia e tem duas traduções: "Londres ao estilo paraguaio" ou "Pequena Londres", sendo que o vocábulo guarani *carapé*, isoladamente, significa baixo/curto ou popular. As *Danças Tradicionais*, gênero no qual "London Carapé" é classificada, tiveram sua organização e sistematização no início do século XX, quando o governo paraguaio teve grande interesse em reconstruir suas danças nacionais para apresentações teatrais. Existem outras peças musicais com o mesmo nome genérico de "London Carapé", música base para esta dança que tem a característica do agachamento durante sua coreografia.

Agustín Barrios incluiu seu arranjo deste motivo popular paraguaio nos primeiros

programas de sua carreira de concertista entre os anos 1903-1909. Pelas fontes consultadas neste estudo, vemos este mesmo tema em seu retorno ao Paraguai, no ano de 1924 (STOVER, 1992: 92).

Segundo o maestro de violão erudito Felipe Sosa, em entrevista concedida em seu Conservatório de Música em Assunção (25/11/2015), o arranjo de Barrios se difundiu bastante e hoje quando se fala em "London Carapé" é a melodia arranjada por Barrios que se é lembrada.

2.1. Origem

Sobre a origem da dança "London Carapé" existem diferentes versões. Uma das mais difundidas é a atribuída às festas organizadas por Elisa Alicia Lynch (1833-1886), companheira do segundo presidente constitucional do Paraguai, Francisco Solano Lopez (1827-1870). Muitos autores, como Maurício Cardozo Ocampo, afirmam que Elisa Lynch, irlandesa, foi grande animadora de reuniões populares em Assunção e a ela se atribui a inserção de algumas danças estrangeiras, sendo o "London Carapé" uma das mais destacadas (OCAMPO, 1889: 146).

A autora e coreógrafa paraguaia Célia Ruiz Dominguez, em *Danzas tradicionales paraguayas* (1974 – 1ª edição) afirma que "esta dança vem da época dos López e era uma de suas favoritas. Teve com o tempo muita difusão em todo o país" (DOMINGUEZ, 2011: 220).

Maestro Luis Szarán, diretor e regente da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção, em entrevista (24/11/2015), explica que após a independência do Paraguai, em 1811, imigrou para o país uma colônia grande de ingleses. Esta população de engenheiros, artistas, médicos, intelectuais, técnicos foi trazida pelo primeiro presidente constitucional Carlos Antônio Lopez (1792-1862), pai de Solano Lopez, com a intenção de desenvolver a região. Esses estrangeiros faziam também suas festas, devidamente espiadas às janelas pelos paraguaios que depois, na praça, tentavam imitar os passos observados.

2.2. Dança

A principal característica coreográfica desta dança é o agachamento. "London Carapé", segundo Dominguez, é classificada como pertencente ao grupo "de par solto interdependente", que integra a subdivisão "animada".

Das duas versões expostas em seu livro, a segunda é a que tem em seu tema musical o motivo arranjado por Agustín Barrios, recopilado por Julian Rejala (1907-1981)

com duas figuras coreográficas bem definidas (*doble roda e contra roda* e *subindo e descendo*), que fazem referência às duas seções musicais. (DOMINGUEZ, 2011: 220,221).

Na primeira figura coreográfica, *doble roda e contra roda*, as damas dançam seguindo a roda, na direção esquerda, enquanto que os homens dançam na direção contrária. O descolamento se dá com o passo básico de polca e todos iniciam com o pé direito. Na *contra roda* muda-se a direção de damas e cavalheiros. O motivo melódico tem 8 compassos, mas com a repetição, *contra roda*, a parte A totaliza 16 compassos. As duas figuras coreográficas são *doble roda e contra roda*, na primeira parte, e *descendo e subindo (Ñembokarapé)* na segunda parte.

Para intercalaram as seções, as damas fazem meio giro para fora, para ficaram de frente com seus parceiros e fazerem o *descendo e subindo*, e para dentro para retomarem a *doble roda e contra roda*.

No *descendo e subindo*, a segunda coreografia, os casais se dão as mãos e as damas flexionam lentamente as pernas até ficarem agachadas, marcando o passo básico de polca. Depois se levantam lentamente, sem mudar o passo básico, sendo 4 compassos para agachar e 4 compassos para levantar. Na repetição do tema, a coreografia é feita pelos homens, sendo 16 compassos toda a parte B. As duas figuras coreográficas são repetidas quatro vezes, com pequenas variações em suas repetições.

Sobre o passo básico de polca, Dominguez explica que "cada passo básico consta de vários movimentos, cuja realização se ajusta a um compasso musical" (DOMINGUEZ, 2011: 75). Em breve explicação, se começarmos com o pé direito, o passo básico se dará da seguinte forma: através do avanço do pé direito com um passo natural acentuado, se avança com o pé esquerdo apoiando suavemente a meia ponta até um plano levemente a frente do pé direito; depois se avança com o pé direito com um passo curto semi acentuado, logo se realiza um pequeno movimento do joelho, muito breve, elevando um pouco o corpo sem "descolar" o pé do chão, a fim de ligar com o passo seguinte e dar o acento correspondente, constituindo-se numa preparação para o próximo passo básico, que se dará com o pé esquerdo (DOMINGUEZ, 2011: 75).

Figura 1 - Desenho de demonstração do passo básico de polca, começando com o pé direito, retirado do livro "Danzas tradicionales paraguayas" (2011), pág. 76.

2.3. Música

Nesta pesquisa foram identificadas três peças que levam o título de "London Carapé", sendo: 1) a versão de Agustín Barrios, 2) a versão de Aristóbulo Dominguez e 3) a versão recopilada de Juan Max Boettner. Elas se encontram gravadas no *Album musical del bicentenário del Paraguay, 1881-2011*, dirigido pelo maestro Luís Száran, em 2011. As partituras encontradas nesta pesquisa de "London Carapé" são: 1) as edições de Stover (1979) e Benites (1977) do motivo melódico também arranjado por Barrios; 2) o arranjo para piano de Aristóbulo Dominguez, de 1928; 3) trecho de uma cópia de 1986 de Sila Godoy de um manuscrito de Barrios. Não foi coletada a partitura do arranjo musical de Juan Max Boettner.

Em entrevista, o maestro Szarán afirma que podem existir várias versões musicais de "London Carapé" e é possível que se encontre muito mais que três exemplares musicais desta dança. Juan Cancio Barreto, músico paraguaio em entrevista em novembro de 2015 em Assunção, afirma que mesmo existindo outros "London Carapé" a música tem sua particularidade, sua característica que a identifica como tal.

Na explicação de Don José Adorno incluída no livro de Boettner, *Musica y músicos del Paraguay* (1957), o mesmo afirma que esta dança é acompanhada ao ritmo de polca (BOETTNER, 1957: 229). Na pesquisa de Célia Dominguez no escritório de Manuel Mosqueira em 1963 em sua coleção musical e arquivo particular em Carapeguá, publicada em seu livro em 1974, a autora afirma que há indícios de que também se cantava o "London Carapé" ao encontrar uma letra em espanhol e guarani com o nome da dança.

Em minhas entrevistas com músicos em Assunção, Paraguai, em novembro de 2015, os cinco entrevistados, músicos populares e eruditos, afirmaram que o "London Carapé", a dança, é acompanhado por uma polca paraguaia, uma música em 6/8, onde o acompanhamento é ternário e a melodia é binária. O professor, filósofo e músico Victor Oxley, em entrevista, explica que esta forma de escrever a música paraguaia se firmou quando José Asunción Flores, em 1925, pediu licença aos seus maestros italianos, que escreviam a polca paraguaia em 2/4, para tentar escrever a música tradicional de uma forma mais inteligível, já que percebiam que o que estava escrito não era o que realmente tocavam.

Na partitura de Aristóbulo Dominguez de "London Carapé", publicada em seu terceiro álbum de partituras *Aires nacionales paraguayos* (1928), para piano, verificamos a fórmula de compasso 2/4. Neste caso, deu-se atenção para a melodia, que é binária, sendo o acompanhamento da melodia todo em quiálteras de 3. O maestro Szarán, em entrevista, afirmou que Aristóbulo Dominguez não escrevia música, somente recopilava, e que quando

voltou para Assunção, após pesquisas de campo pelo interior do Paraguai, pediu para que os maestros italianos escrevessem em partituras as melodias coletadas em sua pesquisa.

Sobre a maneira como o paraguaio interpreta a escrita de sua música em 2/4, Oxley descreve que "mesmo não trazendo todo o motivo rítmico, o paraguaio tenta de alguma forma executar, então faz por instinto" (OXLEY, em entrevista em novembro de 2015).

Figura 2 - Versão de Aristóbulo Dominguez de "Londón Carapé" em seu álbum de partituras "Aires nacionales paraguayos" de 1928.

3. O London Carapé de Agustín Barrios

Vejamos agora como Agustín Barrios abordou o motivo popular paraguaio. Após breve contextualização das edições de Stover e Benites, será analisado como elas diferem entre si e também quando comparadas com a cópia de 1986 de Sila Godoy de um manuscrito de Barrios, em termos de fórmula de compasso, figuras rítmicas, melodia e forma.

3.1. As edições de Stover e de Benites

Barrios viveu até os 14 anos no interior, em San Juan Baptista, Missiones, onde em seu ambiente familiar cultivou a cultura nacional, sua música e sua literatura. Já em Assunção, quando morou até os 25 anos, dedicando-se seriamente ao violão, incluiu muitas peças populares paraguaias em suas primeiras apresentações como concertista. Podemos supor que o arranjo do motivo popular de "Londón Carapé" de Barrios sempre esteve presente em seu *imaginário-folclorista* (OXLEY, 2010: 59).

Richard Stover, editor de grande parte da obra de Barrios, viajou ao Paraguai, Argentina, Uruguai, Brasil e América Central entre os anos de 1974 e 1975 para coletar dados sobre a vida e a obra do violonista. Reuniu grande parte de suas composições e publicou-as em quatro volumes, em 1976 (1º volume), 1977 (2º e 3º volumes) e 1985 (4º volume) pela editora norte americana *Belwin Mills*. No entanto, "London Carapé" foi publicada separadamente, na pequena coleção *Três danças paraguaias*, junto com "¡Jha, che valle!" e "Danza Paraguaya", com os subtítulos "Danza Paraguaya" ("Danza Paraguaya n.º1), "¡Jha,

che valle!" ("Danza Paraguaya n.º2) e "Londón Carapé" (Danza Paraguaya n.º3) (STOVER, 1992: 260).

O violonista peruano, nacionalizado mexicano, Jesús Benites conheceu a obra de Barrios em 1972, em um curso de violão no México e a partir de então começou a investigar e reunir peças de Barrios. Durante esse período, Benites foi contratado para revisar as composições de Barrios e publicá-las pela editora japonesa *Zen-On*, também em quatro volumes, sendo os dois primeiros em 1977, o terceiro em 1979 e o quarto em 1982. Benites, assim como Stover, colocou os subtítulos de Danza Paraguaia n.º 1, 2 e 3 para "Danza Paraguaia", "¡Jha, che valle!" e "London Carapé", mas junto com o restante da coleção, em seu primeiro volume.

3.2. Fórmula de compasso

O arranjo de Barrios e as edições de Stover e de Benites trazem fórmulas de compasso diferentes. Enquanto Barrios escreveu em 6/8, Stover e Benites escreveram "London Carapé" em 3/4. Talvez a escolha de Stover e Benites seja uma tentativa de facilitar o entendimento para o intérprete, já que a intricada métrica da música tradicional paraguaia prevê acompanhamento ternário para uma melodia binária com leve acentuação no segundo tempo e que não raro inclui síncope entre os compassos. Podemos observar, na figura 3, todas essas características na primeira pauta do manuscrito de Barrios de "London Carapé" (cópia de Sila Godoy). E nas figuras 4 e 5, a primeira pauta das edições de Stover e Benites da mesma peça, com a fórmula de compasso em 3/4.

Figura 3 - Cópia do manuscrito de Barrios de "Londón Carapé", adquirida através do maestro Victor Oxley, nov/2015, Assunção, Paraguai.

Figura 4 - Edição de Richard Stover da peça "Londón Carapé" pela editora Alfred, 1979.

Figura 5 - Edição de Jesús Benites da peça "Londón Carapé" pela editora Zen On, 1977.

3.3. Figuras rítmicas

Outra diferença entre as partituras é possível de se verificar no segundo compasso do manuscrito (fig.3), quando Barrios adota as figuras de semicolcheias e de colcheias para prosseguir com o primeiro tema e também dividir a melodia em dois, e nas edições de Stover e de Benites (figs. 4 e 5) observa-se uma *tercina* no primeiro tempo, e prosseguem com a melodia em função do acompanhamento em três, verificável no compasso seguinte das edições.

Na segunda seção da peça, nas edições de Stover e Benites, os mesmos sugerem a melodia binária, através da inclusão de uma acentuação, apesar de a edição de Benites acentuar as três notas da melodia.

A seguir, os compassos 10 e 11 (fig. 6), com acentuação somente na segunda nota da melodia (edição de Stover), caindo no segundo tempo do compasso binário composto, o que se aproxima da rítmica da música tradicional paraguaia.

Figura 6 - Compassos 10 e 11 de "London Carapé" da Edição de Stover

3.4. Melodia

Entre o manuscrito e as edições de Stover e Benites a diferença está na segunda parte do primeiro tema, que vai do 5º ao 8º compasso. Nesse trecho temos diferenças melódicas e rítmicas. Na cópia de Sila Godoy, vemos no 5º compasso a melodia nas notas Ré, Sol e Mi acompanhada pelo acorde de Sol Maior. Já no 6º compasso, vemos a rítmica bem dividida em dois tempos até o final da seção (fig. 7). Na edição de Stover e Benites, no 5º compasso, observamos a melodia e sua acentuação diferentes da cópia de Sila Godoy. E seguem com a melodia, uma terça abaixo, em função do acompanhamento, utilizando *tercina* no primeiro tempo do 6º compasso.

Figura 7 - cc. 5-8 manuscrito Barrios

Figura 8 - cc. 5-8 Benites

3.5. Forma

A forma de "London Carapé" nas edições publicadas de Stover e Benites é AB com leves variações nas repetições. Não é possível identificar a forma da cópia do manuscrito de Barrios feito por Sila Godoy, pois a partitura não está completa, sendo possível ver somente a seção A e metade da seção B.

Na primeira exibição da seção B nas edições de Stover e de Benites verificamos que não há *ritornello*. A repetição em London Carapé é funcional, pois se trata de dança em pares com duas coreografias bem definidas e que são repetidas para alternar o movimento entre damas e cavalheiros.

4. Conclusão

Entende-se que "London Carapé" é acima de tudo uma dança tradicional paraguaia, cuja característica coreográfica principal é o agachamento. Existem várias versões musicais que servem de base para esta dança, sendo que todas elas são intituladas também como "London Carapé" simplesmente. Para esta dança paraguaia há duas figuras coreográficas que se relacionam com os dois temas da música que a acompanha.

A música para o "London Carapé" é uma polca paraguaia, com acompanhamento ternário e melodia binária, sendo a métrica em 6/8 a que mais se aproxima da execução da música tradicional paraguaia. Verificamos que as edições dos principais revisores da obra de Barrios, Stover (1979) e Benites (1977) trazem a métrica em 3/4, mantendo a melodia de acordo com o acompanhamento e utilizando *tercinas* para adequarem a melodia dentro do compasso na seção A. Já na parte B, a escrita se aproxima de uma realização binária composto, por meio de acentuações e figuras rítmicas.

É importante observar que a partitura funciona como elo entre compositor e

intérprete. Nesse contexto, ressalta-se a importância do editor, já que as decisões tomadas pelo intérprete são fortemente influenciadas pela edição da peça que ele tem em mãos. MANICA (2014) explica que a edição musical é um processo mais complexo que a simples cópia, uma vez que "o editor tem a preocupação de pesquisar as fontes e os contextos em que o texto foi criado" (MANICA, 2014: 1248).

Não podemos afirmar que a versão de Barrios seja a perfeita representação escrita deste motivo popular de "London Carapé" e que as versões de Stover e de Benites estão erradas. A principal questão é a representação musical, a "agrupação" do ritmo e da melodia, que, no caso de Barrios, traz uma escrita mais inteligível para o interprete ainda que, ao contrário das edições, não tenha indicações de dinâmica ou digitação.

Referências

BARRETO, Juan Cancio. Rede Guarani, 21 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.

BENITES, Jesús. *A.Barrios Mangoré.* Japão: Zeon-On, 1977. Volume 1.

BOETTNER, Juan Max. *Musica y músicos del Paraguay*. Assunção. Autores Paraguayos Asociados, 1956. Disponivel em: <http://www.portalguarani.com/1382_juan_max_boettner/22919_musica_y_musicos_del_paraguay__prof_dr_juan_max_boettner.html>. Acesso em 19 abr. 2016.

DOMINGUEZ, Celia Ruiz. *Danzas Tradicionales Paraguayas*. 5ª ed. Assunção, Paraguai, A4 Diseños, 2011.

DOMINGUEZ, Aristóbulo. *Aires Nacionales Paraguayos*: arreglados para piano con acompañamento típico. Buenos Aires, 1928. Partitura de *London Carapé*. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/2696_aristobulo_dominguez/21359_aires_tradicionales_paraguayos__arreglados_para_piano_con_acompanamiento_tipico__1928.html>. Acesso em 19 abr. 2016.

GODOY, Cayo Sila. *London Carape*. Assunção, Paraguai: cópia de 1986 de um manuscrito de Barrios adquirido por Carlos Alfeu por meio eletrônico, através do maestro Victor Oxley, em novembro de 2015. Partitura manuscrita.

MANICA, Solon S. Interpretação e edição musical: o terceiro movimento da Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali. *Anais do Simpom*, UniRio, Rio de Janeiro, n. 3, pg. 1245-1254, 2014.

OCAMPO, Mauricio C. *Mundo Folklorico Paraguayo*: Paraguay folcklorico. Assunção. Editorial Cuadernos Republicanos, 1988.

OXLEY, Victor. *Ritos, cultos, sacrilégios y profanaciones*. Assunção. ServLivro, 2010.

OXLEY, Victor. Hostel Gallagher, 25 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, São Paulo, v.13, no 1, p. 32-60, 2012.

SOSA, Felipe. Conservatório de Música "Felipe Sosa", 25 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.

STOVER, Richard D. *Six Silver Moonbeams*: the life and the times of Agustin Barrios Mangoré. Estados Unidos. Querico Publications, 1992.

STOVER, Richard. *Three Paraguayan Dances*. Califórnia, Estados Unidos: Ed. Alfred, 1979. Partitura.

SZARÁN, Luis. Oficina "Sonidos de la tierra", 24 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.

Notas

[1] "¡Jha, che valle" traduzido do guarani para o português significa "Oh, meu povo", sendo "jha" uma interjeição de nostalgia.

[2] "London Carapé" traduzido do guarani para o português é "Pequena Londres" ou "Londres ao estilo paraguaio", sendo que "carapé" do vocábulo guarani, isoladamente, significa "baixo" ou "popular".

Aplicação pedagógica dos *Nuevos Estudios Sencillos* na obra *La Ciudad de las Columnas*, de Leo Brouwer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Claryssa de Pádua Morais
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - claryssa_padua@hotmail.com

Fabio Scarduelli
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: Por meio de uma abordagem analítica, este trabalho pretende identificar os elementos técnicos e estilísticos predominantes nos *Nuevos Estudios Sencillos* (2001) e na obra de concerto *La Ciudad de las Columnas* (2004). Objetiva-se com isso demonstrar a importância da incorporação destes estudos pedagógicos no processo de aprendizagem do estudante de violão, como forma de compreensão, preparação e execução de obras de nível mais elevado do compositor.
Palavras-chave: Violão. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. La Ciudad de las Columnas. Pedagogia do violão. Performance.

Pedagogical application of *Nuevos Estudios Sencillos* in the work *La Ciudad de las Columnas*, of Leo Brouwer

Abstract: Through an analytical approach, this study aims to identify the technical and stylistic elements predominant in Nuevos Estudios Sencillos (2001) and in concert work La Ciudad de las Columnas (2004). The objective is to thus demonstrate the importance of incorporating these pedagogical studies in the process of learning the guitar student, as a way of understanding, preparation and performance of higher level works of the composer.
Keywords: Clasical Guitar. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. La Ciudad de las Columnas. Guitar Pedagogy. Performance.

1. Introdução

Nascido em Havana, em 1939, o compositor e também violonista, regente e pedagogo Leo Brouwer, é reconhecido como um dos principais compositores da música erudita contemporânea latino-americana, sendo o seu trabalho composicional, iniciado em 1954, centralizado em obras para violão. Dentre suas composições incluem-se inúmeras séries de estudos pedagógicos que têm como finalidade o desenvolvimento da técnica do estudante de violão: *Estudios Sencillos* (1960-61) – conjunto de vinte estudos dividido em quatro séries de cinco estudos; e *Nuevos Estudios Sencilos* (2001) – conjunto de dez estudos.

De acordo com Prada (2008) e Wistuba (1991), a produção composicional de Brouwer divide-se em três fases: a primeira, marcada pelo uso de elementos populares de origem afro-cubana, engloba as décadas de 1950 e 1960; a segunda, influenciada pela vanguarda europeia e marcada pelo *experimentalismo*, engloba a década de 1970; já a terceira fase, denominada pelo autor de Nova Simplicidade, corresponde às décadas de 1980 e 1990, e caracteriza-se pela presença do *minimalismo* e do *atonalismo*.

Quanto ao seu período atual de composição, o qual envolve as obras que

constituem o centro deste trabalho, constata-se uma escassez de pesquisas e materiais publicados. No entanto, é possível identificar em suas composições atuais elementos que estão presentes nas fases anteriores, como fórmulas rítmicas de origem afro-cubanas e recursos minimalistas, conforme será demonstrado posteriormente.

Partindo de uma abordagem analítica e comparativa, a proposta para este trabalho é identificar as demandas técnico-estilísticas predominantes nos *Nuevos Estudios Sencillos*, compostos em 2001, e relacioná-las às demandas identificadas na obra de concerto *La Ciudad de las Columnas – Variaciones sobre Pieza Sin Título nº 1*, composta três anos depois (2004), como forma de avaliar de que maneira estes estudos podem ser aplicados para auxiliar a preparação da execução desta obra. Com isso, pretende-se demonstrar que a incorporação desses estudos de cunho didático no processo inicial de aprendizagem do estudante de violão, pode facilitar o seu processo de preparação para a prática de obras de nível mais elevado do compositor.

2. Demandas técnico-estilísticas predominantes

2.1. *Nuevos Estudios Sencillos*

Compostos em 2001, os *Nuevos Estudios Sencillos* constituem uma nova coletânea de dez peças que alcançaram um caráter pedagógico amplo para o aprendiz de violão. Além de apresentarem diversas demandas técnicas relevantes para o desenvolvimento do instrumentista, eles estão ainda inseridos em uma estética pós-modernista[1], o que permite ao aprendiz o contato com esta linguagem e o conhecimento de elementos estilísticos até então pouco utilizados em obras didáticas anteriores.

Em cada um dos estudos, Brouwer enfoca aspectos técnicos e expressivos de forma específica, apresentando ordem de dificuldade progressiva, bem como novos materiais musicais ainda não encontrados nos seus estudos anteriores. Além disso, cada um deles presta homenagem a um compositor do século XX (C. Debussy, A. Barrios Mangoré, A. G. Caturla, S. Prokofiev, F. Tárrega, F. Sor, A. Piazzolla, H. Villa-Lobos, K. Szymanowski e I. Stravinsky), evocando ou citando ainda algumas de suas próprias obras de concerto.

Dentre as referidas citações, umas delas pode ser identificada no *Nuevo Estudio Sencillo V – Omaggio a Tarrega* (fig. 1), no qual o compositor faz uma autocitação do segundo movimento da obra *El Decamerón Negro: La Huída de los Amantes por el Valle de los Ecos* (fig. 2). Pode-se dizer, ainda, que este estudo remete à terceira fase do autor, da qual esta obra pertence, sendo marcada pelo uso de recursos minimalistas. Além disso, como já

explicitado em seu título, em homenagem ao compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), observa-se uma referência à sua obra *Recuerdos de la Alhambra* (fig. 3), através do uso da técnica do trêmulo.

Figura 1 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo V - Omaggio a Tarrega*, c. 1 e 2.

Figura 2 – BROUWER, *El Decameron Negro: La Huída de los Amantes por el Valle de los Ecos*, c.28-31.

Figura 3 – TARREGA, *Recuerdos de la Alhambra*, c. 1 e 2.

Pode-se identificar no Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla uma referência à primeira fase composicional do autor, devido à utilização de ritmos afro-cubanos, típicos desta fase nacionalista, como o tresillo, fórmula rítmica marcada por duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia (fig. 4), apresentado neste estudo sob a fórmula de duas semínimas pontuadas seguidas de uma semínima (fig. 5).

Figura 4: Fórmula rítmica do *tresillo*

Figura 5: BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo III – Omaggio a Caturla*, c. 1.

Desta forma, podemos observar que os estudos remetem a recursos e elementos técnico-estilísticos já identificados em obras anteriores do compositor, seja nos estudos didáticos, seja nas obras de concerto. Segundo Ariza (apud Marques, 2012, p. 46), nos seus

estudos estão reunidos os princípios técnico-musicais considerados fundamentais para uma posterior abordagem segura ao seu repertório. São o ponto de partida ideal para esta abordagem técnica e composicional, embora muitas vezes uma obra tenha complexidade superior a um estudo. Nesse sentido, Marques afirma que "uma vez percebido o mecanismo e o sistema técnico, escutamos passagens que aparentemente parecem complexas, mas que são fruto de um conhecimento técnico que permite uma comodidade na execução instrumental" (2012, p. 25).

A seguir, será apresentada uma tabela diferenciando de forma detalhada os elementos técnicos da mão esquerda e da mão direita, além dos aspectos estilísticos que predominam em cada um dos estudos.

Nuevos Estudios Sencillos	**Demandas técnicas**		**Considerações técnico-estilísticas**
	Mão direita	**Mão esquerda**	
Estudo I	Pequenos arpejos (p-i-m); controle de intensidade e regularidade; caráter *legato*; variações de dinâmica; desenvolvimento de polegar (melodia no baixo).	Apresentação longitudinal e ligados ascendentes/descendentes; predominância das posições II e V.	*Omaggio a Debussy;* repetições harmônicas e de gestos musicais; alternância entre compassos 12/8 e 4/8, caracterizando o uso de ritmos tradicionais cubanos; caráter fluente.
Estudo II	Alternância de p-m-i; mudança de corda com o polegar; unidade por contato m-i e a-m-i; *rasgueado*; diferentes toques para destacar melodia da sessão *dolce*; articulação; acentuação.	Apresentação transversal e longitudinal; articulação *legato* e *staccato*; posições I, II e III; ligados; giros e dedos pivô; *vibrato* (segunda parte);	*Omaggio a Mangoré*; estudo sobre ritmos e pequenas dissonâncias; compasso ternário, em referência às valsas de Barrios; seções contrastantes, com mudança de caráter *staccato* e marcado (primeira parte), e *dolce/legato* e lírico (segunda parte).
Estudo III	Arpejo (p-i-m); toque de polegar com mudança de corda; unidade por contato (i-m); dinâmicas ondulares e contrastantes.	Apresentação transversal e longitudinal; emprego da meia pestana; posições fixas; diferentes articulações (*legato¸stacc.).*	*Omaggio a Caturla*; uso de fórmulas baseadas nos padrões ritmicos afro-cubanos (*tresillo* – fórmula rítmica); mudança de caráter *cantábile* em oposição ao rítmico.
Estudo IV	Melodia no baixo acompanhada de cordas duplas; prática de articulação com o polegar; u.p.c. (i-m); controle do acompanhamento; dinâmicas contrastantes (de *f* a *p*, e de *ff* a *pp*).	Emprego da meia pestana; apresentação longitudinal; posição fixa casa II; deslocamento por salto; emprego de meia pestana; *vibrato* (parte lírica).	*Omaggio a Prokofiev*; Melodia acompanhada; métrica irregular 4/4 – 5/8 – 4/4; caráter rítmico (primeira parte) e lírico (segunda parte); articulações contrastantes e alternadas (*stacc./marcato e dolce/legato).*
Estudo V	Pequeno trêmulo de três notas em duas cordas (p-i-m); dinâmicas ondulares; alternância de p, i, m.	Posição fixa casa II; apresentação longitudinal; emprego de pestana e meia pestana; ligados; articulações (*marcato* e *legato).*	*Omaggio a Tárrega;* caráter minimalista com extensões temáticas; citação do 2º mov. da obra *El Decamerón Negro;* métricas irregulares 1/4 - 3/4 - 4/4 - 5/8 - 3/8; referência ao trêmulo de 3 e à música de Tárrega.

Estudo VI	Diferentes fórmulas de arpejos simples (p-i-m/p-m-i/p-i-m-a); melodia no baixo marcada; articulação do polegar; dinâmicas graduais de onda.	Apresentação longitudinal e transversal; posição fixa na casa II; dedo pivô; articulações contrastantes (*legato* e *marcato*).	*Omaggio a Sor;* melodia marcada no baixo; articulação *marcato* em contraste com o *legato;* melodias que remetem ao período Clássico.
Estudo VII	Notas rápidas e repetidas (i-m); contrastes de dinâmica (*p* e *f)* e timbre (*ponticello)*; u.p.c. (i-m); arpejos;	Ligados; contrastes de articulação (*legato, stacc., marcato)*; posições fixas; apresentação longitudinal e transversal; *vibrato*.	*Omaggio a Piazzolla;* caráter de tango (tema A) devido às sequencias harmônicas, com síncopes e acentuações típicas da *milonga* (tema B); referência a diversas obras de Piazzolla.
Estudo VIII	Equilíbrio dos acordes; unidade por contato (i-m-a); contrastes de dinâmica.	Introdução aos harmônicos naturais; mudanças de posição; emprego de meia pestana nas II, IV e V posições; apresentação longitudinal e transversal.	*Omaggio a Villa-Lobos;* tema central lírico e *cantábile;* acordes com ritmo sincopado e melodia com harmônicos, como referência ao compositor homenageado.
Estudo IX	Unidade por contato (i-m-a) com alternância de polegar; controle do acompanhamento; diferentes tipos de toque; arpejos; contrastes de dinâmica.	Estudo para o *legato*; sustentação da melodia; uso de meia pestana; apresentação longitudinal e transversal; ligado descendente; deslocamentos por salto; *vibrato* regular.	*Omaggio a Szymanowski;* caráter lírico e que nos remete à música impressionista, como música incidental; legato melódico; acentuações pouco comuns em compasso 4/4.
Estudo X	*Rasgueado*; alternância de polegar com indicador, médio e anular em cordas graves; arpejos; baixo marcado; articulação em bloco; contraste extremo de dinâmicas.	Ligados ascendentes e descendentes em cordas graves; emprego de meia pestana; mudanças de posição; articulação *staccato/ marcato.*	*Omaggio a Stravinsky;* caráter rítmico; escrita virtuosística, com articulações e acentuações marcadas; *cesuras;* estilo composicional de arpejos em campanelas.

Tabela 1 - Demandas técnicas e estilísticas predominantes nos *Nuevos Estudios Sencillos (Leo Brouwer).*

2.2. La Ciudad de las Columnas

Composta em 2004 e dedicada à Joaquín Clerch[2], *La Ciudad de las Columnas – Variaciones sobre Pieza sin Título nº 1* é uma obra inspirada no ensaio homônimo do escritor cubano Alejo Carpentier, quem caracteriza sua cidade natal, Habana, como a "cidade das colunas" – em alusão à arquitetura de imensas colunas que bordeiam as principais ruas da capital. Em sua composição, Brouwer apresenta uma jornada musical que busca evocar os distintos marcos históricos da cidade, a partir de variações sobre um mesmo tema, as quais têm como subtítulos denominações referentes às suas localizações.

A peça divide-se em sete partes e tem como tema principal a reapresentação na íntegra da distinta obra *Pieza sin Título n° 1*, escrita em 1956 pelo mesmo compositor. Em *La Ciudad de las Columnas,* seu título aparece acrescido de *"Andar la Habana"* e o tema é exposto após uma breve introdução. Pertencente à primeira fase composicional de Brouwer, a *Pieza sin Título n° 1* foi uma de suas primeiras composições, que demonstram clara influência da música popular cubana, principalmente a de raízes africanas, como os rituais, por exemplo. A utilização de motivos e padrões rítmicos de origem afro-cubana é recorrente nas obras do

autor, e também pode ser constatada em *La Ciudad de las Collumnas*, como o uso de variações das fórmulas rítmicas do *tresillo* ou *cinquillo*, as quais podem ser identificadas de forma sugestiva nos compassos 5 (ex. 1), 6, 13, 14, 25, 30, etc. da *Pieza sin Título n° 1: "Andar la Habana",* e nos primeiros compassos da variação *Por la "Calle del Obispo"* (ex. 2). Além disso, pode-se identificar nesta obra o uso recorrente de acentos deslocados, síncopes e uma tendência ao tonalismo, ainda que o compositor valorize intervalos dissonantes que antecipam os *clusters* ou os blocos de simultaneidades atonais, recorrentes em sua segunda fase composicional.

Exemplo 1: BROUWER, *La Ciudad de las Columnas – Pieza sin Título nº 1: "Andar la Habana",* c. 5.

Exemplo2: BROUWER, *La Ciudad de las Columnas – Por la "Calle del Obispo",* c. 1-4.

Ademais, a obra apresenta variações de caráter rítmico com sequências virtuosísticas de arpejos e ligados, intercaladas com andamentos contrastantes, lentos e de caráter *legato*. Como tendência e estilo do compositor, percebe-se ainda o uso de procedimentos que podem ser encontrados em muitas de suas obras anteriores, como *El Decamerón Negro* (1981), *Elogio de la Danza* (1964) e *Danza Característica* (1957).

Por fim, segue a tabela com as demandas técnicas e estilísticas identificadas na obra *La Ciudad de las Columnas:*

La Ciudad de las Columnas	**Demandas técnicas**		**Considerações técnico-estilísticas**
	Mão direita	**Mão esquerda**	
Introducción	Pequenos arpejos (p-i-m); traslado horizontal para variações de dinâmica; unidade por contato (acordes de três e quatro notas); ação conjunta dos dedos em diversas combinações (i-a, p-m).	Ligados ascendentes e descendentes com corda solta e posição fixa; apresentações longitudinal e transversal; mudanças de posição por salto e deslocamento.	Caráter *legato;* melodia e acompanhamento; repetição harmônica.

Pieza sin Título nº 1: "Andar la Habana"	Acorde arpejado; independência do polegar; articulação; unidade por contato (u.p.c.); *staccato; pizzicato.*	Apresentações transversal e longitudinal; articulação; ligados ascendentes e descendentes; giros e dedos guia; mudanças de posição por salto e deslocamento; meias pestanas; contração e distensão.	Caráter rítmico, sincopado; acentos deslocados; uso de elementos da música popular: motivos e padrões rítmicos de origem afro-cubana (*tresillo* e *cinquillo* – fórmulas rítmicas*)*; métrica regular 7/4, subdividida em 3/4 e 4/4.
La Ceiba y el Colibri	Notas rápidas e repetidas; pequeno trêmulo de três notas em duas cordas (m-i-p/p-m-i); independência do polegar; toque de polegar com mudança de corda; escalas rápidas (controle e velocidade); arpejos; *pizzicato ala Bártok.*	Harmônicos; apresentações transversal e longitudinal; posições fixas; giros e dedos guia; mudanças de posição por salto, deslocamento e substituição; escalas; escala com pestana; ligados.	Caráter minimalista com extensões temáticas; baixo marcado; pequenas dissonâncias; células melódicas curtas e similares - procedimento semelhante ao utilizado no 2º movimento da obra *El Decameron Negro* para caracterizar o galope dos cavalos - neste caso, caracterizando o colibri.
Convento de San Francisco	Diversas fórmulas de arpejos; unidade por contato (i-m/m-a).	Apresentação longitudinal; posição fixa com pestana; mudança de posição por salto; uso de dedo guia; harmônicos; *vibrato*.	Caráter *legato* e *dolce;* vibrações e ressonâncias; movimento lento; fraseado iniciado com célula curta que vai progredindo aos poucos.
2º Paseo* e *Por la "Calle del Obispo"	Diversas fórmulas de arpejo; toque repetido de polegar em cordas imediatas; arpejo com o polegar em duas ou mais notas contínuas; *rasgueados*; *pizzicato.*	Diversas formas de ligados (ascendentes e descendentes; descendentes duplos e com corda solta; ligados com pestana); emprego de pestana e meia pestana; posições fixas; escala rápida com pestana e ligados; articulação; harmônicos.	Caráter rítmico; uso de elementos da música popular; influência de ritmos afro-cubanos (*tresillo*); acentos deslocados, uso de elementos semelhantes ao da peça *Danza Característica.*
Amanecer em el Morro	Arpejos; unidade por contato; melodia no baixo; independência do polegar; acorde arpejado.	Harmônicos; apresentações longitudinal e transversal; mudanças de posição por salto e deslocamento; pestanas; posições fixas.	Melodia marcada no baixo; caráter *legato;* acompanhamento; *vibrato* e ressonâncias.
Toque en la Plaza de Armas	Arpejos, unidade por contato; acordes de três e quatro notas; independência do polegar; *rasgueados;* escala rápida (controle e velocidade); articulação.	Ligados com posição fixa, ascendentes e descendestes e com corda solta; ligados duplos com corda solta; apresentações longitudinal e transversal; articulação (*staccato* e *marcato*); pestanas e meias pestanas; escala veloz com ligados e mudanças de posição por salto e deslocamento; traslado horizontal com forma fixa.	Caráter rítmico; baixo marcado; alternância de compassos 12/8 – 9/8 – 6/8 – 15/8; mudanças métricas 6/8 – 5/4 – 3/4 – 7/4 – 12/8; contraponto; escrita virtuosística; acentos deslocados; características básicas da música cubana; uso de elementos rítmicos e melódicos semelhantes aos do 3º movimento de *El Decameron Negro.*

Tabela 2 - Demandas técnicas e estilísticas predominantes em *La Ciudad de las Columnas* (Leo Brouwer)

3. Aplicação pedagógica

Considerando que os elementos técnicos e estilísticos nas composições de Brouwer podem ser caracterizados em função de suas fases composicionais e do cenário histórico no qual o autor está inserido, o período em que os *Nuevos Estudios Sencillos* foram compostos (2001), foi um fator determinante para a seleção da obra sobre a qual realizou-se a aplicação pedagógica, *La Ciudad de las Columnas* (2004).

Ainda que não se tenha extenso material publicado a respeito do período composicional de Brouwer posterior à década de 1990, pôde-se verificar uma combinação de elementos predominantes das fases anteriores, como fórmulas rítmicas da cultura popular afro-cubana, que caracterizam a primeira fase, ou recursos do *minimalismo*, referente à terceira. Além disso, foi possível constatar tanto nos estudos quanto nesta obra e em suas demais composições, o uso da escrita idiomática, ou seja, o compositor utiliza procedimentos técnicos próprios do instrumento, como ligados, arpejos, pestanas e meias pestanas.

Assim, se levarmos em consideração as demandas técnicas predominantes nestas obras, não apenas os *Nuevos Estudios Sencillos* podem ser utilizados para sua preparação, mas também as quatro séries dos *Estudios Sensillos*. Podem ser utilizadas ainda outras obras do autor que apresentam as demandas técnico-estilísticas de maneira sintética, como a *Danza Característica* e *El Decamerón Negro*, por exemplo.

Quanto às demandas técnicas, *La Ciudad de las Columnas* apresenta sequências virtuosísticas de arpejos e ligados das mais variadas formas (ascendentes, descendentes, duplos, com e sem pestana, e com corda solta), pestanas com posições fixas, mudanças de posição, independência do polegar para os baixos marcados, dentre outras. Traz, ainda, baixos sincopados cuja rítmica é proveniente da cultura popular nacional, intercalando andamentos rítmicos e rápidos com andamento lentos e *cantábiles*, sendo que em cada um deles pode ser identificada uma demanda técnica recorrente.

A seguir, será apresentada uma tabela demonstrativa contendo a síntese da aplicação pedagógica dos estudos na obra em questão:

***La Ciudad de las Columnas* - Variações**	***Nuevos Estudios Sencillos***	**Aplicação pedagógica**
Introducción	XII; X	Arpejos e ligados ascendentes e descendentes com corda solta e posição fixa
	IV	Mudanças de posição

Pieza sin Título nº 1: "Andar la Habana"	IV; X	Caráter rítmico e movido; baixo marcado
	III	Uso de motivos e padrões populares de origem afro-cubana
	I; VII; X	Arpejos e ligados
	III; IV; VIII	Meias pestanas
La Ceiba y el Colibri	V; VI	Arpejos em três cordas – trêmulo
	V; VII	Notas rápidas e repetidas; células melódicas curtas e similares
	-	Escalas com e sem pestana
	VIII	Harmônicos
	X	Combinação de arpejo com nota ligada
Convento de San Francisco	V; VII	Posição fixa com pestana
	VIII	Harmônicos
	III; IV; VIII	Unidade por contato (u.p.c.)
2º Paseo e Por la "Calle del Obispo"	IV; X	Caráter rítmico e movido; uso de acentos e articulações (motivos e padrões populares de origem afro-cubana)
	I; VII; X; VI	Arpejos e ligados ascendentes e descendentes, com e sem pestana; posição fixa
	III; IV; VI; X	Toque do polegar (para destacar voz)
	-	Escalas rápidas com pestana e ligados
	X	*Rasgueados*
Amanecer en el Morro	III; VI	Arpejos de diversas fórmulas; posição fixa da mão esquerda
	IV; VIII	Melodia no polegar acompanhada de cordas duplas; unidade por contato
Toque em la Plaza de Armas	VII; X	Arpejos e ligados ascendentes e descendentes com e sem pestana; posição fixa
	III; IV; VIII	Acordes; unidade por contato (u.p.c.)
	-	Escalas velozes com mudanças de posição
	X	*Rasgueados* e mudanças de posição
	III; IV; X	Independência do polegar

Tabela 3 - Aplicação Pedagógica dos *Nuevos Estudios Sencillos* na obra *La Ciudad de las Columnas*

4. Considerações finais

A partir dessas análises, confirmou-se que o compositor utiliza constantemente ideias e motivos de obras compostas anteriormente, seja de forma intertextual, como as autocitações, ou reelaboradas para se desenvolver um novo material. A identificação dos elementos estilísticos utilizados pelo mesmo no decorrer de sua trajetória demonstram ainda clara influência da música popular cubana, com recorrência da oposição do acorde à melodia (melodia acompanhada), e acentos deslocados (síncopes), dando ênfase a características rítmicas e contrapontísticas para o desenvolvimento temático.

Com relação à aplicação pedagógica dos estudos na obra *La Ciudad de las Columnas*, por mais que muitas das demandas identificadas sejam similares em ambas as

peças, percebeu-se que esta última apresenta dificuldades técnicas muito mais complexas que os procedimentos abordados nos *Nuevos Estudios Sencillos*. Entretanto, a prática e incorporação desses Estudos pode auxiliar de médio a longo prazo o processo de preparação técnico-estilística desta obra, sendo necessária a realização de um trabalho que inclua a prática de outras peças, cujo nível de complexidade esteja entre os Estudos e a obra em questão.

Referências

BROUWER, Leo. *El Decameron Negro.* Colección Guitarra. Havana: Ediciones Espiral Eterna, 2008. Partitura.

_____. *Nuevos Estudios Sencillos: for Guitar.* Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. Partitura.

_____. *La ciudad de las columnas.* Colección Guitarra. Havana: Ediciones Espiral Eterna, 2004. Partitura.

MARQUES, Tiago E. Cassola. *Projecto Educativo Leo Brouwer – Contributos para a Pedagogia Guitarrística.* Dissertação de Mestrado em Ensino da Música. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2012.

PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer.* São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

TARREGA, F. *Recuerdos de la Alhambra: for guitar.* The Guitar School – Iceland, 2000. Partitura.

WISTUBA-ÁLVAREZ, Vladimir. *La Música guitarrística de Leo Brouwer*. Revista Musical Chilena, ano XLV, janeiro-julho 1991, nº 175.

Notas

[1] Tendência composicional que surgiu no final da década de 1970 e começo da de 80, denominada pelo próprio compositor como *Nueva Simplicidad*, *Neo-romantismo* ou *Hiper-romantismo* (PRADA, 2008).

[2] Violonista clássico e compositor cubano nascido em 1965.

Ciclos graduais e improvisação aplicados à bateria com suporte tecnológico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Cleber da Silveira Campos
UFRN – cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo visa apresentar um estudo sobre o uso de processos musicais graduais e recursivos como forma de estruturar a improvisação musical para a bateria mediada por suporte tecnológico. Através da interação entre tecnologia, ciclos graduais, taxonomia e improvisação, afloraram possibilidades de organizar e explorar uma performance analítica/interpretativa, focados na postura e observação do ponto de vista interpretativo.
Palavras-chave: Bateria. Improvisação. Ciclos Graduais. Suporte Tecnológico.

Gradual Cycles and Improvisation applied to Drumset by Technological Process

Abstract: This article presents a study about gradual and recursive musical processes as a way of structuring musical improvisation for drumset mediated by computer support. Through the interaction between technology, gradual cycles, taxonomy and improvisation, surfaced opportunities to organize and operate an analytical approach / interpretation, focused on posture and observation of the interpretation points of view.
Keywords: Drumset. Improvisation. Gradual Cycles. Technological Support.

1. Introdução

Este artigo apresenta as bases que acarretaram na criação e aplicação de Ciclos Graduais utilizados como ferramenta de estudo para improvisação aplicada à bateria.

Tais especificidades estão relacionadas aos princípios e conceitos da musica minimalista, mais especificamente em técnicas composicionais utilizadas pelo compositor norte americano Steve Reich (1936) sobrepostas pelo conceito de “Melodias Parasitas”, estabelecido por Ferraz (1998), os quais serão apresentados no decorrer do texto.

A partir da análise e aplicabilidade de algumas técnicas elaboradas, instituímos as definições de “Ciclos Graduais” as quais geraram alguns modelos de recursividade e que foram sistematizados em estudos a serem aplicados durante processos de improvisação.

2. Melodias Parasitas: Diferenças nos Processos de Repetição

Ferraz (1998) apresenta uma discussão sobre a complexidade implícita que um sistema gera cada vez que ele se põe em movimento, ou seja, as relações complexas entre modos de repetição das diferenças, vinculados à música minimalista. Mais especificamente, discute a "repetição do diferente" embasado em vários autores, sob o aporte central dos conceitos apresentados no livro *Repetição e Diferença*, de Gilles Deleuze.

Em um primeiro momento, tendemos a pensar que a música minimalista apresenta-se como uma forma de sistematização da repetição de elementos rítmicos,

melódicos e harmônicos. Porém, a ideia de repetição ou de diferentes processos de repetição transcende os modelos de reiteração, ou seja, essas diferenças estão atreladas à complexidade que um determinado sistema gera cada vez que ele se põe em movimento.

Entende-se, então, que Ferraz (1998) apresenta a ideia de que a música minimalista estaria relacionada à repetição e ao serialismo ligado à variação do material sonoro, ou seja, o serialismo seria um sistema composicional complexo porém homogêneo, pois repete sempre um conceito atrelado à série, conforme os ideais originais do Dodecafonismo, como concebido por Schoenberg em 1920. Já o minimalismo poderia ser visto como a repetição do que gradualmente se torna diferente, como menciona o autor, por diversas razões:

> a) diferenças na matéria: cada repetição de um gesto comporta uma infinidade de microvariáveis, tais como: timbre, articulação e dinâmica;
> b) diferenças na escuta: os processos de fase e defasagem em Reich acabam disparando um complexo jogo de transformações texturais / sonoras não dirigido.
> c) o quadro de defasagem, vinculado às submelodias, torna-se extremamente complexo, sendo impossível de se abarcar em uma só escuta;
> d) cada repetição, no caso de Reich, é a "semente" de uma nova construção de diferenças e, após transcorrer um certo tempo, não existe mais um modelo original. Cada nova diferença refere-se à diferença que lhe antecedeu e então inicia-se um novo fluxo informacional e interacional.

Por exemplo, em obras do compositor Steve Reich como *Clapping Music*, *Violin Phase* e *Piano Phase*, a música é dirigida mas, muitas vezes, o ouvinte (e mesmo o intérprete) não sabem em que ponto das transformações está o fluxo sonoro. Ao final do ciclo, quando retorna-se da última fase para o uníssono da situação inicial (ou seja, o retorno da frase inicial em uníssono pelos dois intérpretes), isto emerge ao intérprete e ao ouvinte como uma grande surpresa. Assim, entende-se que o processo é contínuo, mas há momentos nos quais a escuta leva à percepção de alguns pontos de saltos, quebras ou surpresas.

Ainda de acordo com Ferraz (1998), essas características específicas dos modelos de Reich levaram-nos a conceituar que o minimalismo seria o lugar das diferenças e não da repetição. Assim, o que Reich quer é justamente uma imersão do ouvinte nas nuances construídas gradativamente como fator de diferenciação.

Estabelecemos relações diretas entre as noções de diferença, as nuances sonoras

obtidas através dos resultados de uma taxonomia analítica (apresentados na tabela abaixo) e as possibilidades de manipulação dessas diferenças no momento da performance.

Um exemplo desta taxonomia pode ser vista quando analisamos a intensidade das amostras sonoras de um Djembê (Campos, 2012). Muitas vezes, encontramos uma mesma frequência resultante, mas com sutis diferenças na intensidade, como demonstra a tabela a seguir:

Tabelas: Análise das Amostras - 90 Dinâmico Botton (DB)

Parâmetros de Análise:

a) *Software*: Audacity
b) Algoritmo: Analisador de Frequências
c) Janela de Análise: Hanning Window
d) Tamanho da Janela: 4096
e) Axis: Frequência Logarítmica

Instrumento: Djembê Artesanal
Sonoridade Extraída / Técnica Utilizada: Grave / Toque Aberto / Centro Tambor
Dinâmica: Forte

PARCIAIS X FREQ. (HZ), ALTURA (NOTAS) E INTENSIDADE (DB)	FUNDAMENTAL	1° PARCIAL	2° PARCIAL	3° PARCIAL
I - DB_DMT1F	71 hz - C#2 (-21,1 db)	139 hz - C#3 (-45,8 db)	453 hz - A4 (-57,6 db)	675 hz - E5 (-61,4)
II - DB_DMT1F	72 hz - D2 (-20,8 db)	455 hz - A#4 (-56,0 db)	534 hz - C5 (-59,4 db)	252 hz - B3 (-62,2 db)
III - DB_DMT1F	72 hz - D2 (-21,4 db)	140 hz - C#3 (-46,4 db)	462 hz - A#4 (-55,6 db)	205 hz - C#3 (-61,6 db)
IV DB_DMT2F	71 hz - D2 (-21,5 db)	141 hz - C#3 (-49,7 db)	547 hz - C#5 (-54,8 db)	449 hz - A4 (-62,8 db)
V DB_DMT2F	71 hz - D2 (-22,2 db)	138 hz - C#3 (-48,9 db)	462 hz - C#4 (-58,6 db)	674 hz - E5 (-62,5 db)

Tabela 1: Análise das amostras dos parâmetros relacionados ao tipo de microfonação **DB**; instrumento utilizado **Djembê Artesanal**; região do toque **Centro-R1**;tipo de toque **Grave** e dinâmica utilizada **Forte**, evidenciando as sutis diferenças nas parciais de intensidade (db) das amostras grifadas.

Com a execução dos Ciclos Graduais aplicados à bateria, uma taxonomia das sonoridades dos tambores com os mesmos critérios demonstrados anteriormente, vinculados à improvisação, cria-se a possibilidade de manipular diferentes pontos de vista do material

sonoro e da escuta, articulando as nuances do gesto sonoro no ato da performance, através de ciclos recursivos. As diferenças são algo muito evidente do ponto de vista do intérprete.

Por conseguinte, tais Ciclos Graduais estão relacionados à articulação de diferentes níveis de modulação, ou seja, uma prática que dispara uma série de códigos (Ferraz apud Deleuze, 1998), sendo esses nada mais que uma série de intensidades e frequências relacionadas aos tambores da bateria, no caso desta pesquisa. Para o autor, esses códigos se inter modulam e fazem nascer outros códigos e outros movimentos periódicos. Diante da profusão de possibilidades, acredita-se que nossos mecanismos de percepção filtram o material; porém, quanto mais estudamos, mais alargamos o âmbito das modulações perceptíveis. Assim, pode-se dizer que as "melodias parasitas" (ou submelodias) são interações entre linhas melódicas escritas e que para cada pessoa, em cada ambiente acústico diferente, em cada dia, emergem melodias distintas.

Ainda de acordo com Ferraz (1998), a relação entre os processos de repetição pode ser enorme quando relacionada a noções de conjuntos e permutações, por exemplo. Dessa forma, torna-se uma rede de interações com possibilidades de conexões de termos e de conjuntos que a cada vez podem se reconfigurar, o que o torna um sistema com muitas possibilidades combinatórias, e consequentemente enormes possibilidades de escuta. Após discussão com o autor, surgiu a sistematização de simples exemplos como possibilidades de permutações associados a quatro notas musicais, por exemplo:

[Do, Re, Mi, Fa];
[Do (Re, Mi, Fa)];
[Re (Do, Mi, Fa)];
[Mi (Do, Re, Fa)];
[Fa (Do, Re, Mi)];
[(Do, Re)] [(Mi, Fa)];
[(Do, Mi)] [(Re, Fa)];
...

Outro exemplo pode surgir de conjuntos do tipo [(Do, Re, Mi)] [(Mi, Fa)], utilizando termos repetidos que permitem unir um padrão ao outro.

Relacionando a articulação gradativa das permutações com um determinado espaço de tempo curto de escuta, por exemplo, a cada vez que estes grupos se formarem ou se reapresentarem, sua respectiva escuta é singular. Seguindo esse raciocínio, a noção de

permutação, de conexão livre é muito importante.

Entendemos por conexão livre:

> A inter-relação entre o aparecimento de elementos sonoros (nesse caso, notas musicais) durante a execução dos ciclos recursivos de forma não linear. Por exemplo, num determinado momento da execução de um Ciclo Gradual, nota-se que um padrão rítmico se apresenta em maior evidência que outro padrão. Após certo tempo decorrido, o processo vai estabelecendo seus próprios limites, apresentando um certo nível de autocontrole. Este pode ser evidenciado pelas re(i-in)terações dos padrões, tornando-se de extrema importância para que os ciclos se auto-organizem, sendo posteriormente extrapolados pela sobreposição da improvisação (nota do autor).

No contexto da pesquisa aqui reportada, essas transformações podem ser relacionadas a uma abordagem conceitual, ou seja, níveis de modulações ligadas aos modelos extraídos dos processos graduais.

De acordo com Ferraz (1998), foram pontuados alguns elementos sobre as diferenças nos processos de repetição mencionadas em seu livro. Discute-se como foco de análise obras que utilizam procedimentos repetitivos, porém com características distintas da música minimalista. Essas diferenças podem ser vistas como as "diferenças" entre os "processos de repetição" utilizados por Olivier Messiaen e Brian Ferneyhough, por exemplo, referenciando-os ao pensamento de Deleuze:

> Mas é a relação das obras desses dois compositores com o pensamento de Gilles Deleuze que mais nos chama a atenção. As ideias composicionais de Messian são constantemente referidas nos textos de Deleuze, que aprende de Messian a ideia de um tempo estável e modulável, de um "tempo fora dos eixos" relacionada à noção de "personagens rítmicos" e "paisagens melódicas", ou mesmo da contraposição Caos/Cosmos que seduziu Messiaen [...]. Quanto a Ferneyhough, a relação é inversa. É constante a citação que o compositor faz de Deleuze, principalmente de algumas fórmulas do pensamento deleuzeano, em seus escritos teóricos e esboços composicionais (FERRAZ, 1998: p.10).

Os conceitos abordados por Ferraz fomentam a ideia de observar e explorar possibilidades de manipular essas "diferenças" a partir da utilização dos Ciclos Graduais em improvisações produzidos com uma bateria e aplicados no ato da performance.

3. Ciclos Graduais e Processos Composicionais Orientais

Como mencionado anteriormente, a escolha de instrumentos de percussão (neste caso, um djembê inicialmente e, num segundo momento, uma bateria) está relacionada à forte influência musical, étnica e cultural exercida em Reich e citada por Mertens (1983):

> A influência da música étnica em suas composições é forte. Em 1970, ele estudou as técnicas de percussão com um percussionista mestre da tribo Ewe de Gana, e em 1973 e 74, participou de um seminário sobre música balinesa Gamelan, na Universidade da Califórnia – Berkeley[1] (MERTENS, 1983, p. 47).

A forma com a qual a música é desenvolvida baseia-se em ciclos (ou ostinatos) com notória estaticidade melódica e harmônica e mudanças abruptas de andamento. Esses ciclos, após iniciados, repetem-se diversas vezes até que um percussionista dá o sinal para ser finalizada. Percebe-se aqui a influência da música indiana e africana nas obras de Reich, porém é notório que na música da balinesa de Gamelão utilizam-se mais elementos com caráter improvisatório durante a execução musical.

Geralmente, após a introdução de frases melódicas pelos os gongos e metalofones, estabelece-se um diálogo em forma de "perguntas e repostas" entre os tambores sobrepostos a uma "base cíclica melódica" criada pelos gongos, metalofones e flautas (quando utilizados).

3.1. Ciclos: Bases Recursivas

A criação dos ciclos para posterior sobreposição, utilizando-se da improvisação, é um dos aspectos criativos desta pesquisa. Com a finalidade de gravar amostras sonoras para serem utilizadas como *Loops* e posterior repetição, os ciclos recursivos foram compostos com recursos tecnológicos de amostragem em tempo diferido. Posteriormente, em tempo real, utilizamos descritores de áudio para identificar e manipular as curvas relacionadas as cinco sonoridades e suas principais regiões de toque dos tambores da bateria (aqui composta por três tons, surdo e caixa).

Uma vez estabelecidos os recursos tecnológicos utilizados (num primeiro momento um pedal de guitarra manipulando *Loops)*, partimos para a realização de oficinas de experimentação com documentação passo-a-passo dos procedimentos envolvidos. Em síntese, definimos os Ciclos Graduais a partir de “ciclos” recursivos que ocorrem num determinado espaço de tempo e são articulados por técnicas graduais de deslocamento sonoro. Esses modelos foram aplicados nas oficinas nas quais surgiram várias possibilidades que destacaremos a seguir.

4. “Baterolay”: para cinco tambores e processamento sonoro em tempo real

O modelo “Baterolay” se baseia na obra Toyama (1993), de Michael Udow. Partimos para a delimitação do ostinato base, apresentado no bumbo como “tema” ou “padrão inicial”. Os ciclos são reexpostos com a repetição de cada compasso (vide letra “A” na figura abaixo), até que o “tema” seja apresentado por inteiro.

Após apresentado o ostinato inicial, os demais tambores irão construir o mesmo ostinato base, porém acrescentando as notas gradativamente. Ao completar o ostinato,

iniciam-se os processos de manipulação das frases, deslocando sempre a última semicolcheia (vide letra “B” na figura abaixo), construindo assim os ciclos graduais os quais serão gravados pelo computador, reexpostos e manipulados através da improvisação em tempo real.

A técnica utilizada nesse modelo refere-se aos processos de aglutinação das figuras rítmicas. A entrada de cada tambor está condicionada ao término da construção do seu ostinato individual, ou seja, o intérprete condiciona a entrada de cada tambor gradativamente após o anterior ter completado seu ostinato, e assim sucessivamente.

Figura1: Fragmento da obra "Toyama" (1993), de Michael Udow, utilizada para a criação dos Ciclos Graduais, sobrepostos e manipulados na bateria através da improvisação.

5. Considerações finais

A sistematização dos Ciclos Graduais aplicados às técnicas graduais de deslocamento e à utilização de recursos tecnológicos permitiu-nos estabelecer uma nova relação entre intérprete, matéria-prima sonora e reiteração musical diferente daquela instaurada pela perspectiva da música ocidental.

Futuros desdobramentos desta pesquisa apontam para um estudo pormenorizado sobre as possíveis relações sistêmicas entre os principais elementos utilizados nesse processo. Pretendemos estudar possibilidades de relação entre os "objetos técnicos" e suas funcionalidades no âmbito musical, sob o viés do "Tratado dos Objetos Técnicos", de Gilbert

Simondon (1969). Resumidamente, almeja-se relacionar a funcionalidade das relações estabelecidas entre a bateria, máquina e intérprete, onde cada um dos sub elementos de nossa pesquisa (taxonomia, diferenças, recursividade, improvisação, matéria-prima sonora, suporte computacional, repetição) deverá ser avaliado conforme sua utilidade no decorrer do processo, ou seja, como "objeto técnico".

Por fim, acreditamos que a recursividade representa uma máquina de gerar diferenças, a bateria uma fonte de variedades sonoras pelas possibilidades de gestos interpretativos medidos através da taxonomia, e as oficinas foram o meio de obter-se informação e de avaliar-se o processo. Essas diferenças estarão sempre implícitas ao ato da performance de um instrumento musical, mesmo quando os parâmetros são extremamente delimitados para se obter uma determinada sonoridade.

Referências

CAMPOS, Cleber; TRALDI, Cesar; MANZOLLI, Jônatas. *Estratégias de Estudo e Performance do Processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra "Piano Phase".* In: XXI ANPPOM, 2011, Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011.

CAMPOS, Cleber. *Modelos de Recursividade aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado e Luis Orlandi. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1988.

FERRAZ, S. *Composição e Ambiente de Composição*. Comunicação apresentada no "II Encontro de Música Eletroacústica". Brasília, UnB, 1997.

_____. *Música e Repetição: A Diferença na Composição Contemporânea.* São Paulo: EDUC, 1998.

_____. *Música e Repetição:* aspectos da diferença na música do séc. XX. S.Paulo: EDUC/Fapesp. resumo, 1998.

MERTENS, Win. *American Minimal Music*. New York: Pro/Am Music Resources Inc., 1988.

Notas

[1]"The influence of ethnic music on his compositions is strong. In 1970 he studied drumming techniques with a master drummer of the Ewe tribe in Ghana, and 1973 and '74 he took part in a seminar on Balinese gamelan music at the University of California, Berkeley". (Mertens, 1983, p.47).

Desafios do professor artista na universidade brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniel Lemos Cerqueira
UFMA, UNIRIO, FAPEMA – dal_lemos@yahoo.com.br

Resumo: Este breve artigo aborda a situação laboral do professor artista nas Instituições Federais de Ensino (IFE) brasileiras. São tratadas questões sobre o plano de carreiras e a dificuldade em contemplar a produção artística de maneira adequada. Em seguida, são apresentadas iniciativas recentes tanto de instituições quanto de políticas governamentais, apontando para uma perspectiva positiva no futuro.
Palavras-chave: Arte. Música. Universidade. Produção artística. Magistério superior.

Challenges of the artist professor at Brazilian's universities

Abstract: This brief work approaches the working conditions for artist professors in Brazilian's Federal Education Institutions. There are topics about proper career development and the challenges of working with artistic production in this context. Recent actions from institutions and government politics are presented, pointing to a better perspective in the future.
Keywords: Arts. Music. University. Artistic Production. University Teaching.

1. O problema

Em 2012, o professor Dr. Charles Kiefer (PUC/RS) escreveu uma crítica de jornal que ilustra bem como a produção artística se situa no meio acadêmico brasileiro, com base em sua própria trajetória como literato. Segue parte de sua reflexão (KIEFER, 2012):

> Sou professor universitário e escritor. E como acadêmico-escritor vivo uma situação patética, para não dizer hilária. Escrevo um romance. Que me toma anos de pesquisa, anos de trabalho para redigi-lo. Não faço citações, não transcrevo textos alheios. Minha bibliografia é o conjunto de obras que fui capaz de ler ao longo de toda a minha vida, somada aos filmes que vi, às músicas que ouvi, às experiências que vivi. Como sou professor-universitário de pós-graduação em Escrita Criativa, vivo acossado pelo que se conhece por produção acadêmica, dados que precisam ser lançados no Currículo Lattes, por que se eu não tiver uma determinada pontuação, serei descredenciado; meu curso, no caso a Faculdade de Letras, será prejudicado no *ranking* nacional das universidades brasileiras. Meu romance, tão demorada e pacientemente elaborado, alguns me tomam quatro ou cinco anos de trabalho, atividade em que apliquei engenho e arte, em que procurei o que a crítica literária chama de *tour-de-force*, não vale praticamente nada como produção acadêmica. E depois que publiquei o romance, vivo uma situação verdadeiramente kafkiana. Um aluno faz um ensaio de algumas páginas sobre o meu romance, publica suas considerações numa revista de Qualis A e recebe uma pontuação maior que a minha em termos de produção acadêmica...

A situação descrita revela apenas alguns dos diversos problemas que os docentes com produção artística enfrentam nas universidades brasileiras. O caso dos Programas de Pós-Graduação é ainda mais delicado, pois os artistas dispostos a atuar nos mesmos se tornam "reféns" de políticas que não são adequadas às reais necessidades da produção artística, privilegiando o perfil pesquisador e "publicador". O documento para avaliação da área de Artes/Música da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)[1]

exige que para implementar um Mestrado, o corpo docente "deve ter produção artística e bibliográfica continuada, regular, qualificada, e com comprovada relevância, vinculada às Áreas de Concentração e às Linhas de Pesquisa Propostas" (CAPES, 2013, p. 6), ou seja: a produção artística só é reconhecida se estiver subordinada a um projeto de pesquisa. Assim, a práxis racional da pesquisa se impõe sobre a natureza da produção artística, definindo o perfil dos docentes que se propõem a contribuir na pós-graduação. Esse documento também revela que os Mestrados Profissionais devem ser norteados por essa lógica (CAPES, 2013, p. 7-8).

Entretanto, cabe destacar que a raiz da problema reside no Plano de Carreiras do Magistério Superior, onde estão dispostas as competências e responsabilidades exigidas dos docentes universitários. No âmbito Federal, a legislação em vigor é a Lei n.º 8.112, de 11 de dezembro de 1990, alterada por leis e emendas posteriores – em especial as Leis n.º 12.272, de 28 de dezembro de 2012, e n.º 12.863, de 24 de setembro de 2013. A partir dessas leis, as Universidades elaboram seu estatuto, regimento interno e resoluções específicas. Sobre as competências da docência em nível superior, a Lei n.º 12.272/2012 indica (BRASIL, 2012):

> Art. 2º. São atividades das Carreiras e Cargos Isolados do Plano de Carreiras e Cargos de Magistério Federal aquelas relacionadas ao ensino, pesquisa e extensão e as inerentes ao exercício de direção, assessoramento, chefia, coordenação e assistência na própria instituição, além daquelas previstas em legislação específica.

Aqui, observa-se o "tripé" no qual se apoiam as universidades brasileiras: ensino, pesquisa e extensão. A legislação é bem aberta, oferecendo autonomia para que as próprias instituições elaborem sua resolução interna de planejamento acadêmico – onde estão dispostas as obrigações docentes com a respectiva carga horária. Outra importante resolução é a de progressão, onde são listados os critérios e pontuação mínima para ascensão na carreira.

Nesse contexto, surge o seguinte questionamento: um docente "tradicional", com produção bibliográfica e atuação no ensino, pesquisa e extensão, dispõe de 20 ou 40 horas semanais[2] para concluir esse trabalho. Já um docente artista dispõe do mesmo tempo para realizar essas mesmas obrigações, mais a produção artística. Como fica então a carga horária destinada a essa última produção? O docente deverá fazê-la nas horas "vagas"? É justa essa divisão de carga horária?

Todos esses problemas, desde a progressão funcional ao perfil docente preterido em concursos públicos e em Programas de Pós-Graduação, advém de como é pensado o Plano de Carreiras. Seguindo o princípio da autonomia universitária, os professores artistas devem se questionar: é essa perspectiva que queremos para nossa própria carreira?

O presente artigo[3] pretende abordar esse importante debate. Muitas queixas sobre as perspectivas da carreira do professor artista são feitas informalmente, contudo, são poucas

as iniciativas concretas que contribuem para a questão. Certamente as forças políticas que incidem sobre o professor artista são esmagadoras, desencorajando a busca por mudanças frente aos desafios de quem se dedica à produção artística nessas condições precárias. Porém, a literatura revela que o debate existe há mais de duas décadas, em especial nas Artes Visuais.

2. Plano de carreiras: uma breve análise comparativa

Uma contribuição para refletir sobre o Plano de Carreiras do Magistério Superior Federal é analisar como outras instituições lidam com o "problema" do professor artista. Almeida (1992) e Arruda (2012) estudaram o caso das Universidades Estaduais Paulistas, que possuem dois planos de carreira: o Magistério Superior (MS) e o Magistério Artístico (MA). O primeiro, assim como no Magistério Superior Federal, é adaptado para as competências dos docentes cientistas e pesquisadores, tendo como principal característica a titulação, já que a pós-graduação *stricto sensu* visa a formar pesquisadores. O segundo, criado em 1993 – sendo, portanto, anterior à tese de Almeida (1992) – privilegia o notório saber e as experiências profissionais. Arruda (2010, p. 54-55) afirma que o MA foi criado devido à falta de cursos de pós-graduação em Artes e de professores artistas com o título de doutor, titulação mínima exigida para acesso à carreira do MS.

Dois são os benefícios evidentes da carreira do MA: 1) oferecer autonomia aos docentes artistas, sem ter de trabalhar sob regras dissonantes com a natureza de seu trabalho; e 2) possuir melhores perspectivas para suas carreiras artísticas. Arruda (2012, p. 97) continua:

> Quanto aos critérios de avaliação por mérito, o Magistério Artístico tem como base a produção e a divulgação da arte, tendo suas regras estabelecidas pela própria Unicamp. Para o professor do Magistério Superior do Instituto de Artes, assim como para os docentes desta carreira em outras áreas da Universidade, esse tipo de produção só pode ser considerado, caso esteja associado diretamente à sua linha de pesquisa: publicações em periódicos indexados internacionalmente, orientações e participação em projetos de pesquisa são os produtos esperados, não só pelas instâncias da própria Unicamp, como pelos órgãos superiores de avaliação, como a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) [...]

Entretanto, Arruda afirma (2012, p. 91-92) que a carreira do MA foi perdendo relevância institucional com o tempo, especialmente por pressão dos docentes da carreira do MS, que viam no MA uma situação de "privilégio" por não serem obrigados a seguir muitas das regras institucionais. Essa desvalorização também se refletiu financeiramente: em 2015, o salário do último nível do MA – Professor Pleno III, em regime de RDIDP (Dedicação Exclusiva) – era de R$ 10.765,33, enquanto o último nível do MS – Professor Titular MS6, em RDIDP – estava em R$ 15.400,48 (UNICAMP, 2015), uma diferença de 43,1%. Outro fator é a restrição que os docentes do MA possuem para assumir cargos administrativos e

participar de conselhos deliberativos, como os colegiados superiores (ARRUDA, 2012, p. 97-98). No Instituto de Artes da UNICAMP, por exemplo, há tanto professores no MS quanto no MA. Logicamente, as Artes constituem um valioso campo tanto para produção bibliográfica quanto à artística. O benefício, nesse contexto, é que os docentes podem optar pela carreira que pretendem seguir. A desvantagem, segundo Arruda (2012, p. 99), é que:

> [...] para os professores do Magistério Superior, submetidos às exigências máximas das regras acadêmicas, o Magistério Artístico – especialmente o professor sem titulação nessa carreira – não preenche os requisitos mínimos necessários para habilitá-lo à academia. Não são, portanto, considerados iguais, quando se trata da investidura em cargos como os relatados.

É possível relacionar essa questão com o debate de Aquino (2003, p. 103) sobre as Práticas Interpretativas ou *Performance* Musical no campo da Música, sendo essa a subárea mais voltada à produção artística. O autor afirma que a mesma era vista com descrédito frente às demais subáreas da Música, especialmente por sua produção apresentar resistência para se adequar aos procedimentos científico-racionais cartesianos da pesquisa tal como é instituída na universidade brasileira – problema que, segundo o próprio autor, já está superado. Assim, diante das dificuldades observadas nas Universidades Estaduais Paulistas, é mais interessante buscar meios de constituir políticas próprias para as Artes dentro da atual carreira.

3. Ações recentes

Em 2014, o Ministério da Cultura (MinC) e o Ministério da Educação (MEC) fecharam uma parceria para a realização do I Encontro Nacional do Ensino Superior das Artes, na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Na oportunidade, foram convidados coordenadores dos cursos de graduação em Artes Visuais, Artes Cênicas (Teatro), Cinema (Audiovisual e Comunicação), Dança, Design e Música de todas as Instituições Federais de Ensino (IFE). Foram realizados grupos de trabalho para cada área, sugerindo propostas para as práticas de ensino, pesquisa, extensão, cultura e capacitação voltadas à produção artística. É a primeira vez na história brasileira em que profissionais ligados às Artes foram consultados para a formulação de políticas educacionais em nível superior voltadas a sua própria área. Diversos temas de grande relevância para as Artes foram debatidos, com destaque para os problemas enfrentados pelos professores artistas nas universidades brasileiras. O documento resultante, a "Carta de Ouro Preto" – que não foi plenamente finalizado – pontua:

> Esse momento, histórico para todos nós, ficará marcado pelo reconhecimento da urgente necessidade de implementação de condições adequadas para o pleno exercício da nossa sensibilidade, do nosso potencial criativo traduzido também, em nossa prática docente que, por sua vez, precisa alçar voo e romper com as estruturas

> de valores que imobilizam, emudecem, apagam e minam nossas ações. (COORDENADORES DOS CURSOS DE ARTES DAS IFE, 2014, p. 1)

Posteriormente, é apontado o problema da pós-graduação nas Artes, solicitando condições mais adequadas para a prática artística nesse contexto e sinalizando a necessidade de rever o Plano de Carreiras:

> Liberdade possível se consolida na valorização do artista-professor ou do professor-artista, portanto, nossa voz conclama uma ação quanto ao veto relativo ao acúmulo de atividades profissionais de docência e produção artística na Carreira de Magistério do Ensino Superior Federal (Lei n.º 12.863/2013) que contrapõe-se às indicações dos objetivos da Portaria n.º 18/2013 bem como, em outra instância, aos critérios para a seleção de professores para o mestrado profissional. Nesses dois programas, espera-se que o professor possa atuar como artista para que, assim, seja capaz de retroalimentar sua prática docente. (COORDENADORES DOS CURSOS DE ARTES DAS IFE, 2014, p. 1)

No mesmo evento, foi apresentado o Programa "Mais Cultura nas Universidades", que consistiu no apoio à execução de projetos culturais de um a dois anos nas IFES. Cerreti e Bezerra (2015, p. 134) destacam que essa ação provém da política de diálogo entre o MinC e o MEC, tendo como objetivo central:

> Desenvolver uma política nacional de articulação entre educação e cultura, que promova o reconhecimento das artes como campo do conhecimento e dos saberes culturais como elemento estratégico para qualificação do processo cultural e educativo, constituiu-se como o desafio central deste acordo interministerial.

Durante a apresentação desse programa, vários professores artistas destacaram ser necessário garantir a participação dos mesmos na formulação institucional das propostas, pois as administrações universitárias poderiam trabalhar com o conceito abrangente de "cultura" – perigosamente interpretado como "qualquer coisa" e que desvaloriza as Artes como área do conhecimento. Contudo, não houve tal garantia, fazendo com que unidades acadêmicas com docentes formados nas Artes fossem excluídas do Programa em algumas IFE. Aqui, surge uma questão importante e delicada para as Artes: a ausência de políticas que valorizem a capacitação na área. Segundo Botelho (2001, p. 74), é preciso pensar o conceito de "cultura" na formulação de políticas para evitar situações como essa. Como consequência, projetos que visam à democratização da formação artística, conscientização popular sobre a diversidade cultural, inclusão de comunidades periféricas, intercâmbio cultural e criação de grupos de estudo próprios da área, entre algumas propostas de professores artistas, acabam sem espaço diante da concorrência com iniciativas de áreas não relacionadas com as Artes[4].

Outra experiência que tem apresentado resultados positivos é a institucionalização de projetos culturais, a exemplo do que já ocorre com projetos de pesquisa e extensão – onde é deduzida carga horária dos participantes. Gohr et al (2013) tratam sobre essa ação em uma

IFE, focando nos procedimentos que a instituição deve adotar para viabilizar a realização de projetos culturais nesse contexto. Toda universidade pública brasileira recebe uma verba para uso em ações culturais, e na maioria delas, esses recursos são geridos pela Pró-Reitoria de Extensão ou por algum Departamento, Coordenadoria ou Núcleo de Cultura ou Assuntos Culturais. Na ausência de políticas institucionais claras, os gestores do setor cultural tendem a utilizar os recursos conforme seus interesses pessoais[5], falhando na administração da Cultura através de práticas democráticas. Instituições como a Universidade Federal do Cariri (UFCA) criaram uma Pró-Reitoria de Cultura[6], gerando maior autonomia e democratização da gestão cultural através da participação de especialistas e das comunidades interna e externa. Esse exemplo tem promovido ótimos reflexos para as práticas artísticas e culturais da localidade, especialmente devido à atenção recebida da administração central.

Entretanto, é fundamental pontuar que para haver contribuições concretas, os setores ligados à Cultura precisam dialogar e envolver os professores artistas. Infelizmente, há diversos casos onde unidades acadêmicas de formação artística são vistas apenas como um "escolão", não havendo interesse de Pró-Reitorias e dos setores de gestão da Cultura em dialogar com professores, técnicos e alunos das Artes. Entretanto, é importante alertar que esse contato costuma acontecer na falta de recursos, por meio de convites para a realização de produções artísticas gratuitas – um problema grave e muito recorrente[7], também mencionado em Ouro Preto. Nessa situação, é frequente utilizar o argumento do "compromisso com a instituição" ou da "visibilidade" como forma de justificar a exploração dos artistas por meio de serviços gratuitos – como se os mesmos já não sofressem o suficiente com a informalidade e a falta de respeito e profissionalismo no mercado de trabalho e na sociedade.

4. *Coda*

Apesar de persistirem os problemas que interferem nas práticas e na perspectiva da carreira do professor artista, experiências recentes apontam para um cenário positivo, pois o tema tem despertado a atenção das instituições e de setores voltados à formulação de políticas para as Artes. Após conquistar maior "respeito" no meio acadêmico, as Práticas Interpretativas (ou *Performance* Musical), que já dominam os métodos de pesquisa acadêmica institucionalizados, precisam agora reivindicar melhores condições para o exercício de sua práxis característica, pois para essa subárea, a supervalorização da produção bibliográfica não é interessante. Aquino (2003, p. 110) menciona as seguintes prioridades:

> 1) Maior valorização da produção artística discente no âmbito dos programas de pós-graduação;

> 2) Criação de mecanismos que valorizem e incentivem a produção artística docente dentro das Instituições de Ensino Superior;
> 3) Incentivo à produção de artigos, materiais didáticos e elaboração de compêndios sobre a técnica instrumental e interpretação musical.

Assim, os interessados devem manter a mobilização, buscando conquistas nos âmbitos institucional e político. Para tal, a união e o diálogo entre os profissionais da área – adeptos das mais variadas correntes estéticas – é fundamental. Infelizmente, não houve continuidade no diálogo entre os professores artistas após o encontro de Ouro Preto. Tal fato provavelmente se deve ao acúmulo de atividades que já incide sobre os participantes. Porém, é preciso se esforçar para que as Artes tenham um espaço próprio e de igual importância para com todos os seus tipos de produção – fato que só pode ser conquistado mediante a adequação das condições laborais dos profissionais da área. A sociedade será a maior beneficiada.

Referências

ALMEIDA, C. M. C. *O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor*. Tese de Doutorado em Educação. 270f. Campinas: FAE/UNICAMP, 1992.

AQUINO, F. A. *Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas*. In: XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 103-112.

ARRUDA, C. L. R. *Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. 211f. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2012.

_____. *Produção artística na universidade: relações de trabalho do professor-artista na Unicamp*. Comunicações, ano 17, n. 2. Piracicaba: UNIMEP, jul-dez/2010, p. 51-64.

BOTELHO, I. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. São Paulo em Perspectiva, v. 15(2). São Paulo: Fundação SEADE, 2001, p. 73-83.

BRASIL. *Lei n.º 12.272, de 28 de dezembro de 2012*. Brasília, 2012.

CAPES. *Documento de Área 2013: Artes/Música*. Brasília: CAPES/DA, 2013. Disponível em http://www.capes.gov.br, último acesso em 05/04/2016.

CERRETI, C. C.; BEZERRA, T. G. *O programa Mais Cultura nas Universidades como exemplo intersetorial de política pública entre Cultura e Educação*. Interfaces Científicas – Humanas e Sociais, v. 4, edição especial. Aracaju: Grupo Tiradentes, nov-2015, p. 131-142.

COORDENADORES DOS CURSOS DE ARTES DAS IFE. *Carta de Ouro Preto*. Ouro Preto, 2014. Disponível em http://www.cultura.gov.br, último acesso em 05/04/2016.

GOHR, C. F.; SANTOS, L. C.; SCHWINGEL, A. W.; TALAMINI, E. *Gestão de projetos de eventos culturais em uma universidade federal: análise de práticas e proposição de melhorias*. Revista Administração, v. 6, n. 3. Santa Maria: UFSM, set-2013, p. 511-526.

KIEFER, C. A arte não pode ser inferior à ciência. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 6, 26 mai. 2012.

REIS, E. T. *Em nome da 'cultura': porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão*. Revista Sociedade e Estado, v. 25, n. 3. Brasília: UnB, set-dez/2010, p. 499-523.

UNICAMP. *Tabelas de Vencimentos*. Campinas: DGRH, 2015. Disponível em http://www.dgrh.unicamp.br/documentos/tabelas-de-vencimentos, último acesso em 05/04/2016.

Notas

[1] A CAPES enquadra todas as linguagens artísticas em uma grande área chamada "Linguística, Letras e Artes", sem considerar que a diversidade na matrizes curriculares entre apenas dois cursos de graduação em Música, Teatro, Artes Visuais e Dança é muito maior do que entre qualquer uma das graduações das Engenharias entre si.

[2] O regime de Dedicação Exclusiva (D.E.) tem a mesma carga horária de 40 horas.

[3] Elaborado no Doutorado em Práticas Interpretativas / Piano da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e co-orientação do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (Universidade Federal do Piauí – UFPI), financiado pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA).

[4] Cabe lembrar que as Artes, assim como as Humanidades, foram totalmente excluídas do Programa "Ciência Sem Fronteiras". Porém, quando se trata da "cultura", as Artes são obrigadas a dividir espaços com projetos que raramente possuem preocupações sobre as implicações históricas, econômicas, sociais e profissionais do trabalho artístico, ou seja: não possuem a visão abrangente e instruída do verdadeiro profissional da área.

[5] A antropóloga Eliana Reis, ao tratar sobre as políticas estaduais de Cultura do Maranhão (2010), utiliza o termo "porta-vozes" da cultura para se referir a quem possui o poder de definir o que seria "cultura" naquele momento, justificando assim as medidas implementadas durante sua gestão. Critica-se, assim, essa forma centralizadora e individualista de administrar a Cultura, ainda amplamente difundida em instituições e órgãos governamentais.

[6] O organograma da PROCULT está disponível em https://www.ufca.edu.br/portal/images/Organograma.png.

[7] Uma analogia ajuda a entender essa situação: professores e alunos de Medicina atendem pacientes de graça e sem recursos? Professores e alunos de Engenharia prestam consultoria voluntária para empresas? A universidade deve colaborar para afirmar as Artes como profissão, ao invés de repetir os problemas presentes na sociedade.

O processo de preparação e execução de *I'vo piangendo i miei passati tempi* de Vincenzo Ruffo do *Musica Spirituale, libro primo*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Daniela Francine Lino Popolin
Unicamp – dani_linop@yahoo.com.br

Carlos Fernando Fiorini
Unicamp – fiorini@iar.unicamp.br

Resumo: Este trabalho é baseado numa pesquisa ampla sobre o *Musica Spirituale, libro primo* que faz parte do projeto de Pós-Doutorado da autora. Com enfoque na última obra do livro, *I'vo piangendo i miei passati tempi* do compositor Vincenzo Ruffo, escrita sobre soneto de Francesco Petrarca, serão apresentadas todas as dificuldades encontradas durante o processo de preparação e execução da obra, baseadas na prática da autora à frente de um grupo vocal. O resultado final deste processo poderá ser apreciado no Recital-Conferência.
Palavras-chave: *Musica Spirituale, libro primo*. Renascimento. Música vocal. Regência Coral. Madrigal.

The process of preparation and execution of *I'vo piangendo i miei passati tempi* by Vincenzo Ruffo from *Musica Spirituale, libro primo*.

Abstract: This paper is based on extensive research on the *Musica Spirituale, libro primo* part of the Postdoctoral of the author of the project. Focusing on the last work of the book, *I'vo piangendo i miei passati tempi* by Vincenzo Ruffo, written on a sonnet by Francesco Petrarca, shows all the difficulties encountered during the process of preparation and execution of the work, based on the practice of the author in front of a vocal group. The end result of this process can be enjoyed in Recital-Conference.
Keywords: *Musica Spirituale, libro primo*. Renaissance. Vocal music. Choral conducting. Madrigal.

1. A obra

Musica Spirituale, Libro Primo[1,] foi a primeira publicação dedicada integralmente aos Madrigais Espirituais. O livro, compilado por Giovanni del Bene (1513-1559) presbítero da igreja de Santo Stefano da cidade de Verona, foi publicado em Veneza no ano de 1563 e é composto por 12 obras[2] de autores diversos do Renascimento, a citar Adrian Willaert, Giovanni Nasco, Lamberto Courtois, Vincenzo Ruffo, entre outros.

Inserido no contexto de uma pesquisa ampla que faz parte do projeto (em andamento) de Pós-Doutorado da autora, a proposta inicial tem como objetivo analisar minuciosamente a coletânea *Musica Spirituale, libro primo* em todos os seus aspectos, culminando na etapa de preparação e execução da obra como um todo ou, pelo menos de parte dela. Com base nisto, este texto propõe expor todo o processo de preparação e execução de uma das obras que compõem o livro, como forma de pesquisar cada um dos itens deste processo a fim de se obter dados para um futuro estudo e, sobretudo, colaborar com a prática

de outros grupos que venham a se interessar pela obra.

Dentre as 13 obras que compõem o livro, quatro foram escritas por Vincenzo Ruffo: *Vergine Santa, d'ogni gratia piena*, *Vergine sol'al mondo* e *Deh sparg'o miser'alma* e *I'vo piangendo i miei passati tempi*. Este trabalho escolheu *I'vo piangendo i miei passati tempi* como tema, primeiramente por não ser muito longa, contendo 7 páginas[3] (as duas primeiras peças que formam o *Musica Spirituale* possuem 13 e 6 partes, totalizando, respectivamente, 57 e 24 páginas), o que estenderia demais o atual projeto e, depois, pelas tessituras de cada uma das cinco vozes que formam a obra, viabilizando a prática pois a pesquisa conta com a participação da *Camerata Anima Antiqua*, grupo dedicado à pesquisa e prática da música vocal renascentista.

I'vo piangendo i miei passati tempi, como citado acima, é composta a cinco vozes: Canto, Alto, Quinto, Tenor e Baixo. Apesar de possuir tessituras graves, conforme mostra a figura abaixo, a peça foi a que mais se aproximou das extensões vocais de um coro misto, em especial para a formação do grupo em questão, conforme segue:

Canto – Sopranos

Alto – Contraltos

Quinto – Tenor

Tenor – Barítonos

Baixo – Baixos

Figura 1 – Tessitura das Vozes

Escrita em modo Frígio de Ré, contém alterações nas notas Fá e Dó, sustenizadas, utilizadas em favor de suas notas vizinhas e como notas cadenciais, além da alteração mais frequente com o abaixamento da nota Mi (Mi b), utilizada como recurso expressivo.

I'vo piangendo i miei passati tempi foi escrita sobre texto de Francesco Petrarca (1304-1374), sendo este o último soneto[4] do seu *Canzoniere*[5.] O poema, assim como todos os que formam o *Musica Spirituale*, traz uma temática sacra, escrito em língua vernácula (italiano), característica do Madrigal Espiritual renascentista. Neste poema o autor faz uma

espécie de balanço de sua vida e expressa pesar por ter desperdiçado grande parte dela nas salas de pesquisa, enquanto tinha "asas" para voar. A referência, aqui, é ao amor de Laura que morreu de peste, mas também a todas as seduções deste mundo. Petrarca invoca a Deus por sua graça e sua ajuda na morte que sente iminente, reconectando em parte para a melodia de pesar já expressa no soneto e antecipando o tema religioso que seria o foco do próximo poema, a *canzone* dedicada à Virgem. Segue abaixo o texto e a sua tradução de *I'vo piangendo*[6]:

I' vo piangendo i miei passati tempi	Ando lamentando meus tempos passados
I quai pos'in amar cosa mortale,	Que eu perdi amando algo mortal,
Senza levarm'a volo, havend'io l'ale,	Sem levantar o meu voo, tendo eu, asas,
Per dar forse di me non bass'exempi.	Para dar, talvez, nenhuma evidência baixa.
Tu che ved'i miei mali indegni et empi,	Você que vê os meus atos indignos e ímpios,
Re del ciel, invisibile, immortale:	Rei do céu, invisível e imortal:
Soccorr'a l'alma disviata e frale	Socorre a alma desviada e frágil,
E 'l suo difetto di tua gratia adempi,	E preencha os seus defeitos com sua graça.
Seconda Parte	**Segunda Parte**
Si che, s'io vissi in guerra et in tempesta,	Sim, se eu vivesse na guerra e na tempestade
Mor' in pace et in porto; et se la stanza	Morreria em paz e em segurança; e se a estadia
Fu vana, almen sia la partita honesta.	Foi em vão, ao menos seja a partida digna
A quel poco di viver che m'avanza	Para o pouco que me resta viver
Et al morir, degn'esser tua man presta:	E ao morrer, tornar-se digno de tua mão:
Tu sai ben ch'n altrui non ho speranza.	Tu sabes muito bem que, em outros, não [tenho esperança.

Seguindo a estrutura típica de um soneto, a primeira parte com 8 versos e a segunda com 6, Ruffo também compõe a obra em 2 partes. Apesar de conter traços do madrigal renascentista, como já citado, a escrita musical é também baseada na prática do moteto da época, com a polifonia predominante. A escrita é silábica, mas com a presença marcante de melismas em determinadas palavras do poema, destacando-as. A textura é bem polifônica com poucos pontos de homofonia. Também acontecem trechos de contraponto imitativo rítmico e melódico, comuns à escrita de um moteto.

O processo de preparação e execução da obra, portanto, deverá levar em conta todos estes aspectos inerentes a ela, priorizando a inteligibilidade do texto sem perder a qualidade musical, correlacionando e valorizando a relação texto/música, tão imprescindível na execução de um madrigal.

2. A preparação da obra

O primeiro passo para se iniciar o processo de preparação da obra foi o de propor um novo formato de edição das partituras, priorizando a prosódia do texto. Atualmente, encontra-se disponível no mercado uma única edição do *Musica Spirituale*, datada de 2001, de Katherine Powers[7]. Esta edição é baseada numa notação em partitura com todas as vozes em claves modernas, utilizando a escrita com barras de compasso. Este estudo, portando, apresentou uma nova edição da partitura de *I'vo piangendo i miei passati tempi*, mantendo a escrita para todas as vozes e as claves, mas sem o uso das barras de compasso, agrupando pausas e notas longas, dispensando o uso de ligaduras, o que compete à partitura um *layout* mais limpo e colabora com a leitura. Abaixo, segue um trecho desta nova edição:

Fig. 2 – Trecho inicial extraída da Nova Edição[8] de *I'vo piangendo i miei passati tempi.*

Uma das dificuldades encontradas no processo de preparação da obra é o fato de os cantores não poderem contar com a presença das barras de compasso, o que colabora com a prosódia do texto, não inferindo em acentuações errôneas devido à métrica imposta pelas barras, mas, que por outro lado, dificulta a leitura já que as barras colaboravam com as delimitações das entradas aleatórias das vozes, ainda mais numa peça polifônica como esta. Mas este processo pode e deve ser resolvido com a prática em conjunto do grupo. Para amenizar este problema, este estudo sugere que o regente, ou quem estiver à frente do grupo, procure manter uma pulsação constante em mínimas, podendo até conter inferir certas

mudanças de andamento, mas sem uma imposição de tempos fortes e fracos metrificados e, sim, baseados, nas acentuações próprias das frases musicais e textuais.

Outra dificuldade diz respeito à oscilação das notas alteradas (em especial o abaixamento da nota Mi) o que dificulta um pouco mais o processo de leitura, em decorrência das resultantes triádicas como, por exemplo, a sequência de acordes: La m – Mi b M.

Quanto ao texto, como já citado anteriormente, é importante salientar que, nesta obra, priorizaremos a prosódia do texto e, assim, a acentuação das sílabas tônicas de cada uma das palavras que formam o poema. Sugere-se aqui que texto deva ser, primeiramente, lido e pronunciado corretamente pelos cantores, influindo já as elisões de palavras, quando houver. Além disso, palavras que contém duas sílabas e estão escritas em apenas uma nota deverão ser divididas em duas notas de igual valor, evitando acentuação equivocada, como, por exemplo, a palavra *sua*, que, se executada em apenas uma nota poderá trazer, erroneamente, a acentuação na segunda sílaba, soando *suá*. Ainda neste processo poderão já ser incluídas as respirações pertinentes e obrigatórias, como os trechos que trazem repetições de palavras ou de expressões; bem como apresentar aqueles trechos ou frases em que a respiração é proibida, e, portanto, caso seja necessário, deverá ser feita a respiração coral (alternada) dentro do próprio naipe.

Musicalmente, as notas longas devem ser executadas de forma a se dar uma pequena ênfase na sua entrada e a acentuação de forma mais branda. A execução é feita em *legato*. Já as notas curtas deverão ser destacadas e executadas em *non legato* dando-as assim maior ênfase, bem como os melismas.

Nos trechos baseados em contraponto imitativo é importante ressaltar esta escrita, portanto, as entradas de cada uma das vozes deverão ser destacadas, em dinâmica ampliada, enquanto a continuação das frases poderá ser executada em dinâmica mais amenizada, como é o caso do trecho a seguir, a partir de *Re del ciel:*

Fig. 3 – *I'vo piangendo i miei passati tempi –Prima Parte.*

Quanto à oscilação de marcação das pulsações, este estudo propõe um pequeno acelerando em trechos que sugerem uma movimentação da peça, em função das subdivisões rítmicas da escrita, como segue o exemplo abaixo:

Fig. 4 – I'vo piangendo i miei passati tempi – Prima Parte

Já os finais de frases ou períodos, especialmente aqueles que contêm melismas de terminações poderão ser executados com pequenos ritenuti característicos de finais

retomando, em seguida, o tempo inicial. Abaixo segue um trecho em que esta prática é indicada, diminuindo a pulsação no momento do melisma da voz de Alto na palavra tempi e retomando em seguida no próximo verso:

Fig. 5 – *I'vo piangendo i miei passati tempi – Prima Parte*

Conclusão

Dadas as circunstâncias da baixa difusão do *Musica Spirituale, libro primo,* e, por conseguinte, da obra *I'vo piangendo i miei passati tempi* este trabalho considera importante a pesquisa e o processo de preparação da obra, podendo esta execução ser a estreia no país. Fica aqui o registro desta prática de preparação, levantando os pontos principais de dificuldades tanto na leitura quanto na condução da obra, apresentando todo o processo pelo qual o grupo executante passou, o que poderá servir de base para as pesquisas futuras colaborando não apenas com a prática, mas também com o conhecimento da obra como um todo.

Referências

POWERS, Katherine. *Musica Spirituale, libro primo (Venice, 1563)* Editado por Katherine Powers. A-R Editions, 2001, 159 pp.

ARDISSINO, E. & SELMI, Alessandria. Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento. *Volume 11 de Manierismo e barocco.* Edizioni dell'Orso, 2009, 526 pp.

HAAR, James. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600.* University of California Press, 1986. 245 pp.

Partituras manuscritas

RUFFO, Vincenzo. *Primo libro de madrigali a cinque voci.* Antonio Gardane, 1563, Venezia.

RUFFO, Vincenzo. *Madrigali a cinque voci scielta seconda*. Girolamo Scotto, 1554, Venezia.

RUFFO, Vincenzo. *Terzo libro di madrigali a cinque voci, con la gionta di cinque madrigali del medesimo, e alcuni di altri diversi autori.* Antonio Gardane ca. 1555, Venezia.

Notas

[1] *Musica Spirituale, Libro primo,* (Veneza, 1563). *Musica Spirituale, libro primo. Di canzon et madrigali a cinque voci. Composta da diversi come qui sotto. Raccolta gia dal Reverendo messer Giovanni dal bene nobil veronese à utilità delle persone christiane, & pie, nuovamente posta in luce. Da Ian Nasco, Da Lamberto Curtoy. Da Adrian Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. In Vinegia apresso Girolamo Scotto. M D L XIII*. RISM, 1563.

[2] Madrigal é um termo genérico como referência para as peças que compõem a obra. Entretanto, este não poderá ser aplicado a rigor a todas as peças que compõem este volume, pois estão estruturadas conforme o número de versos de cada poema, sendo, portanto, designadas como *canzon, ottave-rime,* balada ou madrigal.

[3] Com base na edição de 2001.

[4] *Soneto*: Conjunto de 14 versos isométricos, decassílabos. (LIMA, p.12)

[5] PETRARCA, Francesco. *Francisci Petrarchae laureati poetae Regum vulgarium fragmenta.*

[6] Tradução da Autora.

[7] POWERS, Katherine. *Musica spirituale, libro primo: (Venice, 1563).* Renaissance 127: A-R Editions, Inc., 2001, 155 pp.

[8] Nova edição confeccionada pela autora.

Considerações sobre o uso do latim no repertório sacro tradicional de São João del-Rei, MG

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Edilson Rocha
UFSJ - ediassuncao@hotmail.com

Resumo: Este artigo traz um breve reflexão sobre o emprego do latim na música sacra tradicional realizada pelas orquestras bicentenárias de São João del-Rei, MG. Descreve os processos de aprendizagem musical nestas orquestras e apresenta reflexões sobre a pronúncia do latim realizada nesta cidade. Conclui-se que seu emprego pode remeter à um tipo de interpretação válido dentro de uma proposta de execução que se ancore nessa tradição musical.
Palavras-chave: São João del-Rei. Orquestras bicentenárias. Latim tradicional. Interpretação musical.

Reflections About the Use of Latin on the Traditional Repertoire of sacred music of São João del-Rei city, MG, Brazil

Abstract: This article presents a brief reflection up on the use of Latin in the traditional sacred music performed by of São João del-Rei, MG. It describes the musical learning processes in these orchestras and presents reflections about the pronunciation of Latin held in this city. It concludes that its use may refer to a type of valid musical interpretation in a proposal for execution that refer to this tradition.
Keywords: São João del-Rei. Bicentennial Orchestras. Traditional Latin. Musical Execution.

1. Introdução

É extenso o repertório sacro que ainda sobrevive nos arquivos e na prática musical corrente na cidade de São João del-Rei, MG. As orquestras bicentenárias dessa cidade executam desde o século XVIII obras de compositores brasileiros que se dedicaram à esse repertório, mantendo essa tradição viva, apesar das alterações na dinâmica social que ao longo do tempo a tem ameaçado. Dentre os processos que colaboraram para que essa prática musical sobrevivesse, pode-se notar o de sua transmissão diretamente dos músicos mais antigos para os mais novos, verdadeiro processo de transmissão oral no qual um modo de "fazer musical" se perpetua.

Com o tempo, a música praticada em São João del-Rei foi ganhando características de interpretação próprias, que foram se sedimentando a partir dos ensinamentos das gerações antigas e de suas próprias transformações. Esse processo produziu uma maneira característica de interpretar essa música, e o emprego de uma pronúncia específica do latim é uma destas ferramentas interpretativas.

2. Orquestras Bicentenárias

Há em São João del-Rei duas orquestras bicentenárias, que são incumbidas da música para as tradicionais celebrações do culto católico até os dias de hoje: a Orquestra Lira

Sanjoanense, fundada em 1776 e a Orquestra Ribeiro Bastos, de 1790. Um dado importante é que sua atuação é ininterrupta e sua programação, intensa. Funcionam mais ou menos como no passado, recebendo auxílio financeiro das Irmandades e Ordens Terceiras, conforme as celebrações nas quais atuam (NEVES, 1984).

No passado, eram compostas por músicos profissionais, entretanto, com o fim do Ciclo do Ouro foram se tornando progressivamente orquestras amadoras. Nessa transformação, seus efetivos aumentaram e o processo de aprendizagem e manutenção de seus membros foram se tornando cada vez mais importantes.

2.1. Aprendizagem musical nas orquestras

Até um passado recente, a aprendizagem dos jovens músicos acontecia no seio da própria orquestra. Em geral, as crianças eram levadas pelos pais e parentes, na maioria das vezes membros da própria orquestra, sendo comum que começassem a participar como meninos cantores. Lá mesmo iam aprendendo os rudimentos de teoria musical e iam se desenvolvendo, num processo que lembra bastante o das tradicionais bandas de música da região: aprender fazendo. Aos poucos, aqueles que demonstrassem interesse por algum instrumento tinham a oportunidade de estudar com os próprios instrumentistas e muito rapidamente já iam assumindo uma posição na orquestra. Tocando ao lado de seu mestre, tinham a oportunidade de participar dos eventos enquanto recebiam lições sobre como tocar. Aqueles alunos que preferiam permanecer no coro iam se transferindo para os naipes correspondentes à medida que suas vozes fossem amadurecendo. Foi muito comum a permanência de músicos por 50 anos ou mais nas orquestras e ainda hoje há músicos com todo esse tempo de atuação.

Processo dessa natureza aconteceu com aquele que é considerado localmente como o mais importante compositor são-joanense, o Padre José Maria Xavier, que ingressou na Lira Sanjoanense aos oito anos de idade como menino cantor em 1827, e aos 18 já era o primeiro clarinetista (VIEGAS, 2004; CINTRA, 1982). No século XX, história parecida aconteceu com o músico José Justino Fernandes: começou como menino cantor e assim que sua voz ficou grave foi cantar nos baixos. Nesse meio tempo aprendeu a tocar violino e atuou nesse naipe por muitos anos, até finalmente se mudar para o naipe de violas para auxiliar a orquestra. Ocupa essa vaga na Lira Sanjoanense até os dias de hoje (FERNANDES, 2004).

A Regência dessas corporações também era passada de geração para geração de maneira bastante assemelhada. No início o regente especialista era uma figura inexistente,

mas o aumento dos efetivos forçou o seu aparecimento. Habitualmente, assim que o regente anterior se licenciava ou ia se retirando progressivamente, alguém da própria orquestra mais vocacionado assumia esse posto, de maneira que não houvesse a falta de um líder. Esses regentes sem formação específica atuavam não somente como diretores musicais, mas principalmente como mantenedores das tradições musicais da cidade. Empregavam seu sólido conhecimento da liturgia e da música para ela escrita, acumulando funções administrativas, consultivas e docentes. Processo dessa natureza aconteceu com Stella Neves (NEVES, 2004), professora de música e cantora da Orquestra Ribeiro Bastos, que se tornou sua maestrina.

Nos últimos anos, regentes não gestados nas próprias corporações começaram a atuar na direção das orquestras bicentenárias de São João del-Rei, mas ainda é cedo para dizer se essa será uma tendência para o futuro e quais as implicações para a interpretação da música sacra nessa cidade.

2.2. Aprendizagem na atualidade

A partir da década de 1950, com a fundação do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, essa dinâmica de aprendizagem musical começou a sofrer alteração. Havendo uma instituição especializada no ensino de música, as escolinhas de música de dentro das orquestras foram paulatinamente se esvaziando, até finalmente deixarem de existir. O musicólogo José Maria Neves foi um crítico desse modelo, ao qual credita o esvaziamento das orquestras nas últimas décadas, com pouca renovação em seus quadros e diminuição de sua importância social (NEVES, 1984).

Mais recentemente, projetos de extensão levados a cabo pela Universidade Federal de São João del-Rei tem buscado a recriação desse aprendizado dentro das orquestras, de maneira a fortalecer os laços das novas gerações com essas instituições bicentenárias, bem como de outras orquestras da região, buscando colaborar com sua manutenção.

3. Conceito de “escola” no sentido da interpretação musical

O conceito de “escola” de interpretação não é muito claro, apesar de o termo ser bastante utilizado em vários meios. Pode-se tomar emprestada a conceituação corrente entre pianistas, que tratam o conceito de “escola” como uma tendência interpretativa baseada em sonoridades pretendidas, emprego de determinados recursos, predileção por certos repertórios, andamentos, e dentre outros, em métodos pedagógicos e na tradição (FONSECA, 2004). Estes elementos são perfeitamente identificáveis na construção de um tipo de interpretação próprio

das orquestras de São João del-Rei, com a devida ênfase nos conceitos de tradição, pela complexidade em ser construída, e métodos pedagógicos, pelo emprego de um determinado tipo ao longo de muitas décadas.

4. Repertório sacro de São João del-Rei

Pode-se dizer que vários autores são interpretados somente nas cerimônias católicas de São João del-Rei. É o caso de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), Geraldo Barbosa de Souza (1939-2011), Antônio dos Santos Cunha (1775?-1824?) e Padre José Maria Xavier (1819-1887). Nestes mesmos cerimoniais podem ser ouvidas também obras de outros compositores da chamada "Escola Mineira" (erroneamente chamada no passado de Barroco Mineiro), bem como outros compositores brasileiros.

Esta prática contumaz de música histórica brasileira, que praticamente não encontra paralelo em outro lugar do Brasil, criou um tipo de escola de interpretação própria, sedimentada por uma execução que remonta o século XVIII. Dentre tantos elementos, pode-se observar a preponderância do emprego do latim tradicional, em detrimento das outras formas mais conhecidas nacionalmente, e que se tornou marca registrada da música interpretada nas igrejas barrocas da cidade.

5. Pronúncia do Latim

O latim, língua na qual foi composta a maioria das obras para a liturgia católica, oferece basicamente três possibilidades principais de interpretação quando do seu emprego no repertório sacro brasileiro. São as chamadas pronúncias: romana, restaurada e tradicional.

A pronúncia romana surgiu a partir da restauração do Canto Gregoriano por Pio X. Havia a crença de que a população de Roma fosse herdeira direta dos antigos romanos e essa tese serviu como base para sua criação pelos monges de Solesmes (CULLEN, 1983).

A pronúncia restaurada tenta, a partir de estudos científicos, imitar a pronúncia usada pelos cidadãos romanos de classe alta na época de Marco Túlio Cícero, falecido em 43 a.C. (COMBA, 2002)

A pronúncia tradicional foi adotada nas escolas e seminários no Brasil a partir de Portugal. É a que mais se aproxima do português falado em cada um desses países (COMBA, 2002) e é a mais empregada na cidade de São João del-Rei, apesar dos esforços de alguns professores de canto formados em outras praças, que tendem a adotar a pronúncia romana.

Thomas Cullen declara que a pronúncia pode ser importante, mas não está acima de tudo, por isso, sugere que uma pronúncia estranha aos ouvidos brasileiros deva ser evitada

na execução de repertório histórico (1983). Esta indicação vai ao encontro do que pode ser observado na execução das partes vocais do repertório histórico realizado em São João del-Rei.

Júlio Comba (2002) apresenta as diferenças na pronúncia do latim tradicional para o português:

- Ditongos *æ*, *ae*, ou *oe* soam "e", como em *pena* (castigo, som fechado).
- Grupo *ch* soa "k", como em *casa*.
- Grupo *ph* soa "f", como em *farmácia*.
- Grupo *th* soa "t", como em *tesouro*.
- A sílaba *ti* soa "ci", como *cinema*, exceto quando no começo de frase ou precedida de *s*, *t*, ou *x*. Nesses casos mantém o som original.
- A vogal *u* soa sempre, como em *tranqüilo*.
- O *x* soa "ks", como em *táxi*.

Outras características da pronúncia do latim que podem ser observadas em São João del-Rei:

- Palavras em latim que tem seu correspondente em português tendem a ser cantadas como em português. *Domine Deus* soa "dómine dêus".
- Ocorre a influência de variações dialetais próprias da região.
- Maior nasalização das sílabas terminadas em "n", como *Sanctus*.
- Elisões com a consoante "s" final assumem som de "z". *Locutus est* soa como "lôcutuzest".
- Elisões com a consoante "s" inicial tendem a receber um discreto "i". *Sancto spiritu* soa quase como "Sanctoispiritu".
- Genericamente, tende a soar mais fechado do que o latim na pronúncia romana.

6. Conclusão

Devido à falta de estudos mais detalhados sobre as práticas interpretativas das orquestras bicentenárias de São João del-Rei, pode ser precoce dizer com total segurança sobre a existência de uma "escola são-joanense de interpretação", mas não se deve excluir essa possibilidade em exames futuros, uma vez que os elementos para tal estão presentes. A tradição que remonta a duzentos anos permite especular nesse sentido, bem como a constatação da existência das características que delimitam o que se convencionou chamar de "escola".

A reflexão que este estudo traz defende como válido o emprego do latim tradicional influenciado pelas práticas próprias das orquestras são-joanenses. Dentre as opções de interpretação para essa música, seja em seu local tradicional, dentro de sua funcionalidade, seja em outras circunstâncias, essa pronúncia pode e deve ser levada em conta no caso de uma proposta de execução que pretenda reviver as "piedosas e solenes tradições dessa terra[1]".

Referências

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*, 2ªed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 2 vols. Vol.1 326p

COMBA, Júlio. *Programa de Latim: introdução à língua latina.* São Paulo: Ed. Salesiana. Vol. 1. 2002.

CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra: Subsídios Para Uma Interpretação Musical.* Brasília: Musimed, 1983. 183 p.

FERNANDES, José Justino. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

FONSECA, Sofia Inês R. L. *As Escolas de Piano Europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*. Évora, 2004. Tese. Universidade de Évora. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/12247>.

NEVES, José Maria. *A Orquestra Ribeiro Bastos: a vida musical em São João del-Rei*. São João del-Rei: Projeto Aquárius, 1984. 30p.

NEVES, Maria Stella. São João del-Rei, 03 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

VIEGAS, Aloísio J. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

Notas

[1] Referência ao título do livro *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra*, criado pela equipe litúrgica da Catedral Basílica de Nossa senhora do Pilar, contendo os textos das celebrações da Semana Santa em latim e em português. É vendido por preços módicos aos fieis, de maneira que consigam acompanhar e apreender o sentido dos ofícios realizados. Contém inclusive transcrições em notação antiga do cantochão realizado pelo celebrante e pelos acólitos.

Reflexões sobre o ensino de violoncelo na classe do professor Matias de Oliveira Pinto na Universidade de Münster

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fabio Soren Presgrave
UFRN- fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: Este trabalho discorre sobre a forma de trabalho do violoncelista Matias de Oliveira Pinto à frente de sua classe na *Musikhochchule* da Universidade de Münster. A análise é feita sobre dois eixos: o primeiro, uma discussão sobre a filosofia de ensino do referido professor e o segundo, a forma como as performances dos alunos têm um grande peso durante todo o curso na referida Universidade.
Palavras-chave: Pedagogia do violoncelo. Matias de Oliveira Pinto. *Musikhochschule* de Münster.

Thoughts about Violoncello teaching at Matias de Oliveira Pinto's class at the Münster University

Abstract: This paper presents thoughts on the pedagogical procedures of the class lead by Matias de Oliveira Pinto at the Musikhochschule in Münster. The discussion is geared in two axis: one that deals with the pedagogical philosophy and other that makes a reflection on the importance of performance throughout the course studies.
Keywords: Violoncello Pedagogy. Matias de Oliveira Pinto. Münster Musikhochschule.

1. Introdução

Matias de Oliveira Pinto é um violoncelista e professor de destaque no cenário internacional. Nascido em São Paulo, estudou com Zygmunt Kubala e foi contemplado com bolsa de estudo para a Fundação Karajan da Orquestra Filarmônica de Berlim. Posteriormente, foi aluno de Csaba Onczay[1] na Academia Liszt em Budapest. Sua carreira sempre foi marcada por uma interação constante entre performance e ensino. Formou diversos alunos que hoje têm carreiras no Brasil e no exterior como: Arthur Hornig (Primeiro Violoncelo da Ópera de Berlim), Lea Rahel Bader (Violoncelista barroca professora em Kronberg.), Gabriel Schwabe (solista e recitalista), Kayami Satomi (Professor da Universidade Federal de Uberlândia) e Robson Fonseca e Eduardo Swerts (Violoncelistas de Orquestra Filarmônica de Minas Gerais). Atualmente, leciona na Universidade de Münster e na UDK (Universität der Künste de Berlim).

Essa pesquisa em andamento está sendo realizada dentro do âmbito do Estágio Pós-Doutoral do autor, com apoio da CAPES-Brasil. O objetivo do trabalho é expor algumas das práticas realizadas na *Musihochschule* de Münster para que elas possam ser usadas como ponto de partida para experiências no ensino de violoncelo no Brasil.

2. Aspectos da Prática Pedagógica de Matias de Oliveira Pinto

Para falar sobre algumas das atividades achamos relevante expor brevemente pontos fundamentais que guiam a filosofia de ensino na classe de violoncelo de Münster. Dentre eles destacaremos: aulas coletivas, forma de apresentação de conceitos técnicos e desenvolvimento da individualidade dos alunos.

Aulas Coletivas

No início de cada semestre, a classe é reunida para uma sessão coletiva. Nesse momento são expostos conceitos de postura, formas de estudo de escalas e exercícios técnicos para mão esquerda e direita. Todos os exercícios e escalas são tocados por todos os alunos participantes ao mesmo tempo.

A prática se mostra bastante efetiva, pois cria no primeiro dia de aulas uma interação entre os alunos da classe, não somente em forma de encontro para os alunos, mas já como uma forma de troca de experiências com o violoncelo. Esse procedimento economiza tempo de aula individual que seria gasto explicando o método proposto de disciplina de estudo proposto pelo professor. Outro aspecto positivo desse trabalho é que ele gera discussões entre os alunos sobre os temas abordados, gerando um ambiente propício para discussões sobre o estudo de violoncelo na classe.

Apresentação de conceitos técnico-musicais

Durante as aulas individuais, um ou dois conceitos fundamentais da técnica do instrumento são apresentados. Eles se referem a princípios básicos como mudanças de posição, ponto de contato do arco e ao controle da quantidade de energia utilizado pelo corpo. Uma vez dissecados os conceitos e satisfatoriamente entendidos, eles são aplicados em pontos específicos do repertório trabalhado.

Dessa forma, os segundo Pinto (2016: p.1): “os conceitos técnicos sempre devem ter uma ligação com o fazer musical, pois o seu deslocamento do conceito musical pode gerar uma má compreensão dos objetivos pretendidos.”.

Desenvolvimento da individualidade

Uma pergunta constante que pode ser ouvida na classe de Matias de Oliveira Pinto em Münster é: “o que você quer com esse trecho?”. As respostas quase nunca são oferecias pelo professor em primeira mão, pois ele acredita que a reflexão seja um aspecto fundamental na construção da personalidade em vez da simples recepção de informações. A

partir da verbalização do aluno sobre as intenções na passagem, são fornecidas ferramentas que auxiliem a chegada ao resultado desejado.

O objetivo final de cada um desses diálogos é que a passagem seja executada não da forma como o professor a faz, mas de forma convincente, mesmo que leve a visões divergentes da proposta por Pinto.

3. A Performance no curso de violoncelo da Universidade de Münster

O curso de violoncelo na classe do Professor Matias de Oliveira Pinto é, em sua essência, voltado para a performance. As apresentações são constantes, ao contrário do hábito de outras instituições que só requerem ao aluno tocar em um ou dois recitais durante a duração de seus estudos acadêmicos. Essa forma de pensar vai de encontro a de Italo Babini (2013), que em sua visita à Escola de Música da UFRN citou em sua palestra que sentia "uma falta em todas as instituições de música de preparação para o palco, que é o objetivo final do estudo feito individualmente, os alunos deveriam se expor constantemente a situações de performance".

Swerts (2016: p.1) cita que durante seus cinco anos de pós-graduação teve a oportunidade de subir ao palco aproximadamente cem vezes, possibilitando inúmeras experiências com sucessos e fracassos, aprendendo quais atitudes no palco e no estudo diárias corroboraram para performances do nível desejado.

As atividades de performance são desenvolvidas em quatro eixos principais: *etuden vorspiel, lunch konzente, cellisimo* e *ensemble de violoncelos*. Além dessas quatro possibilidades de performance que serão descritas abaixo, Satomi (2016: p.1) destaca que articulações com fundações, museus e teatros possibilitam aos alunos oportunidades de concertos em ambientes externos ao da Universidade, incluindo oportunidades de se apresentarem como solistas de orquestras alemãs.

Etuden Vorspiel

Essa atividade tem como objetivo possibilitar que os alunos toquem seus estudos técnicos completos para toda a classe. Esses momentos em geral são abertos somente para os alunos de violoncelo e dão a oportunidade de exploração de problemas técnicos apresentados por Popper, Grutzmacher e Dotzauer em um ambiente de exposição, mas não com contato direto com o público. A palavra *Vorspiel* pode ser traduzida como preparação, ou seja, podemos definir como momentos públicos de preparação técnica (PINTO, 2016: p.1).

Lunch Konzerte

A ideia principal dos concertos da hora de almoço é de proporcionar aos alunos a possibilidade de experimentar em público peças que serão tocadas em concertos mais formais posteriormente. Essas apresentações são abertas ao público e ocorrem minimamente duas vezes por mês. Comumente são apresentados movimentos de obras que precisam de experiência de palco, em vez de peças completas. Abaixo podemos observar como um desses programas é apresentado:

WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT MÜNSTER

musik hochschule

WWU | Musikhochschule Münster | Ludgerplatz 1 | 48151 Münster

10. Februar 2016 12:00 Uhr Konzertsaal

Lunchkonzert

Es spielen junge Talente der Violoncelloklassen

F. Chopin (1810-1849)	Cellosonate in g-Moll, op. 65 1. Allegro moderato 2. Scherzo 3. Lagro 4. Finale. Allegro	*Anna Stasevich, Violoncello* *Thomas Reckmann, Klavier*
I. Stravinsky (1882-1971)	Suite Italienne 1. Introduzione 2. Serenata 3. Aria	
J. S. Bach (1685-1750)	Suite Nr. 4 in Es-Dur, BWV 1010 1. Prèlude	*Susanne Knast, Violoncello*
A. Vivaldi (1678-1741)	Cellosonate Nr. 5 in e-Moll, RV 40 Largo – Allegro – Largo – Allegro	*Pauline Stephan, Violoncello* *Julian Richter, Gitarre*
P. I. Tschaikowski (1840-1893)	Valse Sentimentale, op. 51, Nr. 6	
A. Dvorak (1841-1904)	Cellokonzert in h-Moll, op. 104 1. Allegro	*Irma Pauzuolyte, Violoncello* *Risa Adachi, Klavier*
S. Rachmaninov (1873-1943)	Cellosonate in g-Moll, op. 19 3. Andante	*Yujing Li, Violoncello* *Risa Adachi, Klavier*
D. Kabalevsky (1904-1987)	Cellokonzert Nr. 1 in g-Moll, op. 49 3. Allegro	*Helena Ranck Martins Costa, Violoncello* *Risa Adachi, Klavier*
L. v. Beethoven (1770-1827)	Cellosonate Nr. 2 in g-Moll, op. 5, Nr. 2 2. Rondo. Allegro	*Wanbing Zhang, Violoncello* *Pillwoo Chun, Klavier*
O. Respighi (1879-1936)	Quartetto Dorico (1924)	*Chiara Franceshini, Violine* *Jeehyun Lee, Violine* *Kaibi Liu, Viola* *Aida Blundell Garcia, Violoncello*

Figura 1- exemplo de Programa de um *Lunch Konzert*

Cellisimo

Essas apresentações ocorrem duas vezes por semestre, são concertos formais geralmente com lotação completa da sala, nas quais os alunos apresentam obras completas. Esses momentos são usados como preparação para provas e recitais externos. O repertório é sempre bastante abrangente indo do barroco ao contemporâneo atraindo dessa forma o interesse do público.

Ensemble de Violoncelos

A atividade do grupo de violoncelos é um dos elementos centrais da classe de Munster. Satomi afirma que:

> o trabalho de ensemble foi essencial para minha formação como violoncelista e professor. No grupo trabalhávamos peças do repertório tradicional e arranjos feitos por Matias de Oliveira Pinto que abordavam problemas técnicos e musicais trabalhados de forma prática com ele no grupo. Isso me inspirou no início da minha carreira docente na UFU a criar o grupo UDI Cellos para funcionar como o laboratório semelhante ao de Münster. (Satomi, 2016: p.1)

Os concertos do ensemble do violoncelo são atividades muitas vezes profissionais e o grupo é constantemente convidado a participar de séries profissionais. Via de regra, o professor se une ao grupo tocando e os alunos podem experimentar suas estratégias de ensaio e sua forma de construir uma peça técnica e musicalmente com um grupo de câmara.

4. Considerações finais

No universo da pesquisa ainda carecemos de trabalhos que tratem do ensino de instrumentos em cursos superiores. As práticas utilizadas por professores cujos alunos alcançam posições de destaque devem ser estudadas para que sirvam de ponto de partida para experiências, sem o peso do juízo de valor, mas com a leveza da pesquisa de outras práticas.

Na classe de violoncelo de Matias de Oliveira Pinto em Münster, um dos fatos que claramente se destacam é a ênfase na performance, a interação com o público do que é trabalhado em sala de aula. A contínua exploração do palco possibilita um preparo maior para a vida profissional dos alunos. Esperamos que mais trabalhos possam expor procedimentos de diversos professores em seus cursos de graduação para que o compartilhamento de experiências leve a novas formas de pensar os currículos.

Referências

BABINI, I. Palestra sobre técnica e interpretação ao violoncelo no Festival Thomaz Babini. Natal. 2012.

PRESGRAVE, Fabio Soren. Entrevista com Eduardo Swerts, Münster. Email. Abril, 2016

_____. Entrevista com Kayami Satomi. Münster. Email. Abril, 2016

_____. Entrevista com Matias de Oliveira Pinto. Email. Fevereiro, 2016.

Notas

[1] Csaba Onczay (1946-) - Professor da Academia Franz Liszt em Budapest, foi vencedor do Prêmio Pablo Casals (1973) e do Prêmio Villa-Lobos (1978). Foi entre 1971 e 1987 primeiro violoncelista da Orquestra Filarmônica Húngara. Atuou como professor visitante na Universidade de Oberlin e em Indiana. (Site da Academia Liszt, www.ifze.hu, consultado em: 19/04/2016).

Psicologia da Gestalt: elaboração discursiva do prelúdio da Partita BWV-997 de J. S. Bach

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Felipe Marques de Mello
PPG/IA-UNESP – dib_felipe@hotmail.com

Resumo: O presente texto consiste na contextualização da interpretação e da elaboração discursiva para a performance musical do prelúdio da Partita BWV-997 de J. S. Bach. Inicialmente foi realizada uma discussão acerca dos processos de interpretação musical e discursivo, utilizando dessa maneira autores que abordam a relação do discurso com o seu contexto e autores que abordam o fazer musical como uma prática recriadora. Por fim foi utilizada a teoria da Gestalt como ferramenta de construção discursiva com base nos processos perceptivos.
Palavras-chave: Psicologia da Gestalt. Interpretação musical. Construção discursiva. BWV-997. Bach.

Gestalt psychology: discursive elaboration of the prelude from Partita BWV-997 by J. S. Bach

Abstract: This paper consists in the contextualization of interpretation and discursive elaboration for the musical performance of prelude from Partita BWV-997 by J. S. Bach work. Initially was made a discussion of musical interpretation and discursive processes, using this way authors that address the speech relation and his context and authors who approach the music making as a recreate practice. Finally the Gestalt theory was used as a discursive construction tool based on perceptual processes.
Keywords: Gestalt psychology. Musical interpretation. Discursive construction. BWV-997. Bach.

1. Introdução

O processo de interpretação musical geralmente traz muitas discordâncias sobre como o mesmo deve ser abordado. Liberdade do intérprete? Fidelidade ao texto? Essas questões são sempre alvo de polêmicas entre os pesquisadores da área. Dessa forma, o presente trabalho propõe uma abordagem à performance voltada para a percepção da obra tanto em seus contextos históricos como também na percepção contemporânea. Assim, serão realizadas algumas reflexões acerca do processo de interpretação musical, da elaboração discursiva na performance e relacionando, ao final, esses pensamentos à uma abordagem prática voltada para os processos perceptivos.

A análise discursiva é um tema que possui grande quantidade de materiais, principalmente nas áreas da linguística, psicologia e filosofia. Nessas áreas, Michel Foucault e Dominique Maingueneau são autores que abordam esse tema em suas literaturas, além de serem grandes referência no tema. Em relação ao discurso na música, a maior parte das pesquisas relacionadas a esse tema se encontra na área da semiótica, onde Jean-Jacques Nattiez é umas das referências nessa linha de pesquisa. Também são encontradas pesquisas na área da musicologia e teoria musical.

A análise discursiva em música, entretanto, possui uma abordagem estritamente teórica com poucas referências voltadas para a performance musical. A construção discursiva na música interessa não apenas aos teóricos da mesma, mas principalmente aos intérpretes. Dessa maneira, a psicologia da *Gestalt* tem mostrado grande potencial para realizar esse diálogo entre a teoria e a prática. Com base nas Leis da *Gestalt*, buscar-se-á estabelecer um paralelo entre as formas estruturais da música como um todo em relação à construção discursiva na performance musical.

As Leis da *Gestalt* abordam, em cada uma de suas fases, as formas com base na percepção dos elementos como um todo. Fazendo essa inter-relação com a música, pode-se organizar uma construção da performance musical voltada para a relação forma/discurso, onde os elementos perceptivos e o diálogo entre intérprete e ouvinte se torne mais claro, conforme descrevem as teorias discursivas. Sendo assim, ao considerarmos a música como um elemento discursivo, e que a percepção é fundamental para essa construção do discurso, nota-se a possibilidade de utilizar as leis da *Gestalt* para auxiliar na construção interpretativa de uma obra musical, enfatizando assim cada um dos processos perceptivos fundamentais do *Gestaltismo*, as leis da *Gestalt*. Por conseguinte, o entendimento do discurso musical se torna mais coeso na relação intérprete/ouvinte.

2. Interpretação

Considera-se aqui a interpretação musical como uma recriação de uma obra musical, onde os códigos a serem analisados, os contextos, sendo eles análogos à obra e também à época do interpretante, e até mesmo a individualidade do intérprete para definir quais parâmetros seguir, são fundamentais para que haja essa colaboração entre texto e intérprete. Sintetizando esse pensamento, destaca-se a visão de alguns autores voltados para a estética, linguagem e até mesmo uma visão direcionada para a performance musical: Luigi Pareyson, Umberto Eco e Marília Laboissière.

Pareyson (1993) descreve que "[...] a interpretação é sempre interpretação de algo ao mesmo título que é sempre de alguém. A interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria." (p. 174). Nesse pensamento, o autor demonstra que a identidade da obra e a identidade do intérprete devem estar em constante diálogo, ou até mesmo pode-se considerar uma constante troca de informações. A partir do momento em que o intérprete insere sua determinação e pensamentos em prol de uma obra a ser interpretada, sempre contextualizada é claro, a obra musical renasce e

prolonga sua existência. Uma obra sem interpretação perde sua razão de ser, ela ganha vida ao ser interpretada.

Seguindo esse pensamento, subentende-se assim que uma obra consiste na "[...] possibilidade de infinitas interpretações e de um infinito processo de interpretação: a interpretação é infinita em seu número e em seu processo, caracteriza-se por uma infinidade quantitativa e qualitativa." (PAREYSON, 1993, p. 179). A ideia de infinitas possibilidades interpretativas justifica e torna necessária a existência do intérprete. Pareyson também destacou uma infinidade quantitativa e qualitativa em relação à interpretação, entrando no mérito do julgamento de valor. E volta-se sempre aquela lacuna nos livros e tratados de interpretação: como seria uma interpretação ideal?

Não se pretende entrar aqui nesse mérito, a interpretação possui diversas correntes consistentes que defendem suas próprias "verdades" nas interpretações. E como será descrito mais adiante, a verdade é contextual, ou seja, tudo dependerá de como o intérprete constrói suas próprias verdades. Dito isso, no presente texto se utilizará dos pensamentos já expostos, onde o intérprete e a obra devem dialogar e estabelecer seus próprios parâmetros e suas próprias escolhas interpretativas. Finalizando esse pensamento Pareyson (1993) diz: "A interpretação, com efeito, é um "encontro", no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade [...]" (p. 181).

Nessa via, Marília Laboissière (2007, p. 16) fala sobre a impossibilidade de reconstituir uma obra à sua forma original. Deixando claro que uma obra transcende os elementos que envolvem a partitura e que para dar uma significação ao texto é necessário um processo de recriação. Reconhecer que outro intérprete habilita um texto musical é desmistificar o tradicional esforço de uma fidelidade absoluta à obra, pois o processo de recriação musical envolve fatores sociais, históricos, culturais, entre outros. Cada indivíduo determina seus próprios caminhos para encontrar a essência do conteúdo da obra (LABOISSIÈRE, 2007, p. 42).

A interpretação de um texto também deve se valer de alguns valores éticos e morais. Um fator que pode colocar em risco uma interpretação é elevar um texto, seja ele qual for, a um nível similar de um texto sagrado, isso pode levar a sérios prejuízos para a interpretação. Nas palavras de Umberto Eco (2005) isso seria uma superinterpretação do texto, pois ele não receberá o mesmo juízo de valor em relação aos demais. Dessa forma, interpretar também é abster-se de julgamentos pré-estabelecidos, tornando o intérprete não apenas um interpretante, mas também um ser crítico ao que será interpretado.

3. Discurso Musical

Michel Foucault afirma que um discurso é uma verdade constituinte de cada época (VEYNE, 2011), e corroborando esse pensamento, Dominique Maingueneau discorre que o contexto, seja ele local ou social, é determinante para estabelecer qualquer forma de discurso (GUIRADO, 2009), ou seja, o contexto em que está inserido esse discurso é fundamental para o estudo do mesmo. Fazendo essa inter-relação com a música, pode-se dizer que o estudo dos contextos inseridos no discurso é fundamental para a pesquisa em performance musical e também na performance com base nos preceitos históricos, vez que as formas discursivas são mutáveis de acordo com o período analisado.

Um exemplo sobre essa mudança de pensamento discursivo da música em diferentes contextos e épocas se remete à produção musical nos séculos XIV e XV. Girolamo Mei (1519-1594) relata, em uma carta a Vincenzo Galilei (1520-1591), que a música "dos antigos", em relação à música de sua época, não teria a possibilidade de mover e transmitir os afetos desejados se "[...] cantasse varias árias na mesma canção, como fazem nossos músicos [...]" (CHASIN, 2004, p.13). Sendo assim, para a transmissão dos afetos na música, na visão de Mei, é necessário que todas as vozes cantem a mesma ária (melodia). Mei nos demonstra através de sua fala a importância da pesquisa histórica para a prática musical contemporânea, onde os elementos a serem caracterizados na interpretação devem ser condizentes com a proposta e conceitos realizados em sua determinada época.

Portanto, cabe destacar que o contexto em que está inserido o discurso influencia diretamente na percepção do discurso analisado. Assim, nota-se que o fenômeno da percepção e os contextos inseridos são fundamentais para estabelecer qualquer forma de discurso. Em relação aos processos perceptivos, deve haver certa organização discursiva, na qual transmite inteligibilidade ao discurso. Schoenberg complementa que: "Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro." (2008, p. 27). Ainda na relação entre o discurso e a música, Nattiez descreve que "[...] o discurso sobre a música é uma metalinguagem." (1990, p.133), ou seja, a linguagem musical é a base de investigação para explicar a própria linguagem. Seguindo o pensamento de Nattiez, a análise discursiva na música remete-se a diversas abordagens que vão desde a reação do ouvinte até mesmo às informações contidas em documentos dos próprios compositores acerca de sua obra (p.183).

Koellreutter menciona que "[...] só entende a música quem percebe as relações

nela existentes." (1985, p. 27), ou seja, como os autores acima mencionaram em suas respectivas áreas, os processos que envolvem o discurso musical estão relacionados à percepção do ouvinte. Ainda, complementando o pensamento de Maingueneau sobre a relação com o contexto inserido, Koellreutter destaca que, "Sendo a percepção um fator cultural, a maneira como se percebe depende da sociedade e época em que se vive." (p. 28), o que nos remete sempre às "verdades" existentes em cada contexto. Assim, para constituir relações discursivas na música, será usada como ferramenta principal a psicologia da *Gestalt*, teoria na qual se baseia na percepção da forma como um todo.

4. Leis da Gestalt

A teoria da *Gestalt* surgiu no início do século XX pelos psicólogos, Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1940). A palavra *Gestalt* não possui uma tradução em língua portuguesa que define com exatidão o termo, a tradução mais próxima pode ser definida como uma configuração que tende a ser percebida no todo de forma imediata (KOELLREUTTER, 1985, p. 27). Através de realização de análises em relação às estruturas das formas, foram denominadas algumas fases que regem a percepção humana. Essas fases são denominadas Leis da *Gestalt*. Estas se referem basicamente a como o cérebro estabelece as conexões perceptivas, ou seja, os elementos são agrupados de acordo com suas próprias conexões.

Koellreutter fazendo essa inter-relação da teoria da *Gestalt* com a música, tende a organizar a construção da performance musical voltada para a relação forma/discurso, onde os elementos perceptivos e o diálogo entre intérprete e ouvinte se torne mais claro, vez que, de acordo com Foucault (1970/2012), um discurso só é concebido a partir da interação entre intérprete e ouvinte. Schoenberg (2008) ensina que, pelas limitações da mente humana em relação à capacidade de armazenamento das memórias, uma subdivisão apropriada da música é essencial para a compreensão da forma. Ou seja, há diversas relações entre a música e a teoria da *Gestalt*, já que tanto as leis da *Gestalt* quanto a música necessitam de subdivisões para a inteligibilidade da mente humana. Por isso, as leis da *Gestalt* e os processos do fazer musical se inter-relacionam aos processos perceptivos.

No que se refere às leis da *Gestalt*, não há uma unanimidade em relação à quantidade de leis. Durante a revisão de literatura, notou-se claramente que cada autor possui uma abordagem própria, no entanto, a essência se assemelha bastante. Dessa forma, serão utilizadas aqui as leis da *Gestalt* abordadas por Koellreutter, são elas: Lei da similitude ou

semelhança, Lei da proximidade, Lei da experiência, Lei da conclusão e Lei da sequência ou boa continuação (1985, p. 27-28).

5. Construção discursiva na obra BWV-997 de J. S. Bach

Para a interpretação do prelúdio da Partita BWV-997 de J. S. Bach será utilizada uma abordagem relacionada aos contextos históricos e ao mesmo tempo à percepção atual, vez que a psicologia da *Gestalt* aborda a percepção como um fator contextual, ou seja, referente à época em que se está inserida. Em relação à contextualização histórica, serão utilizadas referências aos instrumentos de época para o qual a obra foi escrita, no caso da BWV-997 à família do alaúde. Pela pouca projeção sonora e à baixa variedade de dinâmica nesses instrumentos de época, a dinâmica como fator expressivo deixa muito a desejar. Dessa maneira, a escolha aqui abordada, entre vários outros recursos, para enfatizar os processos perceptivos foi pela utilização da *agógica* como recurso expressivo.

Lei da similitude ou semelhança

A lei da similitude ou semelhança se refere basicamente aos elementos motívicos envolvidos nos processos composicionais. Quando esses elementos formam uma unidade a tendência perceptiva é agrupar todos os sons de forma a destacar esses elementos. Na figura abaixo, notam-se dois elementos motívicos fundamentais para a interpretação musical, primeiro a sequência de notas ascendentes que aparecem sempre com as mesmas notas e o segundo se refere ao movimento descendente do baixo.

Figura 1 – Exemplo motívico

Como mencionado anteriormente em relação às técnicas instrumentais para qual a peça foi composta, a utilização da *agógica* é fundamental para separar os elementos motívicos e atribuir maior clareza na interpretação musical. Dessa forma é possível deixar claro para o ouvinte ambos os elementos que reaparecerão no decorrer da peça a fim de direcionar sua própria percepção como um todo.

Lei da proximidade

A lei da proximidade possui uma relação muito próxima à lei da similitude ou semelhança. Nesse ponto (figura 2), notam-se os mesmos elementos motívicos já demonstrados anteriormente, porém com uma pequena diferenciação, o tom em que estão sendo repetidos os mesmos. Assim, pode-se caracterizar a lei da proximidade como uma variação do elemento motívico original.

Figura 2 – Exemplo motívico

Em relação à interpretação do trecho acima, sugere-se que o mesmo recurso utilizado anteriormente, a *agógica*, seja realizado da mesma forma, de modo com que o ouvinte tenha a lembrança de ter escutado os mesmos motivos, que agora estão no V grau da tonalidade principal.

Lei da experiência

A lei da experiência aqui leva uma interpretação voltada estritamente para o âmbito musical, ou seja, uma abordagem que leva ao conhecimento adquirido previamente e culturalmente. Na obra musical, é esperado por nossa experiência sempre uma seção contrastante e essa seção advêm geralmente de uma modulação para uma região ainda não utilizada no decorrer da obra (figura 3).

Figura 3 – Exemplo de contraste na obra

A modulação para ré menor tem uma tendência contrastante por ser a subdominante (IV grau) da tonalidade original. Tal tonalidade gera esse contraste justamente por não ser uma modulação na qual o ouvinte estava acostumado a ouvir no decorrer dessa

obra, onde geralmente são realizadas cadências de engano ou até mesmo cadências sobre a dominante (V grau). Por conseguinte, o intérprete deve se valer da cadência modulante realizada anteriormente à entrada do ré menor para explicitar a modulação propriamente dita, e ao entrar nessa nova tonalidade utilizar um andamento que gere contraste com o andamento principal da obra.

Lei da conclusão

A lei da conclusão nos remete à conclusão ou a uma ruptura no discurso musical. Essa ruptura pode ser caracterizada por uma cadência "final", onde a tendência perceptiva é atribuir uma conclusão, parcial, ao que está sendo explicitado. Na figura abaixo nota-se uma cadência que se remete ao final do discurso e é interrompida por uma cadência final em outra tonalidade, ou seja, a cadência é realizada na dominante (V grau).

Figura 4 – Exemplo de uma ruptura no discurso

Essa cadência em cima da dominante deve ser realizada como se fosse sua cadência final, utilizando os mesmos recursos de *agógica* normalmente utilizados para finalizar uma progressão harmônica. Assim, o ouvinte terá a percepção bastante instável da finalização da obra, onde terá uma percepção de finalização, porém, ao mesmo tempo, ficará com aquela impressão de estar no "lugar errado".

Lei da sequência ou boa continuação

Enfim, a lei da sequência ou boa continuação tende a finalizar o discurso musical. Dessa forma, a primeira harmonia da figura abaixo gera o desconforto de uma finalização no "lugar errado", mencionado na lei da conclusão anteriormente, e ao mesmo tempo fornece subsídios para a continuação e finalização discursiva. Essa última lei da Gestalt demonstra os mesmos desenvolvimentos utilizados nas cadências no decorrer da obra, porém com a função de encerrar o discurso na tonalidade original, lá menor.

Figura 5 – Exemplo de finalização do discurso musical

Para a finalização do discurso, o intérprete deve utilizar os mesmos recursos de *agógica* utilizados até o momento. Como já foram utilizadas diversas formas de "enganar" o ouvinte através de cadências de engano ou cadência completas fora da tonalidade principal, cabe aqui ao intérprete intensificar esses elementos, além de utilizar o trinado [Tr], para gerar uma percepção conclusiva no ouvinte.

6. Considerações finais

Ao fazer as inter-relações entre a psicologia da *Gestalt* e a música, cabe ao intérprete buscar maneiras de introduzir essas inter-relações à sua própria performance, buscando ressaltar elementos musicais e extramusicais que corroborem com a construção discursiva da mesma. Dessa maneira, diversas abordagens podem ser relacionadas ao fazer musical contemporâneo como visto anteriormente em relação à utilização de técnicas de época, instrumentos e até mesmo relacionar os contextos históricos e sociais em relação à música. Além disso, viu-se que a interdisciplinaridade, tanto em relação ao discurso como também aos processos perceptivos, auxilia o fazer musical contemporâneo. O que torna a performance musical um ramo em eterna construção ou reconstrução, onde, à partir da visão de cada intérprete, pesquisador, compositor, e todos aqueles que se inter-relacionam ao fazer musical, é possível estabelecer diferentes visões e interpretações desse objeto de pesquisa, a interpretação musical.

Referências

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos*: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª

ed. São Paulo: Loyola, 2012.

GUIRADO, Marlene. *A análise institucional do discurso como analítica da subjetividade.* São Paulo, 2009. 316 f. Tese de Livre Docência - Curso de Psicologia, Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade, USP, São Paulo, 2009.

KOELLREUTTER, Hans. Joaquim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea.* Org. Zagonel, B. e Chiamulera. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical*: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse*: toward a semiology of music. Transl. Abbate, C. Princeton University Press, 1990.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

VEYNE, Paul. *Foucault*: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Morais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Linguagem e enunciação: direcionamentos para a performance musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Felipe Marques de Mello
PPG/IA-UNESP – dib_felipe@hotmail.com

Caio Victor de Oliveira
PPG/IA-UNESP - caiovictordeoliveira@gmail.com

Resumo: O presente texto consiste na contextualização da relação entre música e linguagem utilizando alguns apontamentos da enunciação como um direcionamento para a performance musical. Como ponto de partida, foi realizado um levantamento sobre discussões acerca da linguagem e da enunciação visando à performance musical. Através dessas considerações, pôde-se demonstrar que a música estabelece conexões com a linguagem e que possui ferramentas que se conectam com o fazer musical.
Palavras-chave: Linguagem. Enunciação. Linguagem musical. Discurso musical. Performance musical.

Language and enunciation: directions toward musical performance

Abstract: The present text consist in contextualize the relation between music and language using some enunciation's points as a direction toward musical performance. As start point, it was realized a search about discussions regarding language and enunciation aiming the musical performance. Through these considerations, it could be demonstrated that music makes connections with language and it has tools which links with the musical doing.
Keywords: Language. Enunciation. Musical language. Musical discourse. Musical performance.

1. Introdução

A relação entre música e linguagem pode ser abordada de diversas maneiras a partir do momento em que se estabelecem alguns parâmetros. O uso do termo linguagem está quase sempre ligado à linguagem falada, a língua, e dessa forma atribuições às linguagens não faladas, como a música, objeto de estudo do presente texto, são estabelecidas em sua maioria com relações subjetivas e emotivas. Estas relações, na qual a música está ligada, devem ser contextualizadas de forma que se possa compreender o meio em que estão inseridas. O fator cultural é determinante sempre que se refere à linguagem e à comunicação em geral.

Será utilizada aqui a Linguística da Enunciação, enquanto campo de estudo, no intuito de averiguar em que medida este pode trazer para a área da performance musical contribuição epistemológica. Apesar do conceito *enunciação*, objeto da Linguística da Enunciação, não ser novo e já ter sido utilizado por diversas correntes do estudo linguístico, bem como em interfaces com outras áreas do conhecimento, o campo enunciativo ainda dá seus primeiros passos no Brasil.

Seguindo a proposta de Valdir Flores e Marlene Teixeira em *Introdução a Linguística da Enunciação*, o campo enunciativo será tratado no singular, e este por sua vez

englobará teorias da enunciação, no plural. Assim, alguns cuidados são necessários ao adentrar neste terreno para não incorrer em equívocos de abordagem. Pois, como será visto mais adiante, o termo enunciação não é unívoco e comporta diversas possibilidades de utilização. Logo, para evitar utilizar um aparato metodológico específico de uma teoria enunciativa sem levar em conta o pensamento subjacente ao modelo, atitude muito comum em muitos estudos (FLORES e TEIXEIRA, 2012, p.11), pretende-se primeiramente apontar algumas características comuns às teorias enunciativas, ou seja, explicitar os laços unificadores que nos permitem falar de uma Linguística da Enunciação, campo de estudos, que abrange uma heterogeneidade de teorias da enunciação, para depois fazer uma aproximação com a performance musical.

2. Linguagem

A função da linguagem de acordo com Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2005) pode ser caracterizada por duas grandes correntes distintas, a primeira em função da língua e a segunda referente ao discurso. Em relação à língua, a função da linguagem está inserida a um postulado filosófico na qual a estrutura linguística se explica através de suas funções, finalidades e metas, sendo elas: transmitir informações, exprimir emoções, manter o laço social, entre outros. Por outro lado, alguns linguistas não pretendem exemplificar a estrutura do sistema linguístico, e sim abordar a função da linguagem apenas no plano do discurso (p. 246).

Como mencionado anteriormente, e reafirmado por Charaudeau e Maingueneau, a linguagem possuí relações diretas com a língua. No entanto, aqui será abordada a linguagem de uma maneira mais ampla, a linguagem de um modo geral, a linguagem num plano discursivo. Nesse sentido, Walter Benjamin (2013) comenta que "Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem [...]" (p. 49), ou seja, a linguagem pode ser caracterizada a partir do momento em que há qualquer tipo de manifestação de ideias, de pensamentos, e essas manifestações podem ser caracterizadas como formas de comunicação. Por conseguinte, pode-se dizer que: a linguagem está ligada a qualquer forma de comunicação.

A comunicação possui definidores históricos que se inter-relacionam na medida em que são conservados ao longo do tempo. Dessa forma, Charaudeau e Maingueneau (2005) definem comunicação como: "[...] *tornar comum, troca, fazer parte, estar juntos, relações sociais* [...]" (p. 103) e estabelecem a inter-relação entre suas definições com a comunidade social na qual estão inseridos, ou seja, a comunicação possui fundamentalmente a relação com

o contexto. Nesse pensamento, Jakobson (1970) estabelece a comunicação de um texto quando o mesmo possui: um *contexto*, que deve ser apreensível ao destinatário, um *código*, compartilhado por ambos, e um *contacto*, um canal que permite ao remetente e destinatário permanecerem em comunicação (p. 121). Complementando a relação entre a comunicação em um determinado grupo social, Charaudeau e Maingueneau (2005) também estabelecem a relação com o código, onde um receptor decodifica as informações do emissor de forma a gerar um sentido, um significado.

Voltando à relação entre o homem e a linguagem, Benjamin (2013), em contraponto com os autores supracitados, descreve que "[...] a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável, mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável." (p. 72), dessa forma, a comunicação pode ser entendida mais além do que a simples conjectura da relação emissor e receptor, mas também algo que eleva ao plano espiritual, ao campo das ideias e do pensamento. Pensar é dar forma a "algo" ou alguma "coisa", e a partir da relação do sujeito com a "coisa" pode-se estabelecer uma forma de comunicação. O que leva ao artístico, onde Benjamin propõe que o mesmo seja concebido como uma forma de linguagem e a partir dai buscar suas correlações com a linguagem da natureza.

Por mais que algumas relações comunicativas também são representadas no âmbito do pensamento, é sempre bom lembrar e reafirmar que a linguagem discursiva necessita de um parâmetro contextual. Charaudeau e Maingueneau (2005) descrevem que um discurso só é concebido a partir de sua contextualização, que o contexto não é apenas uma moldura, um cenário, mas sim um fator determinante, "[...] não se pode, de fato atribuir um sentido a um enunciado fora de contexto. Além disso, o discurso contribui para definir seu contexto e pode *modifica-lo* durante a enunciação." (p. 171). Dessa forma quando se trata de linguagem e comunicação, o contexto ao qual eles se remetem possuem vital relação com o discurso.

3. Enunciação

Dentro da proposta, já mencionada, de apontar e relacionar características comuns às teorias enunciativas, a seguir são elencados três pontos, seguindo a proposição de Valdir Flores (2012), para os quais estas teorias convergem. São: a) a problematização da dicotomia *langue/parole* (língua/fala); b) formular um domínio conceitual que inclua o termo enunciação; c) pela inclusão da discussão em torno da subjetividade na linguagem.

O primeiro ponto comum nas teorias enunciativas é a referência à dicotomia língua/fala desenvolvida no *Curso de Linguística Geral* de Saussure. Língua e fala são os dois

aspectos definidores da linguagem, segundo a teoria Saussuriana. Basicamente, A língua é a parte estável da linguagem, compartilhada por uma comunidade linguística, enquanto a fala é a utilização da língua por um indivíduo, portanto, criadora, livre. Com o intuito de estabelecer uma ciência e definir um objeto único, Saussure, como aponta Lia Emília Cremonese, "delimita como objeto da ciência lingüística a língua, em detrimento da fala, justificado sua escolha em termos de sua crença em relação às possibilidades de análise" (2007, p. 37).

A reflexão sobre a dicotomia língua/fala de Saussure foi retomada, reinterpretada, modificada, alargada, quebrada etc., pelas teorias enunciativas. Cada uma a seu modo, seguindo os objetivos e propostas analíticas de seus autores. O que interessa por hora, independente do escopo teórico enunciativo utilizado, é o reconhecimento de que dentro de um grupo social, seus integrantes compartilham signos, estruturas verbais, entre outros "acordos sociais" relativamente estáveis que irão garantir o entendimento de uns pelos outros. No entanto, em sua utilização, ocorrerá sempre uma apropriação única do indivíduo e consequentemente um ato inédito e irrepetível. O conceito de enunciação mostrará a orientação da teoria enunciativa sobre este processo.

O segundo tópico é a definição do conceito de enunciação, objeto do campo enunciativo, que, por mais evidente que seja também é um fator comum às teorias. Contudo, praticamente toda teoria enunciativa possui uma definição própria ao termo, que refletirá o viés analítico de cada autor. Todavia, ao menos para ter-se uma ideia do que os termos enunciado e enunciação significam, deve-se dizer resumidamente o seguinte: para cada enunciado, que pode ser uma frase, um livro, uma conversação, um dito, etc., existirá uma enunciação, um ato de dizer. Em outras palavras, um ato enunciativo gera um enunciado, ou, o enunciado é o produto da enunciação. Como foi dito, a concepção de cada autor sobre esta relação debruçará sobre os objetivos analíticos, sempre visando o sentido linguístico, que o autor almeja.

A partir do raciocínio acima, sobre a enunciação, chega-se a outro ponto fundamental para o campo enunciativo, nosso terceiro tópico. Partindo da conclusão de que temos um dito que é realizado pelo ato de dizer, logo, temos alguém que disse. A este agente dá-se o nome de enunciador. Assim, chega-se ao sujeito, ou melhor, a inserção do sujeito na linguagem. Como descrito nas palavras dirigidas ao leitor no *Dicionário de Linguística da Enunciação*, "As teorias enunciativas levam em conta o elemento subjetivo, não como acessório, mas como parte essencial da descrição lingüística" (FLORES, 2009, p. 22). Entretanto, trata-se da inserção do sujeito na linguagem e não de descrever uma teoria sobre o

sujeito em si.

Entendido os pontos comuns às teorias, resta sublinhar apenas mais um desdobramento, relativo à representação que a enunciação dá do sujeito, pois, será pertinente quando for realizado um paralelo com a performance musical. Quando se diz que o Eu está presente na linguagem, então este Eu se dirige a um Tu. Assim, a questão da alteridade também será considerada para a produção de sentido. Não só a alteridade como também as instâncias de espaço e tempo. Se existe um Eu, este ocupa um lugar no espaço e está localizado em um momento do tempo. Assim, a enunciação será sempre um ato único e irrepetível, não apenas pela utilização singular que o sujeito fará da língua, mas, também, pelas categorias de tempo e espaço no qual o enunciado está inserido.

4. Performance musical

Adorno (2008) refere-se à música como uma espécie de linguagem, porém, uma linguagem diferente da linguagem verbal, e deixa claro que relacionar a música em *stricto sensu* com a linguagem verbal induzirá ao erro. Seguindo esse raciocínio, o autor afirma que "Sua similitude com a linguagem cumpre-se quando ela se afasta da linguagem." (p. 171). No entanto o autor também se remete a algumas particularidades e relações entre ambas as formas de linguagem: "A música é análoga ao discurso não apenas como conexão organizada de sons, mas também porque há uma semelhança com a linguagem no modo de sua estrutura concreta." (p. 167).

Essas relações análogas entre linguagem verbal e linguagem musical podem ser descritas através da sintaxe envolvendo ambos os processos. "Há, inclusive, na sintaxe musical, um sistema de pontuação, as cadências, indicando pausas, à maneira das pausas respiratórias da língua [...] a música ocidental teve sua origem nas melodias e ritmos próprios da fala." (SANTAELLA, 2001, p. 2). Por conseguinte, notam-se as relações presentes em ambas as linguagens. A autora, no entanto, vai mais adiante, além das sintaxes similares às da língua, a música possui sintaxes próprias que enriquecem mais ainda sua linguagem própria.

A música possui diversas características de uma sintaxe discursiva, o que nos remete ao próprio termo discurso musical. Com o desenrolar de desenvolvimentos, expectativas, direcionamentos e resoluções, a música configura-se em uma sintaxe de movimento, uma sintaxe narrativa, assim Santaella (2001) conclui que "A música também conta histórias, uma história de sons." (p. 3). Adorno (2008) em consonância com o pensamento de Santaella descreve que a "Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico." (p. 169). Trazendo a necessidade

discursiva para a existência da própria linguagem musical.

Ao longo dos tempos, algumas correntes buscaram estabelecer correlações entre a linguagem verbal e a linguagem musical, entre elas destaca-se a retórica. "A retórica é a ciência teórica e aplicada do exercício público da fala, proferida diante de um auditório dubitativo, na presença de um contraditor." (CHARADEAU e MAINGUENEAU, 2004, p. 433). A retórica, por meio de seu discurso, aborda a figura do orador de maneira a impor suas representações, ele orienta uma ação, ele induz uma significação. A "ação oratória" descrita por Charadeau e Maingueneau (2004) se remete ao momento da "performance" propriamente dita, onde a retórica corporal, gestual e da própria voz são fundamentais para tal representação. Nesse sentido, alguns autores buscaram estabelecer essa relação entre a retórica e a música, através da utilização das figuras retóricas, almejando tornar o discurso musical mais coeso ao receptor/público.

Por fim, também se deve destacar a semiótica como uma corrente que tem abordado a relação entre música e linguagem na contemporaneidade. A semiótica é uma teoria geral das representações, aonde as funções sígnicas vão além das funções linguísticas, nesse caso da linguagem verbal. Umberto Eco (1976/2014) ensina que "Há função sígnica quando uma expressão se correlaciona a um conteúdo [...]" (p. 39), e que essas correlações com um conteúdo são realizadas a partir da relação entre emitente e destinatário. São relações bem próximas à linguagem verbal, embora a expressão transcenda a linguagem. Dessa maneira, pode-se dizer que a semiótica da musica está interessada em estudar o significado da mesma através de suas correlações com seu próprio conteúdo e assim transmitir esse significado para a performance musical em si.

Dito isto, o que se propõe é um olhar enunciativo sobre a performance musical. Para isso, não será empregado uma teoria enunciativa específica, o que acarretaria utilizar o método de análise subjacente a esta, mas focar nos tópicos previamente ilustrados, sobre os pontos comuns às teorias, aplicados à performance. Obviamente, será feito um deslocamento teórico dos pontos trabalhados, já que as teorias enunciativas originalmente pensam a enunciação na língua. Contudo, como visto, ao considerar a música como uma linguagem, a importação do pensamento enunciativo para a performance musical é perfeitamente factível, respeitando-se as especificidades da área musical.

Dos três pontos tratados sobre a enunciação, um deles merece maior destaque dentro da proposta deste trabalho: a inserção do homem na linguagem. A referência a dicotomia de Saussure e a definição conceitual do termo enunciação, os outros dois itens

citados anteriormente, também são importantes para a delimitação do campo enunciativo e para uma abordagem enunciativa, no entanto, seria preciso adotar uma teoria enunciativa específica, já que cada teoria assume uma posição própria sobre estes dois tópicos. Assim, a inserção do homem na linguagem será tratada aqui de uma maneira mais genérica, sem se filiar a uma teoria enunciativa em particular.

A colocação do sujeito na linguagem traz para a performance musical algumas considerações significativas, em especial para o performer. Quando admite-se a existência de um Eu que diz, e que este não é um acessório mas um elemento crucial para a construção do sentido, o papel do performer não pode se resumir a decodificar uma partitura, ou, veicular a "mensagem" do compositor. O performer, enquanto enunciador é fundamental para o sentido do próprio enunciado, pois ao "dizer"/enunciar, deixa suas marcas no "dito"/enunciado.

Além disso, ao enunciar, o performer estará estritamente vinculado a um contexto situacional, por conseguinte, as categorias de tempo e espaço na enunciação também serão fundamentais para o entendimento do sentido do enunciado. Não custa sublinhar que toda performance musical, assim como havia sido mencionado sobre a língua, será sempre um ato inédito, único e irrepetível, já que as categorias de pessoa, tempo e espaço se configurarão em todo o tempo de novas maneiras.

Vale ressaltar que o interlocutor/enunciatário, ou seja, o Tu a quem o enunciador se dirige, que pode ser uma pessoa, um grande público, ou mesmo um ouvinte imaginário, também deverá ser levado em conta. O Eu necessariamente se dirigirá a um Tu, e, consequentemente, a questão da alteridade será relevante para a performance. Como nos aponta Patrick Dahlet (1997), "Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro" (p. 57).

Ainda que o tema possa ser muito mais explorado e aprofundado, a ideia foi focar em apenas alguns conceitos-chave do campo enunciativo e verificar sua viabilidade na performance musical. No entanto, resta ainda uma questão importante que pode ter ficado mal resolvida: Afinal, quando um performer toca a música de um compositor X, quem enuncia? O compositor ou o performer? O compositor se enuncia ao compor/escrever, assim, o enunciado é a própria composição, ou seja, seu registro escrito, a partitura resultante. A partir do enunciado do compositor, o performer realizará sua análise deste enunciado e se enunciará, seu enunciado será a performance musical. A própria análise do performer, mantendo o viés enunciativo, será também um ato ímpar, como lembra Carolina Knack (2010), "O próprio

analista produz uma leitura única, singular e, ao buscar reconstruir os sentidos do enunciado a partir das marcas nele presentes, produz uma análise também singular" (p. 100).

5. Considerações finais

Ao relacionar a música como uma forma de linguagem, embora distinta da linguagem verbal, pode-se estabelecer alguns direcionamentos voltados para a performance musical. Nessa via, após demonstrar alguns limites entre a linguagem verbal e a linguagem musical, notou-se que além de alguns recursos semelhantes entre ambas as linguagens, a música possui uma linguagem própria que transcende a significação da própria linguagem. Respeitando-se as características inerentes a linguagem musical, uma abordagem enunciativa sobre a performance musical mostrou-se perfeitamente viável, contribuindo assim para a reflexão do próprio ato performático em si mesmo bem como para as decorrências práticas, visando a performance musical, que esta reflexão trará ao performer ao enunciar/interpretar.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Fragmento sobre música e linguagem*. Tradução: Manoel Dourado Bastos, 31(2). São Paulo: Trans/Form/Ação, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Editora 34. São Paulo: Duas Cidades, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto Ed., 2004.

CREMONESE, Lia Emília. *Bases epistemológicas para a elaboração de um dicionário de Lingüística da Enunciação*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2007.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, B. (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Ed. da Unicamp: São Paulo, 1997.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Valdir Nascimento. TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à Lingüística da Enunciação*. 2. ed., 1ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

KNACK, Carolina. Enunciação e Estudo do Texto: um esboço de princípios e categorias de análise. In: Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso - SITED, 2010, Porto Alegre - RS. Anais do Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso (SITED), 2010.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*: Sonora Visual Verbal, São Paulo: Iluminuras, 2001.

Vela ao vento: o violão de Caymmi nas canções praieiras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gustavo Infante Silveira
Universidade Estadual de Campinas – gustavoinfantesilveira@gmail.com

Hermilson Garcia do Nascimento
Universidade Estadual de Campinas – nhg@iar.unicamp.br

Resumo: Autor de clássicos da música popular brasileira, Dorival Caymmi é também um intérprete peculiar, ainda pouco discutido como tal. Algumas de suas "Canções praieiras" foram gravadas apenas com voz e violão, muito antes desse formato se tornar recorrente na MPB. Desse repertório o presente estudo destaca a canção "O vento" (*Caymmi e seu violão*, ODEON, 1959), na qual o violão se enlaça ao canto de tal maneira que, ao mesmo tempo em que dá potência à narrativa, revela a própria potência do acompanhamento na produção de sentidos, e o cuidado analítico que com ele se deve ter, para além do binômio melodia/letra.
Palavras-chave: Dorival Caymmi. Canções praieiras. Acompanhamento de violão. Significado.

Wind Sailing: Dorival Caymmi and his guitar accompaniment

Abstract: Dorival Caymmi is a celebrated Brazilian composer, singer as well, but an underrated guitarist. Some of his own "sea songs" recordings were made only with guitar accompaniment, many years before it became regular in Brazilian music. This work aims to discuss Caymmi's guitar accompaniment in his song titled "O vento" (ODEON, 1959), wich improves lyrics meaning and shapes complementary meaning to the song as a whole. Analysis results demonstrate his concept for guitar arrangement and strongly suggest that accompaniment of songs in general can't be overlooked.
Keywords: Dorival Caymmi. Sea Songs. Guitar Accompaniment. Meaning.

1. Dorival Caymmi, canções praieiras e o formato voz e violão

A obra de Dorival Caymmi[1] tem um alcance que a torna uma importante referência no cancioneiro popular do Brasil. De vários ângulos, Caymmi é um nome que traz uma forte marca pessoal, como compositor e também intérprete, e em suas canções convivem o simples e o singular, o enérgico e o lento, o doce e o mar. Da Bahia a um Brasil particular e também carioca, sua obra percorre cenários que se projetam vivos tanto em "uma utopia de lugar" (RISÉRIO, 1993) quanto na perspectiva de um artista supra-territorial, atemporal. Sua produção tem sido apontada (DOMINGUES, 2009, pág. 25) em três vertentes principais, sendo elas: os sambas baianos, os sambas-canção e as canções praieiras.

Quando Caymmi chegou de Salvador ao Rio de Janeiro em Abril de 1938 encontrou um ambiente de música popular em plena expansão, e um padrão fonográfico de sonoridade já bem delineado, de conjuntos e orquestras atuando em arranjos e gravações, com instrumentistas e maestros a cargo da elaboração e execução do acompanhamento em vários gêneros de canções. Em uma das três principais vertentes da obra caymmiana, denominada de "canções praieiras" (QUEIROZ, 2015, pág. 73), identificamos uma preocupação estética, autoral, traduzida no fato de o compositor querer gravá-las com a instrumentação de voz e

violão, formato solo que rompia com o habitual praticado.

Entre 1938 e 1959, do total de quinze canções[2] praieiras lançadas[3], sete delas – "Noite de Temporal" (1940), "A Jangada Voltou Só" (1941), "É Doce Morrer No Mar" (1941), "O Vento" (1949), "Festa de Rua" (1949), "O Bem do Mar" (1954), "Quem Vem Pra Beira do Mar" (1954) – sejam seus lançamentos por meio de 78 rpm ou LP – se deram com canto e violão (ou violões, como os casos de "O Vento" e "Festa de Rua" com os violonistas Dino Sete Cordas e Meira e "Noite de temporal" com três violonistas: Rogério Guimarães, Laurindo de Almeida e Dilermando Reis).

O uso de tal instrumentação é ainda mais nítido quando os long-plays de Caymmi são lançados a partir de 1954. Dois dos três LPs dedicados às canções praieiras, *Canções Praieiras* e *Caymmi e Seu Violão*, são registrados em sua totalidade nesse formato. O outro LP praieiro, *Caymmi e o Mar*, tem em seu repertório três das oito canções executadas por voz e violão e uma quarta faixa – "Festa de Rua" - em que a primeira seção é exposta por esse mesmo meio fônico. O arranjador do álbum, Léo Peracchi, compreende a propriedade estreita do repertório com o canto e o violão, evidenciando essa sonoridade por meio do uso de cordas nos seus arranjos.

De todas as praieiras gravadas por Caymmi ao longo de sua discografia - vinte e seis canções[4], apenas nove não foram gravadas nenhuma vez por Caymmi no formato solo, ou seja, 34,6% do total, que são cinco das seis canções que integram a "História de Pescadores" - "Canção da Partida", "Adeus da Esposa", "Cantiga da Noiva", "Velório", "Na Manhã Seguinte" - "Morena do Mar"; "Vou Vê Juliana"; "Itapoã"; "A Mãe d'Água e a Menina".

Assim, observa-se na vertente caymmiana designada pelo nome de canções praieiras, que a instrumentação de voz e violão se estabelece como um elemento de arranjo característico - um padrão de instrumentação - nesse conjunto de canções.

2. Um capricho de Caymmi?

Esse padrão instrumental das canções praieiras advém de um esforço pessoal do próprio Caymmi. Várias circunstâncias detalhadas de sua biografia nos dão exemplos do seu desejo e empenho em gravar com a instrumentação solo. A primeira delas é a gravação de "Saudade de Itapoã" (1948). "Contra sua vontade, que desejava se acompanhar na faixa, teve que se submeter ao acompanhamento de dois violões em ritmo de samba-canção. Ficou bom, mas Caymmi estava seguro de que sozinho ao violão faria melhor". (CAYMMI, S., 2001, p. 266). Mesmo tendo em a disposição violonistas e outros instrumentistas de grande renome no cenário musical da época, com qualidade artística/técnica e até virtuosística, como Garoto,

Laurindo de Almeida, Jacob do Bandolim, Meira, Dino Sete Cordas, Rogério Guimarães, Dilermando Reis – que participaram de várias de suas gravações – Caymmi se posicionou a favor de gravar sem a participação de ninguém. Caymmi já havia realizado esse projeto em 1941, ano do lançamento de suas duas primeiras gravações solo, inaugurais do formato no período.

Outra situação que também revela sua vontade de gravar apenas com canto e violão, mesmo havendo grandes músicos à sua disposição, é sua desavença com gravadoras para registrar o LP de 1954 *Canções Praieiras*, primeiro long-play executado na sua totalidade apenas por voz e violão no Brasil. "Briguei muito para fazer um disco só de canto e violão, as fábricas não deixavam. Diziam: 'Canto e violão puro fica muito vazio'". (CAYMMI, S., 2001, p. 385).[5] Há ainda o relato de Caymmi dispensar um arranjo feito por Radamés Gnattali para a canção "Sargaço Mar", em 1985, para lançar a canção no formato solo, o que nos registra sua disposição para investir em gravações dispondo apenas do canto e do seu violão.

Um fato que de alguma maneira corrobora as informações acima é a preferência de Caymmi em ser o intérprete que primeiro grava as suas canções praieiras, ou seja, as lança, diferentemente das outras principais vertentes – sambas baianos e sambas-canção[6]. Até 1959, dos vinte lançamentos[7] praieiros, apenas dois foram registrados por outros intérpretes antes que Caymmi – "Pescaria" e "História de Pescadores II" – sendo o segundo lançamento quase que concomitante à gravação de Caymmi.

Desse modo, Caymmi se empenhou pessoalmente em realizar seus fonogramas no formato solo, em uma vertente de sua música da qual o mesmo teve preferência por ser o primeiro intérprete. Podemos supor muitas razões para tal desejo, como a intenção de Caymmi em dotar a canção de toda sua dramaticidade inata, já que as canções praieiras trabalham com *rubato*, trechos *ad libitum*, entre outras características musicais e poéticas que a instrumentação solo privilegia. Talvez um certo caráter visionário do compositor quanto ao formato solo, antecipando que a canção poderia ser comunicada de forma efetiva apenas com voz e violão. Também podemos supor que Caymmi tenha batalhado para gravar solo ao perceber que não havia outro intérprete (e compositor) se aventurando no formato solo, na indústria fonográfica de sua época. São muitas as possíveis motivações e suposições de sua aspiração quanto ao uso do instrumental solo no universo praieiro.

O formato destacado aqui é um fato muito relevante para o desenvolvimento da moderna canção brasileira, visto que é o primeiro caso em que um intérprete grava e

interpreta sua própria obra no formato solo, sem o envolvimento de instrumentistas e arranjadores, acontecimento embrionário na herança voz e violão de João Gilberto nos cantautores surgidos na década de 60 e 70. Assim, um estudo do violão de acompanhamento de Dorival Caymmi, seu *modus operandi* na enunciação da canção, concentrando as ações de compositor, arranjador e intérprete da própria obra (cf. NASCIMENTO, 2011) se mostra necessário e oportuno. Para comunicar parte de tal investigação escolhemos a canção praieira "O Vento", do LP *Caymmi e Seu Violão*, de 1959, lançado pela Odeon.

3. O violão "descritivo" das canções praieiras

Um dos comportamentos que o violão de Dorival Caymmi assume nas canções praieiras é o de caráter "descritivo", representando os elementos da letra e de seus invólucros, potencializando figurativamente o que é impresso verbalmente. Esse violão se mostra ora no acompanhamento da canção inteira – como "O Vento" e "A Lenda do Abaeté" – ora em trechos, nos quais ele surge de um outro tipo de comportamento já presente, como em "Coqueiro de Itapoã" ou "O Mar". A propriedade descritiva se constrói por meio do manejo da harmonia, na própria composição, e também pelo acompanhamento: no ritmo, dedilhado, timbre, entre outros recursos do violão, musicais e de interpretação, que ao se fundir com a voz cantada resultam num composto eloquente, a serviço do que está sendo dito pela palavra.

O violão de Caymmi no fonograma analisado é transcrito abaixo em alguns trechos, de forma bem específica, a fim de compatibilizar a compreensão harmônica com a da técnica violonística, dadas as características e limites do instrumento. Isso porque o violão de Caymmi no fonograma analisado soa abaixo da afinação tradicional: a sexta corda solta, por exemplo, que habitualmente produz a nota Mi, soa a nota Mi bemol, ainda um pouco mais baixa, até mais próxima da nota Ré. Apesar do acompanhamento da canção estar transcrito em Mi menor, no fonograma, ela soa "quase" Ré menor. A escolha de transcrever de tal forma se deve ao fato que a execução de Caymmi, fisicamente, ao instrumento, foi dessa maneira concebida, utilizando-se de cordas soltas e outras disposições violonísticas características, cruciais para a montagem dos acordes e seus encaixes técnicos.

Vimos que ao longo de sua discografia Caymmi se vale de uma afinação sempre mais baixa da usual, mesmo se considerarmos as possíveis alterações na rotação das fitas, e esse em si já é um fato para ser investigado, a razão de tal emprego. Outro exemplo de seu uso de afinação mais baixa é o fonograma de "Sargaço Mar", de 1985, no qual o violão está soando uma terça maior, muito abaixo da afinação habitual.

"O Vento" é uma canção de métrica binária em que o violão se comporta de

maneira descritiva. A canção inicia com o violão *ad libitum* em que a melodia da voz superior do dedilhado é dobrada em *bocca chiusa* por Caymmi. O acorde de Mi menor (primeiro grau menor) com sexta menor[8] e nona maior possui um caráter de instabilidade acentuado pelas passagens do intervalo de sexta menor para o de quinta justa – o que ocorre na segunda corda do violão - e do intervalo de nona maior para o de fundamental do acorde – primeira corda do violão. O livre andamento do dedilhado, com a melodia cantada em boca fechada, soando junto com o violão, mais a falta de estabilidade do acorde e os movimentos acima descritos, tudo isso sugere algo como um movimento, que invoca e ao mesmo tempo alude ao vento, quase num murmúrio.

Figura 1 - Transcrição do violão em 00':00" - 00':15"

Com o silêncio do fim do trecho introdutório (00’:00’’ – 00’:15’’), entra o canto entoando o verso *vamos chamar o vento/*, remetendo exatamente ao que acabara de ser enunciado pelo violão. Ao final desse primeiro verso a harmonia caminha para o quarto grau menor, com sexta maior, intervalo presente na primeira corda do violão, movimentando-se para a quinta justa, primeira corda solta, em andamento livre, voltando para o acorde do primeiro grau menor no qual o verso é repetido.

Figura 2 - Transcrição do violão em 00':17" - 00':20"

A entrada do assovio – um intervalo de quinta justa descendente (Si – Mi) onde a segunda nota é repetida várias vezes até o seu desfecho por meio de um *glissando* ascendente – é um elemento que será reiterado ao decorrer da canção. Logo após o assovio o violão executa um trecho que foi tocado na introdução, o que a essa altura já reforça a descrição do próprio elemento 'vento'. O trecho correspondente ao verso *vamos chamar o vento/* é repetido

agora com o andamento mais rápido, aludindo a um suposto movimento já mais intenso do vento, seguido do mesmo assovio. Porém, desta vez não é dedilhado o acorde de Lá menor com sexta maior, apenas o acorde de Mi menor, até ceder e novamente retomar os elementos da introdução.

A estrofe *Vento que dá na vela/ Vela que leva o barco/ Barco que leva a gente/ Gente que leva o peixe/ Peixe que dá dinheiro, Curimã/* recebe um andamento fixo, de 120 bpm, até que a palavra dinheiro é cantada e o ad libitum é restaurado. Nesse trecho, o violão executa um movimento ascendente e descendente com intervalos de quinta justa, sexta menor (quinta aumentada), sexta maior, sobre o acorde de Mi menor. A melodia cromática que gera tal gesto é tocada na segunda corda do violão, nas semínimas do compasso dois por quatro. Esse caminho cromático, Si-Do-Do#-Do-Si, possui uma qualidade pendular, disposta pelo seu trajeto de ascender e descender de meio-tom em meio-tom, partindo da mesma nota, que corrobora o modo de construção da letra, sendo a última palavra de cada verso, a primeira do próximo. Já o ritmo preenchido do violão alude à agitação das águas que levam o barco, movimentado pelo vento.

Figura 3 – Transcrição do canto e do violão em 00':51" - 01':06"

Após o ad libitum ser restaurado, por um breve momento sobre o acompanhamento da estrofe, após a palavra *dinheiro* ser cantada, o violão é executado apenas no início dos compassos, atacando o acorde de Mi menor, alternando o acorde sem tensão com o de nona maior, sobre o canto *curimã ê, curimã lambaio*/. Valoriza-se o acorde soando, até que ocorre uma modulação de meio tom acima para que o mesmo trecho seja executado agora com um dedilhado, que privilegia a acentuação do contratempo, também ora sem tensão, ora com nona maior. Essa transferência de polaridade harmônica de Mi menor para Fá menor nos codifica uma surpresa na escuta, dado o afastamento dos tons, pois apenas a nota Sol, terça da primeira escala, está presente na segunda como tensão de nona. Esta ocorrência pode representar o próprio dinamismo da cena da pescaria, do movimento do barco, reforçando a ideia de ação da pesca, da surpresa, da aventura, do risco da própria atividade. Recursos desse tipo estão presentes de diversas maneiras, nos mais variados repertórios da música popular e são, sem dúvida, recursos utilizados com fins expressivos. Potencialmente, neste caso podem até cooptar, também, sentidos como o do próprio conflito entre o pescador e o vento, relação paradoxal, experiência cotidiana que pode se traduzir numa tragédia ou uma pesca rendosa, por exemplo.

Figura 4 - Transcrição do canto e do violão em 01':06" - 01':22"

Logo após a canção voltar ao tom original o violão reitera novamente os elementos da introdução.

Figura 5 - Transcrição do violão em 01':22" - 01':32"

A canção em seu curso, a partir deste ponto, repete sua estrutura formal semelhante ao que foi enumerado até aqui; apenas no fim há uma mudança. Após o primeiro assovio, em vez de Caymmi cantar *vamos chamar o vento*/ ele repete o assovio com bastante espaçamento, enfatizando os silêncios, terminando a canção com o acorde de Mi menor, alternando o intervalo da tensão de sexta menor com o de quinta justa e o de nona maior com a fundamental do acorde, num movimento de desacelerando. Assim, o vento leva a canção.

Como vimos, "O Vento" é uma canção em que o violão se comporta de forma ativa, coadjuvante, imprimindo sentidos sonoros às palavras, enriquecendo o enunciado com um acompanhamento rico em elementos expressivos, rítmicos, harmônicos, de sonoridade, que promovem a canção e projetam sua letra. A invocação do vento, seu movimento, a agitação das águas, a pesca, o conflito do pescador, são imagens poéticas que ganham maior eloquência nas cordas do violão de Caymmi, que nos fazem perceber cada vez mais a utilidade da análise do acompanhamento de canções populares, de todos os seus extratos.

Referências

- Livros

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia.* 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1978.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi*: o mar e o tempo. São Paulo, SP: Editora 34, 2001.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *Compositores e intérpretes baianos*: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi. Itabuna, BA: Via Litterarum; Ilhéus, BA: Editus, 2006.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi*: uma utopia de lugar. São Paulo, SP: Perspectiva; Salvador, BA: COPENE, 1993.

- Dissertações ou Teses

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriaturas de Cyro Pereira*: arranjo e interpoética na música Popular. Campinas, 2008. 239f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. *O Cantador*: a música e o violão de Dori Caymmi. Campinas, 2006. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2006.

- Artigo em livro

QUEIROZ, Vítor. Canções Praieiras. SANTANNA, Marilda; LEAL, Carlos (Org). *Cem anos de Dorival Caymmi* – panoramas diversos. Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

Notas

[1] O presente trabalho integra uma pesquisa em desenvolvimento que conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

[2] Contando a canção História de Pescadores como uma única canção – como foi o seu lançamento.

[3] "É importante ressaltar que a primeira gravação de uma canção era cercada de muita expectativa do autor, de sua editora e da gravadora envolvida. Dessa forma, mais do que um simples privilégio de ineditismo para um intérprete, era parte central da estratégia de divulgação e comercialização das mesmas." (DOMINGUES, 2009, pág. 134)

[4] Contabilizando as canções constituintes de "História de Pescadores" – seis canções.

[5] Declaração de Dorival Caymmi feita em relação ao LP *Canções Praieiras* (1954). Cf.: Domingues, A.: *Caymmi sem folclore*, p.143.

[6] "Já os sambas baianos, tiveram uma marcante participação da estrela Carmen Miranda (que, aliás, lançou o primeiro, "O Que É Que a Baiana Tem?", em 1938, no filme *Banana da Terra*) e do famoso conjunto Anjos do inferno. Juntos, Carmen (com quatro sambas, tendo divido o microfone com Caymmi em três) e os Anjos do Inferno (com seis lançamentos) lançaram mais da metade dos sambas baianos. Além deles, o Bando da Lua e o astro francês Jean Sablon lançaram um samba cada, fazendo com que a proporção de canções desse estilo gravadas pela primeira vez por outros intérpretes que não o próprio autor seja de 50% (ou de 33,3%, se considerar-se as gravações feitas com Carmen como lançamentos dela, fundamentalmente). Os Sambas-canção, por sua vez, têm a menor porcentagem de lançamentos por Caymmi: 26,7% (ou seja, quatro de 15)". (DOMINGUES, 2009, pág.28)

[7] O pesquisador André Domingues considera dezenove lançamentos praieiros no período (DOMINGUES, 2009), pois categoriza a canção "Festa de Rua" na vertente dos Sambas Baianos. Porém, neste trabalho, ela se posicionará nas praieiras, devido ao seu mesmo lugar no Cancioneiro da Bahia e por ser lançada em um LP dedicado às canções praieiras – *Caymmi e o Mar*.

[8] O acorde menor com sexta menor é considerado, geralmente, como um acorde maior de sétima maior em primeira inversão, como sustenta o pesquisador Carlos Almada (Cf.: Almada, C.: *Harmonia Funcional*, p.50). Neste trabalho esse acorde é compreendido como primeiro grau menor: Mi menor com uma sexta menor adicionada, como o defende também o pesquisador Júlio Caliman Smarçaro, em estudo sobre Dori Caymmi; e "de acordo com esta abordagem, ele estaria atribuído de características modais, no caso do modo eólio, devido à presença da sexta menor (e não quinta aumentada)." (SMARÇARO, 2006, pág. 114)

Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Helder Tomas Pinheiro
Universidade Estadual de Campinas - heldertpinheiro@gmail.com

Emerson Luiz de Biaggi
Universidade Estadual de Campinas - emersondebiaggi@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca instigar uma reflexão sobre o conceito de *poética interpretativa* e suas implicações, tanto na escolha de repertório quanto nos processos de digitação de uma obra, em duos de violões. Os objetivos foram: (i) conceituar os termos: *poética interpretativa* e *unificação sonora*; (ii) levantar repertório que contribua didaticamente para o desenvolvimento da unificação sonora em duos de violões e (iii) encontrar referenciais metodológicos sobre processos de digitação em duo de violões. Para isso fizemos levantamentos bibliográficos e entrevistas com integrantes de dois duos de violões. A partir desse estudo obtivemos resultados significativos referentes às questões de repertório e processos de digitação.
Palavras-chave: Duo de Violões. Poética Interpretativa. Unificação Sonora. Repertório Didático. Digitação em Duo de Violões.

Guitar Duo: Reflections on Poetic Interpretation, Repertoire and Fingering

Abstract: This paper aims to discuss the concept of interpretive poetic and its implications both in the choice of repertory and fingerings, of a guitar duo. The objectives were: (i) conceptualize the terms *interpretive poetic* and *sound unification*; (ii) research repertoire that can contribute to the development of sound unification in a guitar duo; and (iii) find methodological reference on the choice of fingerings in a guitar duo. To reach these goals, we did bibliographical research and interviewed guitar players from two guitar duos. Significant results related to the choice or repertoire and fingerings in a guitar duo were obtained.
Keywords: Guitar Duo. Interpretive Poetic. Sound Unification. Didactic Repertoire. Fingerings in Guitar Duo.

1. Música de Câmara e o duo de Violões

Quando o universo da música de câmara passa a fazer parte do dia a dia do músico, algumas habilidades necessitam ser desenvolvidas com maior ênfase. Fluência em leitura musical, escuta aural, comunicação visual, leitura corporal, precisão rítmica, conhecimento de estilos musicais variados e maleabilidade interpretativa são algumas das aptidões que cameristas precisam desenvolver a fim de obter êxito em suas performances. Durante os ensaios e performances públicas, tais habilidades - musicais e comunicativas - tendem a amadurecer e os integrantes adquirem maior intimidade musical passando, então, a fazer música com mais fluência e consciência.

No contexto da música de câmara podemos observar grande diversidade de formações, podendo variar em número de integrantes (duos, trios, quartetos etc.) e fontes sonoras (cordas, madeiras, metais, percussões etc.). Algumas delas conquistaram o apreço dos compositores, adquiriram um vasto repertório e se consolidaram. É o caso do quarteto de

cordas (2 violinos, viola e violoncelo) e do quinteto de sopros (flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote). O duo de violões, formação que é o objeto do presente estudo e que trataremos com mais atenção a partir de agora, ganhou projeção e, consequentemente, a atenção dos compositores principalmente após o surgimento de intérpretes como o Duo *Presti/Lagoya*[1], o *Duo Abreu*[2] e o *Duo Assad*[3]. Em relação a esse conjunto, Fabio Zanon comenta que, apesar de essa ser uma formação equilibrada, o duo de violões apresenta dificuldades.

> Duo de violões é uma das formações mais artisticamente equilibradas e satisfatórias dentro do universo da música de câmara, mas é uma das que mais desafios apresentam aos intérpretes que tem que estar cem por cento dispostos a adaptar a sua individualidade em benefício da unificação sonora. (ZANON, 2007).

O comentário acima, além de nos situar perante os desafios de tal formação camerística, nos oferece um mote para refletir sobre dois termos: poética interpretativa e unificação sonora. Antes de prosseguirmos, faz-se necessário apresentarmos as definições desses termos.

2. Poética Interpretativa e Unificação Sonora

Em sua tese sobre interpretação musical, Morais elenca três tarefas para o performer fundamentar sua interpretação musical e, na última delas, define poética interpretativa.

> "A terceira tarefa, talvez mais próxima do cotidiano de trabalho dos músicos, é compreender os diferentes sistemas interpretativos (ou de poiésis interpretativo-musicais) como dimensões frequentemente incompatíveis, incomensuráveis entre si. Podemos chamar esses sistemas interpretativos de "escolas", ou de "poéticas interpretativas". Cada uma delas elege suas abordagens específicas dos materiais sonoros, desde os mais claramente determinados, como postura, acessórios, dimensões e materiais de instrumentos, até os mais intangíveis, mas não menos "concretos" para a prática musical, tais como sonoridade, tipo de fraseado, articulação, abordagem agógica, direcionalidade formal". (MORAIS, 2014: p. 66).

A fim de tornar essa discussão mais didática, Morais contrastou dois duos de violões, o Duo Abreu e o Duo Bream/Williams[4], buscando elucidar as diferentes poéticas interpretativas envolvidas. De acordo com Morais, a distinção entre eles se dá pela absorção, ou não, da individualidade de cada um dos músicos do duo na construção da interpretação. Enquanto no Duo Abreu há um pensamento sonoro compartilhado advindo da acuidade "[...] expressa em uma unidade na dinâmica, no timbre, no ataque das notas e na articulação" (MORAIS, 2009: p.70) no Duo Bream/Williams, as diferenças são tão díspares em questões de sonoridade, pensamento interpretativo e até na escolha dos instrumentos que "a poética interpretativa que possibilitou essa reunião é o que chamamos de horizonte interpretativo partilhado, que supera incompatibilidades e produz uma terceira possibilidade [...]"

(MORAIS, 2009: p.70).

O Duo Abreu, assim, é uma das referências na poética interpretativa que se fundamenta na unificação sonora, termo que, em nosso entendimento, se refere à coesão musical do duo em uma série de elementos, a saber: cor sonora, gesto, agógica, respiração, inflexões fraseológicas, articulações, acentuações, dinâmicas, timbres, sincronia de ataques, digitações, vibratos, ginga e instrumentos musicais. Com base nas definições acima, podemos perceber que no Duo Bream/Willians os músicos não suprimiram suas individualidades a fim de obter a unificação sonora. No entanto, não deixaram de fazer música. A diferença é que utilizaram outra perspectiva de poética interpretativa, e que, por esse motivo, não cabe avaliar sob uma ótica de juízo de valor, pois partem de pressupostos distintos.

Minha experiência pessoal, como integrante de um duo de violões, suscitou muitas reflexões sobre a questão da poética interpretativa. Em determinado momento, meu parceiro de duo e eu, percebemos que não tínhamos bem definido qual poética interpretativa trilhar. Sentimos então a necessidade de focalizar em uma delas para organizar nosso pensamento musical e, consequentemente, direcionar melhor nossos estudos. Buscamos, com isso, uma interpretação mais coerente, na linha defendida por Flavio Apro: "a interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em uma *performance* coerente" (APRO, 2006: 27). Após definirmos que trilharíamos a poética interpretativa baseada na unificação sonora surgiram alguns questionamentos em relação a: Quais parâmetros utilizar na seleção de um repertório para nosso aprimoramento técnico? Como deve ser a digitação em duo de violões? Como desenvolver o estudo individual nesse contexto? Utilizar, ou não, o metrônomo nos ensaios? Como organizar os ensaios?

Além do Duo Abreu, outros duos brasileiros também desenvolveram essa poética interpretativa, como o Duo Assad, o Duo Barbieri-Schneiter[5], o Brasil Guitar Duo[6] e o Duo Siqueira-Lima[7]. Para compreendermos como a desenvolveram, elaboramos um questionário buscando extrair concepções de estudo individual e de ensaios utilizadas por estes duos. Até o momento realizamos duas entrevistas: uma com o Duo Siqueira Lima e outra com Luís Carlos Barbieri, integrante do Duo Barbieri-Schneiter. As entrevistas nos mostraram que tínhamos de percorrer um caminho melhor delineado e, a partir das informações colhidas, alteramos diversos procedimentos de estudo e ensaio. No presente trabalho nos limitaremos a abordar dois temas emergentes nas entrevistas realizadas, a saber: repertório e a digitação em duo de violões, pois, com eles, já obtivemos resultados positivos em relação à essa poética.

3. Reflexões sobre repertório e digitação em duo de violões

Na busca por um reportório que contribuísse para nosso aprimoramento técnico dentro da unificação sonora encontramos, em uma entrevista concedida pelo violonista Douglas Lora, integrante do Brasil Guitar Duo, uma pista de como selecionar obras que pudessem nos auxiliar nesta poética interpretativa.

> "Existem repertórios específicos que ajudam o duo a conquistar essa igualdade ou essa compatibilidade no som, nas articulações (são eles): o repertório clássico e o da renascença, também porque você tem as mesmas coisas repetidas em um violão e no outro. Então, isso força você a ter o parâmetro do som, de articulação e da sonoridade. É aí a coisa se desenvolve." (LORA, 2015)

Em relação ao repertório, vemos que as respostas do Duo Siqueira Lima e Luís Carlos Barbieri, em certa medida, corroboram à afirmação de Lora. Para demonstrar as semelhanças e facilitar a comparação entre as respostas, construímos o quadro a seguir:

Pergunta	Respostas	
	Luiz Carlos Barbieri	Duo Siqueira-Lima
1. Qual repertório indicariam para iniciantes, supondo que esses já possuem musicalidade e técnica, porém sem experiência na formação de duo de violões?	Mesmo com nossas convicções de ineditismo de repertório eu e Fred Schneiter tocamos pouca coisa tradicional curiosamente, acho que começar pelo básico: como o repertório da renascença e barroco. Os cânones de George Philippe Telleman (1681-1767), a *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel (1875-1937), Fuga em G menor de Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583-1643), entre outras. (BARBIERI, 2016)	Existem os duos de violões do Ferdinando Carulli (1770-1841) que são bons. A *Serenata* em A opus 96 dele é perfeita. As obras de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) para começar é difícil. Depois tem também os duos de Fernando Sor (1778-1839), que já é mais complicado. Não se aprende a tocar violão direito se não estuda F. Carulli, Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829) e F. Sor. São a escola do violão, não tem como não passar por eles. E no duo é a mesma coisa, já está estabelecido. As renascenças também são boas. Por exemplo o *Drewrie's Accordes* e *O Rouxinol*, ambas de compositores anônimos. Depois é recomendável tentar fazer arranjos de músicas barrocas, coisas simples. As *Invenções* a duas vozes de J. S. Bach, são coisas que foram escritas para uma pessoa tocar, então se você consegue fazer soar como um, de fato está aprendendo a tocar em duo. (LIMA; FRANCO, 2016)

Quadro 1: Comparação das respostas sobre repertório para aprimoramento técnico em duo de violões

Com base nessas informações passamos a explorar o repertório citado. Escolhemos três entre as obras e compositores mencionados: *Drewrie's Accordes, O Rouxinol* (ambas do repertório renascentista e de compositores anônimos) e *L'encouragement*, de Fernando Sor. O estudo dessas obras nos suscitou questões relacionadas ao processo de digitação em duo de violões. O que levar em consideração para que a digitação privilegie essa poética? Precisamos fazer a mesma digitação em partes que se repetem nos dois violões? Para

refletirmos sobre essas questões fizemos um levantamento bibliográfico sobre a importância da digitação para performance de uma obra ao violão.

Wolff defende a ideia que a digitação deve ser feita depois de resolver os problemas interpretativos: "A digitação é decorrente da interpretação musical. Ao estudar uma nova obra, resolva primeiro os problemas interpretativos, e somente depois escolha uma digitação que reflita a sua interpretação". (WOLFF, 2001). No âmbito do violão solo a questão da digitação já é, consideravelmente, complexa, pois esse instrumento oferece muitas possibilidades ao intérprete.

> O violão, porém, possui recursos que tornam o processo de digitação mais complexo. A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais, espessura e tensões entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos para uma mesma situação. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete. (ALÍPIO, 2010: p.10)

Em duo de violões as questões sobre digitação duplicam, pois de acordo com Barbieri "em duo temos duas sonoridades distintas, por mais que a gente tente que soe como um só, sempre serão dois violões, dois violonistas e duas cabeças musicais pensantes". (BARBIERI, 2016).

Buscando metodologias de processos de digitação para duo de violões encontramos um artigo de Gloeden e Morais que nos oferece algumas prescrições: "Digitações fixas devem ser estabelecidas na busca de timbres que disfarcem os cruzamentos inevitáveis entre as partes; Timbres devem ser explorados com um sentido de "orquestração"". (GLOEDEN; MORAIS. 2008: p.77). Buscando compreender ainda melhor esse assunto, temos as opiniões de Barbieri e dos integrantes do Duo Siqueira Lima sendo contrastadas no quadro a baixo.

Perguntas	Respostas	
Entrevistados	Luís Carlos Barbieri	Duo Siqueira Lima
O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão?	Funcionalidade. A digitação sempre foi resolvida com a equação: maior facilidade sem fugir de aspectos formais e musicais. Difícil de resolver, mas era um ponto de partida. (BARBIERI, 2016: 01)	A digitação tem duas funções importantes: uma é a fluência técnica e a outra é o resultado musical. (...) a escolha da digitação vai ser em função de um resultado final. (LIMA, 2016)
A abordagem da digitação mudava no contexto de um duo? Poderia citar um exemplo?	Certamente. Em duo temos duas sonoridades distintas, por mais que a gente tente que soe como um só, sempre serão dois violões, dois violonistas e duas cabeças musicais pensantes. (...) Os exemplos eram diários, mas me lembro que quando tocávamos as "Valsas Poéticas" de Granados (transcrição de	A gente tocou um tempo, o *Prelúdio n°1* de Bach e foi um arranjo que a Cecília fez que do prelúdio em dó maior do *Cravo Bem Temperado*, o primeiro, famoso, ali em vez de um começar a tríade e depois o outro terminar (...) para soar como se fosse um instrumento só, e tem que soar assim, se não perde totalmente a graça. (...). Se você está

	Sérgio Abreu) tinha uma escala que eu começava, Fred pegava pelo meio e eu completava. Não lembro se era nesta ordem, mas era o que acontecia. De tempos em tempos mudávamos onde eu ou Fred parávamos ou começávamos. Hoje, ouvindo a gravação (pois, na partitura, isto não está claro devido às tantas mudanças e tentativas) não tenho a menor ideia de quem toca o que, nesta parte da música. (IDEM)	tocando sozinho não existe a menor preocupação, esse problema de não soar compacto não existe, por que está tudo em um violão só. Agora com o duo, esse problema é a coisa mais complicada de se conseguir, aí a digitação vai ser essencial. Então, se eu faço as duas primeiras notas e ela as duas seguintes, tem que combinar perfeitamente se não vai soar estereofônico e nesse caso fica muito ruim". (IDEM)
A digitação era feita individualmente ou preferiam fazer conjuntamente?	Sempre estávamos juntos. Partes mais simples, logicamente, ia se escrevendo sem perguntar ao outro. Partituras previamente digitadas eram seguidas ou modificadas, mas ao longo dos ensaios, a depender de como elas soassem, aí sim começavam a ser trocadas, por sugestão de um ou de outro, de acordo com sua funcionalidade musical. (IDEM)	Essa primeira lida que damos separados, cada um faz a sua digitação. Na hora que sentamos para tocar juntos: "Opa, isso aqui não está funcionando". Aí vamos discutir: "isso aqui ou eu faço alguma coisa para combinar mais com você ou você vai fazer alguma coisa para combinar comigo". Quando damos uma lida sozinhos, digitamos de um jeito que achamos que dá para funcionar melhor. Mas, no momento em que tocamos juntos aquilo lá pode chegar a mudar completamente (IDEM).

Quadro 2: Questões sobre digitação nos Duos Barbieri-Schneiter e no Duo Siqueira Lima.

Durante a entrevista feita com o Duo Siqueira Lima pudemos perceber que eles tratam esse tema levando em consideração não somente as questões de mão esquerda, mas também elementos relacionados à mão direita.

> E a digitação que a gente fala não é somente da mão esquerda, mas a direita faz muita diferença. Se ele termina a digitação com o dedo *m* então possivelmente eu tenho que continuar com o dedo *a* ou indicador, porque se eu pegar com o mesmo dedo vai soar como outra... tem que ter essa mesma sequência da mão. Não somente da mão esquerda, mas da mão direita também. Tem que ser como se fosse somente um. (FRANCO, 2016)

Podemos observar, na primeira questão do quadro, que os integrantes dos dois duos levam em consideração aspectos sobre funcionalidade, sempre buscando fluência técnica e um resultado musical que os satisfaçam. A segunda questão nos mostra que, no contexto de duo de violões, o processo de digitação tem outra abordagem se comparada ao violão solo, pois ela é determinante, principalmente, em passagens onde é necessário disfarçar a estereofonia entre os violões. Na última questão vemos que os entrevistados desenvolveram o processo de digitação de maneira diversa: no Duo Barbieri-Schneiter, os integrantes construíam as digitações conjuntamente; já no Duo Siqueira Lima, cada integrante faz separadamente sua digitação e ao juntarem, caso o resultado sonoro não os satisfaçam, fazem uma revisão.

4. Considerações finais

A formação camerística de duo de violões se consolidou e com ela suas poéticas interpretativas. Ao pesquisarmos os duos de violões cuja poética interpretativa tem como base a unificação sonora, nos deparamos com repertórios de alguns períodos que podem contribuir para o aprimoramento técnico nessa poética. São eles: obras do renascimento, do classicismo e transcrições de música barroca escrita, especialmente, para o cravo. No entanto, esse repertório pode deixar de atingir o objetivo esperado caso os integrantes do duo não tomem precauções no momento da elaboração da digitação dessas obras.

A partir das leituras e entrevistas realizadas, até o momento, surgiram alguns princípios que os violonistas podem adotar ao elaborar a digitação em duo de violões: buscar uma digitação que: (i) reflita a interpretação do duo; (ii) que tenha fluência técnica; (iii) disfarce, com timbres, os cruzamentos inevitáveis; (iv) explore o violão como se fosse uma pequena orquestra; (v) em partes que seja necessário soar como se fosse somente um violão, elaborar a digitação, tanto a de mão esquerda quanto a de mão direita, pois elas contribuem para disfarçar a estereofonia do duo.

Referências

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Porto Alegre, 2010. Número de páginas: 123 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

APRO, Flávio. *Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção*. In: Performance e Interpretação Musical. São Paulo: Musa editora e Faculdade Carlos Gomes, 2006.

BARBIERI, Luís Carlos. Entrevista cedida a Helder Tomas Pinheiro no dia 20 de março de 2016. Campinas. Questionário on-line. SP.

FRANCO, Cecília Noel Siqueira. Entrevista cedida a Helder Tomas Pinheiro no dia 27 de fevereiro de 2016. Atibaia. Gravador de voz digital. SP.

GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano. *Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas*. OPUS-Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 14, n. 2, p. 72-86, 2008.

LIMA, Fernando de. Entrevista cedida a Helder Tomas Pinheiro no dia 27 de fevereiro de 2016. Atibaia. Gravador de voz digital. SP.

LORA, Douglas; LOPES, João Luiz Rezende; LIMA, Fernando de; FRANCO, Cecília Noel Siqueira. Entrevista cedida a Fernando S. C. Cury; Belquior G. S. Marques; Heder D. J. Vasconcelos e Maurício F. Gomes no dia 28/01/2015. Violão EntreVistas recebe Duo Siqueira Lima e Brasil Guitar Duo. Último Acesso em 03/04/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lZVFfaCUltc>.

MORAIS, Luciano César. *Interpretação Musical como Hermenêutica da música: um ensaio sobre performance*. São Paulo, 2014. Número de páginas: 177 f. Tese de doutorado. Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NOAD, Frederick M. *The renaissance guitar*. Vol. 1. Music Sales Corp, 1974.

SOR, Fernando. *L'encouragement: op. 34: for 2 guitars*. Ed. Frederick M. Noad. Ariel, 1978.

WOLFF, Daniel. *Como digitar uma obra para violão*. Violão Intercâmbio, n° 46, Abril, p. 15 - 17. 2001. Disponível em http://www.danielwolff.com.br/artigos.html Acesso em 02 de abril de 2016.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: Programa 79 - João Luiz e Douglas Lora*. 2007. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/07/79-joo-luiz-e-douglas-lora.html>. Último acesso em: 16 de agosto de 2015.

Notas

[1] Formado pela francesa Ida Presti (1924-1967) e pelo egípcio Alexandre Lagoya (1929-1999).
[2] Formado pelos irmãos brasileiros Sergio Abreu (1948) e Eduardo Abreu (1949).
[3] Formado pelos irmãos brasileiros Sergio Assad (1952) e Odair Assad (1956).
[4] Formado pelo inglês Julian Bream (1933) e pelo australiano John Williams (1941).
[5] Duo brasileiro formado pelo carioca Luís Carlos Barbieri (1963) e pelo baiano Fred Schneiter (1960-2001).
[6] Duo brasileiro formado pelos paulistas João Luiz Rezende Lopes e Douglas Lora (1978).
[7] Duo formado pela uruguaia Cecília Noel Siqueira Franco e pelo brasileiro Fernando de Lima.

As aulas de prática instrumental: uma possível conexão entre a academia e a tradição oral da música popular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

José Alexandre Leme Lopes Carvalho
UNICAMP – zealexandrecarvalho@hotmail.com

Resumo: originado de reflexões sobre o ensino-aprendizagem formal da música popular e seus desafios, o presente trabalho propõe uma reavaliação da presença das aulas de prática coletiva nos projetos pedagógicos em escolas de música. Naturalmente estruturadas através de metodologias ativas, essas aulas tem o potencial de: promover a sonorização dos conteúdos teóricos aprendidos em aluas de harmonia e estruturação; permitir uma avaliação precisa do desenvolvimento dos alunos como performers; e facilitar o estudo da improvisação. Possíveis lugares do uso tradições orais, as aulas de prática instrumental coletiva merecem maior destaque em nossos currículos.
Palavras-chave: Ensino da performance. Prática instrumental. Música popular. Metodologias ativas.

The Combo Classes: A Feasible Connection Between Academy and Popular Music Aural Learning

Abstract: as a result of considerations about the institutionalized learning and teaching process in popular music and its challenges, the present text proposes an revaluation of the presence of collective practice classes in pedagogical projects in music schools, called Combo Classes. Naturally organized by active methodology process, these classes have the potential to: foster the aural aspects of theoretical issues, normally present in harmony and structuration classes; help teachers in a more precise evaluation process. And finally these classes are based on oral/aural traditions, which are the basis of the learning process in popular music.
Keywords: Performance teaching. Combo classes. Popular music. Active methodologies.

1. Introdução

A institucionalização do ensino de música popular apresenta diversos desafios, entre eles a mediação do ensino formalizado com processos baseados na tradição oral. Interação problemática e multifacetada que lida com constructos como suingue, naturalidade, tradição, herança cultural, resistência, entre outros aspectos caros aos músicos populares, que por sua vez não se sentem a vontade frente as sistematizações e regras do ensino formal. O aprender fazendo, a imitação e a intuição são recursos desde sempre utilizados por mestres e aprendizes na música popular. Nesse contexto a presença do objeto sonoro é imprescindível, já que a música tocada contém e transmite a maioria das informações para que ela mesma seja reproduzida novamente. As informações restantes estão nos gestos dos músicos, seus dedos, respiração e movimentos. Por esses motivos, uma apresentação ao vivo é uma excelente oportunidade para um(a) estudante de música aprender, e consequentemente numa situação em que um(a) estudante toque ele(a) pode consumar e avaliar o seu aprendizado

Há um senso comum de que os aspectos práticos do domínio da interpretação da música popular não se aprendem nas escolas, e que "tocar de verdade se aprende na rua". Esse conceito do aprendizado não-formal vem sendo explorado por educadores que trabalham a

diversidade cultural dentro das salas de aula, como por exemplo, Göran Folkestad (2005). Este educador sueco estuda as mudanças na relação professor/aluno nos últimos dez anos e as relações entre ensino formal dentro de escolas e situações de aprendizado que ocorrem fora das escolas. O autor é bastante incisivo quando afirma:

> A point of departure of this perspective on music education research is the notion of the great majority of all musical learning takes place outside schools, in situations where there is no teacher, and witch the intention of the activity is no to learn about music, but to play music, listen to music, dance to music or be together with music. (FOLKESTAD, In: CAMPBELL e SCHIPPERS 2005, p.24

Notamos também que no processo de institucionalização do ensino da música popular há uma tendência em se adotar metodologias e técnicas de ensino-aprendizagem historicamente relacionadas ao desenvolvimento da música erudita. Nessa apropriação alguns equívocos podem ser cometidos, esse texto pretende apontar dois deles: (1) o foco excessivo no instrumento, numa abordagem individualista e tecnicista da interpretação; (2) a presença, o valor e o uso das aulas de prática coletiva em programas de cursos de música.

O objetivo principal deste trabalho é discutir o potencial pedagógico das aulas de Prática Instrumental, que na opinião deste autor não está sendo explorado como um possível bom lugar de aprendizado, além de promover a mediação entre metodologias acadêmicas e tradições orais.

2. Aulas de Instrumento – alguns questionamentos

No ensino da performance ainda é bastante comum vermos alunos e professores atribuindo uma importância excessiva as aulas individuais de instrumento, sendo que as aulas de práticas coletivas acabam sendo opcionais, ou em alguns casos nem ocorrendo.

Alguns fatores podem promover este quadro, destacamos quatro:

- Logística – necessidade de salas grandes, instrumentos e equipamentos de amplificação.
- Agenda – disponibilidade dos alunos e professores em períodos de até duas horas e meia por semana.
- Instrumentação – pelas dificuldades de logística e agenda, presenciamos situações nas quais os grupos formados não se enquadram em formações já estandardizadas, como por exemplo: quartetos de cordas, quintetos de madeiras ou metais, combos, *big bands*, bandas militares e regionais, orquestras de câmara ou sinfônicas. Este cenário demanda a elaboração de arranjos específicos que contemplem as diversas formações surgidas a partir do currículo escolar e a

distribuição dos alunos segundo sues instrumentos naquele semestre específico. Esse fator influencia diretamente o aspecto seguinte, o repertório.

- Repertório – definição do tipo de música a ser tocada e arranjada, bem como planejamento da sequência desta escolha ao longo de todo curso.

Analisando a obra de alguns educadores reconhecidos, notamos que a partir da metade do século XX se torna mais pungente a discussão sobre a real importância das aulas de prática e de uma reflexão sobre as aulas de instrumento. Em trabalhos de autores como Shaffer (1991), Gainza (1988), Swanwick (1998), Borém (1997), Tourinho (1998), Fernandes (1998), Green (2008), entre outros, encontramos propostas que apontam nesta direção. Por exemplo, o contrabaixista e educador Fausto Borém (1997, p. 72), discorre sobre a já ultrapassada forma de se ensinar "com um professor trancado com um aluno na sala de aula". Keith Swanwick no seu livro "Ensinando Música Musicalmente" (1998, p. 7) diz que "a ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método" e ressalta a importância da prática em grupo e das aulas coletivas, questionando: "Quanto tempo é gasto nas aulas com problemas comuns" (1998, p. 10); temos a pianista e pedagoga argentina Violeta Gainza (1988, p. 116), que aponta para a ênfase excessiva no instrumento, dizendo que mesmo que este "possa chegar a constituir-se em um fim em si mesmo, não deveria afastar do nosso pensamento a premissa básica de que o que importa, em primeiro lugar, é conectar nossos alunos com a música"; e também a educadora britânica Lucy Green que trabalha com o ensino aprendizagem informal e não-formal em escolas inglesas, que destaca como a performance musical em grupos *(music making*), na qual jovens estudantes realmente tocam uma música, independente da dificuldade da mesma ou da qualidade da execução, é fundamental para o aprendizado. Ela diz "essas noções (*being musical* e *musicking*) estão de acordo com o tema central deste livro, no que se refere ao fazer-música como a essência (*heart*) da experiência musical, e também implicam num forte argumento de que o fazer-música deve ser o centro da educação musical" (GREEN, 2008, p.60). Não apenas esses, mas vários pesquisadores e professores que se dedicam ao ensino da performance musical e da musicalização têm criticado os métodos tradicionais de ensino, e vêm buscando formas mais abrangentes, diversificadas e criativas de se abordar os aspectos estruturais, aurais, técnicos e interpretativos com seus alunos.

Acreditamos que no campo da música popular estas críticas sejam ainda mais pertinentes, isto porque, na performance em música popular, seja nos instrumentos de base ou nos solistas, os aspectos estruturais e criativos são tão importantes quanto os interpretativos,

já que o instrumentista cria a sua própria parte. Por este motivo, a prática de conjunto, a percepção auditiva e a criatividade são fundamentais para desenvolvimento do músico popular, seja ele intérprete, compositor ou arranjador. No entanto, em um processo de aprendizado tradicional, efetuado apenas com professor-aluno-instrumento, são exatamente estes aspectos que menos se desenvolvem, em detrimento à uma preocupação técnica, muitas vezes excessivamente pragmática e imediatista.

Outro aspecto que gostaríamos de destacar é o fato de que nos dias de hoje os jovens estudantes tem acesso a uma grande quantidade de informação sobre o aprendizado de música. Notamos que existe no mercado editorial um considerável número de títulos que abordam desde o ensino de instrumento, ao ensino de harmonia, da improvisação, do desenvolvimento da percepção auditiva, e assim por diante. A esses livros são somados uma grande cópia de DVDs e CDs de playback que também propõe o ensino das diversas habilidades envolvidas na performance e na estruturação musical. Fechando este pacote temos a Web que traz de graça ou a preços módicos uma infinidade de informação concernente ao ensino e à apreciação musical.

No entanto, na nossa percepção e de diversos colegas com os quais temos dialogado, nossos jovens aprendizes carecem de vivência prática. Temos presenciado em bancas de avaliação e na lida diária com alunos de música que, salvo exceções, eles estão sempre muito bem informados, porém tem pouca ou nenhuma vivência no fazer musical. Tem sido bastante comum o caso de jovens na faixa dos 18 anos, que já estudam há dois ou três anos sem nunca terem tocado em um grupo ou banda, nem mesmo em ensaios, o que nos parece um contrassenso.

Sobretudo no âmbito da música popular esta nova realidade deve ser cuidadosamente analisada e trabalhada, já que até pouco tempo atrás, talvez não mais do que 15 anos, o aprendizado era oral, informal, e essencialmente prático. Se aprendia tirando músicas de ouvido de discos e das Rádios ou indo a apresentações nas quais se ouvia e se via os grandes músicos tocarem, para serem posteriormente imitados. Se aprendia nos ensaios com os colegas, nos quais quem sabia mais ensinava, nos quais todos estavam aprendendo juntos na base da tentativa e erro, e principalmente se aprendia tocando em apresentações. Se por um lado temos certeza que a formalização do ensino da música popular e o acesso a informação vieram contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento da música e dos músicos ao redor do mundo, não podemos esquecer que na oralidade o ouvido e a criatividade se tornam instrumentos de desenvolvimento musical, e que esse processo sempre

se mostrou efetivo. Saber ouvir, saber tirar de ouvido, saber imitar, saber transformar, saber inventar, são habilidades fundamentais para o músico em qualquer fase de seu desenvolvimento, não podemos deixá-las de lado. Nos parece que no ensino musical institucionalizado as aulas de prática instrumental sejam o lugar ideal para serem inseridas atividades de transcrição em grupo e de se fazer música sem o uso de partituras.

3. Práticas Instrumentais Coletivas – uma possível solução

Partindo das premissas de que nas aulas de Prática Instrumental: (1) o aprendizado é mais efetivo e prazeroso; (2) as habilidades técnicas, auditivas, estruturantes e expressivas são melhor desenvolvidas e testadas; (3) todos participam ativamente de forma prática nas decisões e escolhas; (4) é contemplado plenamente o objetivo final de se estudar música que é tocar e cantar, o que se pretende neste texto é atentar para a importância desta prática tradicional e consagrada de aprendizado musical, que muitas vezes no processo de sistematização e institucionalização do ensino de música é deixada de lado. E ao mesmo tempo propor novas metodologias e técnicas que fundamentem e organizem as aulas de Prática Instrumental nas escolas de música, para que não sejam apenas ensaios e possam incorporar exercícios de linguagem e articulação, fundamentar a escolha do repertório, bem como fazer uso de técnicas de avaliação.

Podemos acrescentar a esses pontos que conectam as aulas de prática coletiva com as aulas individuais de instrumento, outros que conectam as aulas coletivas com outros tipos de aula como composição, arranjo, regência, e improvisação. Para futuros compositores os grupos formados nas aulas coletivas podem interpretar as novas composições permitindo um diálogo direto com os músicos sobre melhores soluções de interpretação e estruturação. Com os arranjadores e orquestradores pode acontecer algo semelhante já que as diferentes formações permitem experimentações e podem apresentar desafios ao trabalhar com grupos com formação instrumental atípica. E por fim no estudo da improvisação podemos criar uma situação bastante real na qual o solista possa interagir com a base, todos contribuindo de forma criativa e prática para a performance.

Acreditamos que nos projetos pedagógicos elaborados para o ensino da música popular, as aulas de prática coletiva sejam ainda mais necessárias. O músico popular não apenas interpreta uma música previamente estruturada por um compositor ou arranjador, mas transforma e finaliza a composição, criando o seu discurso na hora. Nesse processo os intérpretes fazem escolhas e organizam de forma pessoal o seu discurso, seja ele a melodia principal ou o acompanhamento. Essas escolhas estruturais se transformam em música

mediadas por padrões de gosto, de estilo, de finalidade, capacidade técnica e até de possibilidades acústicas para o bom entendimento da mensagem. Para isso o intérprete precisa ser proficiente não apenas em técnicas e diretrizes que orientam a execução de uma determinada obra, mas conhecer também de forma prática os aspectos estruturantes do discurso, como regras de harmonia, padrões rítmicos específicos, bases da instrumentação, entre outros. As habilidades envolvidas nesse tipo de interpretação demandam raciocínio lógico e organizado, porém o produto artístico, a música, só acontece quando existe uma conexão direta com o som, não só individualmente, mas sobretudo coletivamente. Essa ou essas conexões são exercitadas na hora em que se toca, e assim não existem exercícios ou simulações que substituam a experiência de tocar em grupo.

Finalizando este trabalho gostaria de dizer que tenho trabalhado há aproximadamente dez anos como professor em aulas de instrumento, tanto particulares como coletivas, na abordagem da música popular e da erudita, o que me levou a escrever este texto é a convicção que esse tipo de aula não está sendo explorado em todas suas potencialidades. Acredito que num Projeto Pedagógico para uma escola de música de qualquer natureza as aulas de prática coletiva devam ocupar um local central e centralizador, sendo a base estruturante de todo projeto.

Referências

BORÉM, Fausto. O Ensino da Performance musical na Universidade Brasileira. In: X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM (10.), 1997, Goiânia In: Anais, (p.72)

FERNANDES, José N. Globalização e Sociedade Pluricultural: recursos e usos do multiculturalismo e do interculturalismo na educação musical. In: XI ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM (11.), 1998, Campinas In: Anais, (p.201-208).

FOLKESTAD, Göran. The Local and the Global in Musical Learning: Considering the interaction between formal and informal settings. In: CAMPBELL, Patricia e SCHIPPERS, Huib (0rg.). *Cultural Diversity in Music Education:* directions and challenges for the 21st Century, Samford Valley, Queensland, Austrália: Australian Academic Press, 2005. P. 23-28

GAINZA, Violeta. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. (3. ed.) São Paulo: Summus, 1988.

GREEN, Lucy. *Music, Informal Learning and the school:* a new classroom pedagogy. Surrey, Inglaterra: Ashgate Publishing Company, 2008,

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido pensante.* São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

SWANWICK, Keith. Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música, In: Caderno de estudos. São Paulo Atravez, Associação Artístico-Cultural. 1998.

TOURINHO, Cristina. Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tilman: um estudo preliminar das ações musicais de violonistas enquanto executantes. In: XI ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM (11.), 1998, Campinas In: Anais,1998 (p.197-200).

Concerto para Piano e Orquestra de Ronaldo Miranda: construção de uma interpretação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Laura Moraes Umbelino
UNICAMP – lauraumbelino88@yahoo.com.br

Mauricy Matos Martin
UNICAMP – mauricy@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho discute alguns procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda presentes no *Concerto para Piano e Orquestra* (1983), o objetivo é propiciar uma ampla compreensão da linguagem do compositor a fim de proporcionar, através da análise musical e do contexto histórico em que a obra está inserida, alguns subsídios para as escolhas interpretativas.
Palavras-chave: *Concerto para Piano e Orquestra*. Ronaldo Miranda. Construção interpretativa. Escolhas interpretativas.

Concert for Piano and Orchestra* of Ronaldo Miranda: construction of a *performance

Abstract: This article discusses some compositional procedures of Ronaldo Miranda present in *Concert for Piano and Orchestra* (1983), the goal is to provide a broad understanding of the language of the composer to provide, through musical analysis and historical context in which the work is inserted, some subsidies for the interpretive choices.
Keywords: *Concert for Piano and Orchestra*. Ronaldo Miranda. Interpretative construction. Interpretive choices.

1. Introdução: Ronaldo Miranda e Concerto para Piano e Orquestra

Ronaldo Miranda (b.1948) representa, na contemporaneidade, uma síntese das transformações ocorridas na música brasileira em sua trajetória histórica; integra, segundo a estrutura proposta pelo musicólogo Vasco Mariz (b.2001), a Terceira Geração Independente; ao lado de outros compositores, como Ernani Aguiar (b.1950) e Amaral Vieira (b.1952), que não aderiram apenas a uma corrente estética, mas passam por diferentes fases, como o neo-romantismo, modalismo, atonalismo, neotonalismo.

O próprio compositor revela que sua obra se divide em quatro fases. A primeira inclui as peças compostas como aluno de composição. A segunda, compreendida entre 1977 a 1984, fase do livre atonalismo. A terceira, no período entre 1984 a 1997, inaugura o caráter neotonal. E por último, a partir de 1997, ocorre uma mistura de fases e o compositor não se preocupa mais com a questão de definição de linguagem. (UMBELINO, 2012)

O ano de 1977 demonstra sua nova identidade musical, mais contemporânea e menos conservadora: em livre atonalismo, escreve *Trajetória*, para soprano, flauta, clarineta, piano, violoncelo e percussão, vencedora do Concurso de Composição para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea na Sala Cecília Meireles.

O *Concerto para Piano e Orquestra* (1983) também foi escrito nesse período

atonal, a partir de encomenda do Maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996) para o Festival de Música Contemporânea, foi dedicada à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), justificando a grande instrumentação. Dividido em três movimentos – *Tenso, Grave* e *Lúdico* – e duração média de 25 minutos.

A textura do *Concerto para Piano* "é mais densa, homofônica, alternando entre massas ora bastantes volumosas, e o piano sozinho" (MIRANDA, 2008 apud SÃO THIAGO, 2009, p.26), no qual blocos de acordes exploram a capacidade percussiva do piano, reportando-o à percussão.

Miranda faz uso de estruturas formais tradicionais que coexistem com a linguagem musical contemporânea: o primeiro movimento em Forma Sonata; o segundo movimento, um pequeno interlúdio entre o piano solista e o naipe de cordas, em Forma Binária; o terceiro movimento é um Tema com Variações.

2. Análise Musical dos Procedimentos Composicionais

Com o intuito de fomentar as escolhas interpretativas, foi realizado um pequeno recorte de alguns procedimentos composicionais de Ronaldo Miranda, presentes no *Concerto para Piano e Orquestra*.

Procedimento Harmônico

Ressalta-se como principais procedimentos harmônicos na obra estudada, as estruturas quartais e o uso da escala octatônica.

<u>Estruturas Quartais</u>

Caracterizadas pela relação intervalar de 4as entre as notas que compõem um acorde, esse tipo de estrutura contrasta com os tradicionais acordes formados por terças e podem ser estruturadas de três formas: sobrepondo quartas justas, sobrepondo uma quarta justa e uma quarta aumentada (trítono) ou sobrepondo uma quarta aumentada e uma quarta justa. Pode-se ainda estender esta harmonia quartal ao acrescentar outro som sendo tanto uma quarta justa como uma quarta aumentada ou ainda adicionar uma terça maior à nota mais aguda do acorde (quarta diminuta). Dessa mesma maneira são estruturadas as harmonias formadas por quintas - justa, diminuta ou aumentada - já que os acordes de quinta são inversões dos acordes de quarta. (Exemplo 1)

Exemplo 1: Harmonia quartal

O acorde quartal na obra de Miranda aparece de diferentes maneiras: acordes em blocos, acordes quebrados e em arpejos. A presença de acordes quartais em blocos na seção *Com Vigor* no *Concerto para Piano e Orquestra*, contribui com a não definição do centro tonal. Nestas passagens, o pianista não deve destacar nenhuma das notas do acorde, timbrando-as igualmente, para que privilegie a cor harmônica característica das estruturas quartais nas obras do compositor, atentando apenas para o equilíbrio sonoro os registros grave (mão esquerda) e agudo (mão direita). (Exemplo 2)

Exemplo 2: Acordes quartais em blocos nos compassos 218 -220 (1º mov.)

<u>Escala Octatônica</u>

Miranda faz uso das escalas octatônicas de forma recorrente em sua linguagem. De acordo com Kostka (2006), trata-se de uma escala formada pela alternância de segunda maiores e menores que resultam em apenas dois modos e uma única transposição. (Exemplo 3)

Exemplo 3: Escala Octatônica - **x** formado por semitom/tom;
y por tom/semitom; **z** (única transposição) por semitom/tom

Miranda passa a fazer uso consciente das escalas octatônicas em *Tango* (1992), para piano a 4 mãos, passando então a incorporá-las ao seu perfil composicional. "O *Tango* não exibe a escala octatônica inteira. Lá eu uso quatro notas de cada escala descendente diferente e vou combinando as citações das escalas, uma a uma, célula por célula." (MIRANDA, 2009 apud VIEIRA, 2010) (Exemplo 4)

Exemplo 4: Trecho com fragmentos das escalas octatônicas nos compassos 1 e 2 – *Tango* para piano a 4 mãos de Ronaldo Miranda

Entretanto, percebe-se que o compositor já fazia o uso dessas escalas inconscientemente, como por exemplo, no *Concerto para Piano e Orquestra* (Exemplo 5), onde o grupo de sextinas percorre a escala octatônica por inteiro.

Exemplo 5: Sextinas baseadas na escala octatônica ("z") no compasso 62 (1º mov.)

Procedimentos Melódicos

Destaca-se a técnica pontilhista, o minimalismo e o uso de momentos melódicos em contraposição às passagens rápidas como principais procedimentos melódicos no *Concerto para Piano e Orquestra*.

Técnica Pontilhista

Miranda utiliza o pontilhismo, não como uma linguagem, mas como um recurso estético, que mais se assemelha à definição das artes plásticas[1].

Na seção "*Lírico e muito expressivo*" do primeiro movimento do *Concerto para*

Piano e Orquestra, onde é apresentado o tema B destaca-se alguns fragmentos pontilhistas, realizados por vários instrumentos alternadamente (Exemplo 6). A utilização dessa técnica, nesse caso, resulta em uma textura segmentada, em que não é possível encontrar relações tonais entre as notas apresentadas.

Exemplo 6: Técnica pontilista nos compassos 72 e 73 (1º mov.)

<u>Minimalismo</u>

Na Variação III (*Leve*) no terceiro movimento do *Concerto para Piano e Orquestra*, Miranda apresenta um trecho minimalista, enquanto um recurso passageiro, que se dá através de progressões em movimentos contrários apresentadas pelo piano solo e pelos instrumentos de percussão. (MIRANDA, 1987) Nesta seção, o compositor faz uso de figurações rápidas, com fusas, sugerindo um caráter denso com articulações precisas em *legato*, para tanto, é importante que os intérpretes consigam destacar a ideia musical, priorizando as minúcias. (Exemplo 7)

Exemplo 7: Minimalismo presente nos compassos 84 -89 (3º mov.)

Momentos Melódicos em contraposição às passagens rápidas

Miranda faz uso de momentos melódicos em contraposição às passagens rápidas e virtuosísticas, marcados por indicações na partitura que definem tanto o andamento quanto o caráter. O intérprete deve explorar e aproveitar estes contrastes para criar ambientes sonoros distintos, propiciando o criar metafórico da sonoridade pretendida pelo compositor. (Exemplo 8)

Exemplo 8: Mudança de andamento e caráter (1º mov.)

Procedimentos Rítmicos

Na obra estudada, os agrupamentos rítmicos e as alternâncias de compassos sobressaem como principais procedimentos rítmicos, trazendo certa "brasilidade" ao caráter de determinados trechos.

Agrupamento Rítmico

Ronaldo tem um gosto pelo agrupamento rítmico conhecido como "síncope característica[2] que, de acordo com Sandroni (2002) é uma variante de um ritmo básico, o 3 + 3 + 2, assim como a habanera, *tresillo*. (Exemplo 9)

Exemplo 9: Figuras rítmicas – síncope caracteristica, ritmo da habanera, *tresillo* cubano – todos os ritmos equivalentes (SANDRONI, 2002)

Também faz uso do agrupamento rítmico variante dessa estrutura, 3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2, um dobramento. (Exemplo 10) Nos trechos que apresentam esses agrupamentos e acentos diferentes[3] deve-se privilegiar um toque mais marcado, para que o ouvinte tenha consciência destes deslocamentos rítmicos.

Exemplo 10: Agrupamento rítmico variante 3+ 3+ 3+ 3+ 2+ 2 nos compassos 119-120 (3º mov.)

Compassos Alternados

Ainda é possível observar que Miranda faz interessante uso de compassos alternados - simples, compostos e mistos - enriquecendo assim o painel métrico, pois além de alternar a acentuação métrica, estas variações estão associadas à mudança da subdivisão da unidade de tempo (ternária para binária ou vice-versa) ou às dimensões irregulares de frases ou motivos. (Exemplo 11)

O intérprete deve ressaltar esses contrastes métricos a fim de trazer à luz o foco no processo rítmico do trecho, que é uma característica das músicas pós-tonais (KOSTKA, 2006, p. 104).

Exemplo 11: Alternância de compassos no *Concerto para piano e orquestra* (3º mov.)

Ao almejar uma *performance*[4] otimizada de determinada obra musical, um dos procedimentos que o intérprete deve realizar é procurar compreender, através de uma análise musical ampla, os elementos composicionais constitutivos da obra musical, procurando relacionar os aspectos levantados pela análise com as decisões interpretativas.

> A análise pode revelar-se um instrumento de referência na preparação de uma obra musical, podendo ser parte essencial ao fazer artístico quando possibilita desvelar a intenção composicional sob diferentes direcionamentos e vários pontos de vista, tendo um papel preponderante na formação de um musicista, na medida que, como instrumento de reflexão, possibilita maior amplitude e fruição do fazer musical, oferecendo caminhos possíveis, não únicos e nem 'corretos', pois estas palavras inexistem ao fazer artístico. (MILANI, 2008)

Uma análise ampla da linguagem composicional de Miranda revelou alguns aspectos recorrentes em muitas de suas obras[5], como o uso das estruturas quartais, escalas octatônicas, técnica pontilhista, minimalismo, uso de momentos melódicos em contraposição às passagens rápidas, agrupamentos rítmicos típicos da música latino-americana e alternância constante de compassos simples, compostos e mistos.

Embora essas características definam o perfil composicional de Miranda, elas não são restritas e únicas, estando também presentes em outros gêneros e na música de outros compositores.

3. Considerações finais

A partir do exposto, observa-se que a obra apresenta uma escrita contemporânea; construída com recursos que fazem parte da linguagem composicional de Miranda, como o uso de acentos rítmicos característicos da musica latino-americana, uso de escalas octatonicas, emprego de estruturas quartais, utilização da técnica pontilhista e de estruturas minimalistas.

A importância da inter-relação entre a análise musical, a performance e o contexto histórico nos quais tanto Ronaldo Miranda como a obra em questão, *Concerto para Piano e Orquestra*, estão inseridos é proporcionar uma ampla compreensão da peça tendo em vista uma escolha consciente de recursos interpretativos, como um toque mais firme e decisivo nas estruturas quartais, mais articulado nas passagens pontilhistas, enfoque no aspecto rítmico característico da linguagem pós-tonal, dentre outros. A fim de ressaltar a cor, os timbres e as texturas próprios da linguagem do compositor.

Referências

KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*. 3ª Edição. Upper Sadle River: Prentice-Hal, 2006.

KUEHN, F. M. C. Interpretação – reprodução musica – teoria da performance... *Per Musi*¸ Belo Horizonte, n.26, 2012, p.7-20.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MILANI, Margareth Maria. *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe*: Uma análise estrutural e sua projeção na concepção interpretativa da obra. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia.

MIRANDA, Ronaldo. *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra.* 1987. Memória de Recital de Mestrado. (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *Concerto para Piano e Orquestra*. Piano e orquestra sinfônica. Partitura. Manuscrito, 1983.

_____. *Tango*. Piano a 4 mãos. Partitura. Manuscrito, 1992.

SÃO THIAGO, Ana Paula Pacheco de. *Construção de uma interpretação do Concertino*

para Piano e Cordas de Ronaldo Miranda: relato de uma experiência. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do *tresillo*. In: *Opus*, ano 9, nº 8. São Paulo: ANPPOM, 2002.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda*: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás

UMBELINO, Laura Moraes. *Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão:* uma abordagem interpretativa. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás.

Notas

[1] A técnica do pontilhismo é um termo emprestado das Artes Plásticas, surgida na segunda metade do século XIX, utilizada por pintores franceses neo-impressionistas, o qual consiste na justaposição de pontos criando o efeito e a forma desejada pelo pintor nos olhos do observador.

[2] A figura rítmica da música brasileira do século XIX e meados do século XX foi denominada por Mário de Andrade de "síncope característica".

[3] São acentos rítmicos dinâmicos não coincidentes com os acentos métricos, criando acentuação deslocada e gerando uma subdivisão do compasso.

[4] Aqui entendida como a realização sonora (execução), dialogando com KUEHN (2012) "é atinente à experiência viva, ao *hic et nunc* do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico-intérprete".

[5] Em trabalhos anteriores da autora, já foram analisadas outras obras do compositor Ronaldo Miranda, confirmando os aspectos recorrentes de sua linguagem composicional.

Violões em duetos do choro: as relações entre as baixarias do violão de 7 cordas e as baixarias do violão de 6 cordas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Lucas de Campos Ramos[1]
UnB - lucasdecampos.violao@gmail.com

Resumo: O trabalho pretende investigar padrões de comportamento observados nos diálogos da performance do violão de 7 cordas e do violão de 6 cordas no Choro em relação às Baixarias (contrapontos na região grave). Para tal foram realizadas transcrições e análises de músicas consideradas como referência no ambiente do Choro. Esta reflexão possibilitou apontar padrões de comportamento idiomáticos.
Palavras-chave: Violão 7 cordas. Violão 6 cordas. Choro. Baixarias. Diálogos musicais.

Guitar's Duets in Choro: the relationships between 6-strings and 7-strings lower dialogues

Abstract: This paper aims to investigate behavioral patterns observed in guitar performance dialogues 7-string and 6-string guitar in choro in relation to baixarias (counterpoints in the lower range). To this end they were made transcriptions and analyzes of music considered as a reference in Choro the environment. This reflection enabled point idiomatic behavior patterns.
Keywords: Seven strings guitar. Six strings guitar. Choro. Baixarias. Musical dialogues.

1. Introdução

O presente trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado intitulada "As habilidades musicais do violão de 6 cordas no Choro", que procurar mapear e sistematizar o comportamento do V6 (violão de 6 cordas) neste tipo específico de performance. Na pesquisa foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com músicos notáveis e transcrições e análises de gravações apontadas como importantes por tais músicos. A pesquisa ainda está em andamento, mas alguns resultados já podem ser apontados.

Os músicos entrevistados foram: André Bellieny, Augusto Contreiras, Cidinho 7 Cordas, Fernando César, José Paulo Becker, Rafael dos Anjos e Valério de Sousa. O repertório selecionado, transcrito e analisado foi: Chorinho na praia (Jacob do Bandolim), Cuidado Violão (José Toledo), Enigmático (Altamiro Carrilho), Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) e Vibrações (Jacob do Bandolim).

2. As Baixarias no Choro

A prática de realizar movimentos contrapontísticos na região grave na música dita popular brasileira remonta, ao menos, desde o Maxixe, através dos bombardinos, tubas e trombones. Tais movimentos melódicos, naturalmente, não substituem a melodia - que continua a ser executada geralmente pelos instrumentos mais agudos – e apenas a valorizam. Se buscarmos um paralelo histórico, notamos que Otto Maria Carpeaux sugere de um modo

contundente que, no período Barroco, o baixo pode ser encarado como a sustentação dada pelo povo ao monarca, representado pelo solista: "Os instrumentalistas que tocam o baixo-contínuo representam o povo, ficando na sombra, mas apoiando o edifício que cairia sem seu trabalho incessante." (CARPEAUX, 1999, p.60). As Baixarias, num nível mais sutil, guardam alguma relação com a prática do período Barroco, pois normalmente são tratadas como contrapontos na região grave do violão que sustentam e valorizam a melodia. Livingston & Garcia, ao definirem as funções musicais no Choro, assim refletem sobre as Baixarias: "Uma característica marcante do estilo Choro é uma elaborada, geralmente improvisada, linha de baixo tocada nas cordas mais graves do V6 ou do V7. No Terno (Regional), é esperado que o violão forneça tanto um acompanhamento rítmico nos acordes quanto uma linha de baixo"[2]. (LIVINGSTON & GARCIA, 2005, p. 6).

Cabe ressaltar, no entanto, que esta noção de contraponto não corresponde exatamente à noção tradicional de contraponto, avalizada por rígidas regras de condução. Esta noção brasileira parece ter encontrado muito mais subterfúgios na experimentação prática do que nos compêndios teóricos. Neste contexto, o músico Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, provavelmente tenha sido o músico que mais tenha contribuído para o desenvolvimento deste recurso no Choro, sobretudo quando migrou da flauta para o sax nas gravações com o flautista Benedito Lacerda. Os contrapontos realizados por Pixinguinha nesta fase iriam influenciar irreversivelmente a performance do violão neste estilo. Convém destacar a importância dos aprendizados do jovem Pixinguinha na arte da segunda voz com o seu professor Irineu de Almeida, afeito aos contrapontos no oficleide:

> Entre esses músicos frequentadores (da casa do pai de Pixinguinha), incluía-se Irineu de Almeida, que tocava oficleide na banda de Anacleto e será professor de Pixinguinha, a quem este atribuía os ensinamentos do contraponto que irão consagrá-lo nas gravações junto a Benedito Lacerda na década de 40 do século XX. Essa prática do contraponto presente nas bandas também aparecerá na gravação dos grupos de choros, função que será exercida pelo violão. (PESSOA, 2013, p.38)

A genialidade contrapontística de Pixinguinha ficou registrada em muitas gravações em parceria com Benedito Lacerda, num total de 34 discos. O legado contrapontístico do mestre ecoou vigorosamente nos violonistas de Choro. Podemos observar a importância e a capilaridade de sua musicalidade através do depoimento de Maurício Carrilho:

> "O Dino tocou muito tempo com o Pixinguinha, ouvindo os contracantos. Eu nunca ouvi o Dino falar disso, mas acredito que isso tenha sido uma grande referência para ele e ele passou para a linguagem do violão muita coisa que o Pixinguinha tinha trazido.... (Songbook de Choro CHEDIAK, 2003, p.41)

O desenvolvimento desta linguagem, portanto, gerou aquilo que é chamado de

Baixaria no Choro - os entrelaçados diálogos de contrapontos graves realizados pelos violões que se tornaram característica marcante do gênero. Becker (1996, p.88) assim descreve a evolução deste idiomatismo: "A baixaria se tornou então uma característica marcante e até obrigatória nos grupos de Choro, permanecendo e se desenvolvendo até os dias atuais. O violão realiza dentro do grupo o acompanhamento harmônico, utilizando-se ao mesmo tempo de baixos melódicos. (...)". Ele ressalta sua consolidação a partir do surgimento do V7 (violão 7 cordas):

> Com a inclusão do V7 nos grupos de Choro (...) a função da baixaria ficou ainda mais definida. (...) Entretanto foi com Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas, que as baixarias chegaram ao ápice, com a utilização de frases virtuosísticas (...). Vale ressaltar que a ideia de um violão realizando as baixarias não surgiu a partir do V7. O que aconteceu foi exatamente o contrário, surgindo a sétima corda como uma ampliação do campo das possibilidades fraseológicas do instrumento. (BECKER, 1996, p.88)

Historicamente, Livingston & Garcia apontam 1914 como o ano da realização da primeira gravação onde se podem ouvir Baixarias realizadas pelos violões. Segundo os autores:

> A mais antiga gravação que exibem tais características datam de 1914: a valsa "Falena", de Chiquinha Gonzaga, gravada na Casa Edison por Chiquinha Gonzaga e Seu Conjunto, no qual os violões exibem uma linha de baixo proeminente com passagens escalares descendentes no grave típicas de Choro[3]. (LIVINGSTON & GARCIA, 2005, p.7).

Portanto, mesmo antes do aparecimento do V7 já era possível ouvir Baixarias em gravações de Choro. O V7 veio a consolidar a prática e criar complexas relações de diálogo com o V6.

3. A trama: baixarias complementares.

Tem-se como um dos traços mais marcantes na performance do violão de Choro a realização das Baixarias e geralmente cabe ao V7 a responsabilidade maior sobre a realização destas. O V7 lança mão de uma quantidade grande de recursos para realizar a Baixaria, e Livingston & Garcia assim descrevem esta performance:

> A linha de baixo, ou Baixaria, é criada usando uma série de recursos estilísticos: realizando o fill entre acordes tônicos e acordes dominantes com escalas, utilizando um walking bass , inserindo respostas melódico- rítmicas ao solista ou cavaquinho, e improvisando melodias contrapontísticas, clichês e ponto baixos-pedais[4]. (LIVINGSTON & GARCIA, 2005, p. 6).

No entanto, mesmo com a ascendência do V7 em relação aos baixos - uma vez que possui uma corda mais grave - em diversos momentos cabe ao V6 a complexa missão de responder às baixarias do V7, realizando, de forma simultânea, baixarias complementares.

Essa situação típica dos regionais de Choro, normalmente é chamada de "Duetos dos violões". Seria uma espécie de "complemento do contraponto".

Convém lembrar que o V6 nem sempre responde às baixarias do V7. Diante dos depoimentos pode-se concluir que além de saber COMO gerar respostas ao V7, o V6 precisa saber também QUANDO gerar tais respostas, conhecimento que também faz parte da complexa e idiomática performance. Segundo o violonista Augusto Contreiras o V6 precisa "(...) fazer os baixos em dueto ou oitavados (mas não de forma exagerada) com o V7". (Augusto Contreiras, em depoimento para a pesquisa). No caso em que a situação exige uma resposta, o violonista de 6 cordas precisa, para planejá-la, saber reconhecer a baixaria do V7. Ou seja, o V6, em tese, precisa conhecer profundamente a performance do V7 afim de complementá-la. De maneira até mais ampla, o violonista Fernando César aponta que o músico "vai ter que ter tocado o primeiro violão (V7) pra conseguir fazer o segundo violão (V6) (Fernando César, em depoimento para a pesquisa)", reforçando a ideia da dificuldade técnica envolvida na performance do V6.

Portanto, conhecida a baixaria "original" do V7, o violonista de 6 cordas precisa planejar sua resposta. Como descrito anteriormente, não são todas as baixarias a serem respondidas, mas quando há resposta, frequentemente será uma resposta uma terça ACIMA da baixaria original. No repertório das frases do V7 figuram clichês, baixos de obrigação[5] e improviso. Um dos clichês mais recorrentes é a própria escala, normalmente utilizada de forma descendente, como podemos notar no Chorinho na praia:

Fig. 1 – Chorinho na Praia (Jacob do Bandolim) - Déo Rian e Conjunto Noites Cariocas
Fonte: transcrição do autor

Nesta tradicional abertura ou finalização de partes observada na fig.1, no compasso 33 o V6 se comporta em terças exatas, ou seja, cada nota do V6 (Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó, Sib, Lá) é a terça da nota do V7 (Fá, Mi, Ré, Dó, Si, Lá, Sol, Fá), dentro da tonalidade de F, e o V6 finaliza o trecho com F/A com V7 realizando F. Numa situação em

tonalidade menor, também com movimentos escalares, podemos observar um comportamento semelhante dos violões:

Fig. 2: Enigmático (Altamiro Carrilho) – grupo Choro Livre
Fonte: transcrição do autor.

Na fig.2 podemos novamente observar o V6 se comportando numa relação de terças exatas com o V7, respeitando a ambiência da tonalidade, nos compassos 5 e 6. No exemplo a seguir podemos observar a performance dos violões num contexto onde se misturam acordes maiores, menos e dominantes.

Fig. 3 – trecho de Seu Lourenço no vinho (Pixinguinha) – Grupo Chorando Callado
Fonte: transcrição do pesquisador

Na figura 3 podemos observar alguns comportamentos de baixaria em terças. No segundo tempo do compasso 27, sobre o acorde de C, o V7 executa as notas Mi, Fá e Fá#, chegando à nota Sol no próximo compasso, sobre o acorde de G7. Ao mesmo tempo, o V6 executa as terças Sol, Lá e Lá#, chegando ao acorde de G7 na nota Si. De forma semelhante,

no segundo tempo do compasso 29 o V6 executa as terças Mi, Ré e Dó onde o V7 realiza a frase Dó, Si, Lá. Os violões seguem em terças até o próximo compasso (30): Sol#/Si. No segundo tempo do compasso 31 os violões novamente se comportam em terças, com Lá, Sol, Fá#, Mi, Ré para o V7 e Dó, Si, Lá, Sol, Fá# para o V6.

No entanto, em alguns casos (em menor número) os chorões tradicionais optam por outros intervalos, como os de oitava, os de sexta ou até mesmo o uníssono. No próximo exemplo podemos notar os violões em oitavas:

Fig. 4: Vibrações (Jacob do Bandolim) – Conjunto Época de Ouro
Fonte: transcrição do pesquisador

4. Resultados – padrões e situações inusitadas

Nos exemplos apresentados até agora pudemos notar a realização do dueto em "condições normais", ou seja, em contextos de fácil escolha das notas a serem usadas, onde as terças utilizadas não causam prejuízo ao estilo. Podemos notar que, na tonalidade maior, predomina a "ambiência" do modo jônio nas baixarias escalares do V7, e uma consequente predominância do modo frígio nas respostas do V6, localizadas uma terça acima. Nas tonalidades menores, a escala menos harmônica é frequentemente utilizada. No entanto, passaremos agora a algumas situações um pouco mais sutis.

4.1 O Caráter Triádico e os Arpejos

Ao contrário do Jazz e da Bossa Nova, o Samba e o Choro não possuem, em princípio, uma tendência "tetracórdica" para os acordes maiores e menores. Ou seja, os acordes maiores e menores, ao menos que se indique o contrário, são formados por tríades, sem tétrades subentendidas. Segundo Becker (1996, p.92): "Sétima maior ou nona, por exemplo, raramente são usadas em acordes com função tônica, a não ser no desfecho (...)". Esta predileção pelas tríades na função tônica tem consequências nas Terças das baixarias, pois determinadas situações podem corromper o caráter triádico. O arpejo, recurso usado

frequentemente em finalizações de Choros ou de partes de Choros, é um exemplo de fácil constatação de situação em que a "Terça" do Dueto pode não ser exatamente um intervalo de "terça" de fato. Tomemos uma típica finalização em Fá Maior realizada pelo V7, como no com o arpejo realizado na seguinte disposição- tônica, terça, quinta e oitava: Fá, Lá, Dó, Mi.

Ao aplicarmos fielmente o conceito do intervalo de terça, a frase do V6 cordas será Lá, Dó, Mi, Lá. No entanto, a nota Mi (a terça da nota Dó da frase original) parece "corromper" o caráter triádico do estilo, como se o resultado final das frases somadas soasse um acorde de F7M, fugindo das características originais. A Terça da quinta do arpejo original resultaria na sétima maior do acorde. Normalmente esse resultado não é visto com bons olhos pelos chorões tradicionais. A resposta mais idiomática, de acordo com as gravações e os depoimentos nas entrevistas, seria: Lá, Dó, Fá, Lá. Nesse caso, a terceira nota é um FÁ, portanto a quarta do DÓ do baixo original, aquele realizado normalmente pelo V7. No entanto, essa é a "terça" mais frequente nos exemplos estudados, mesmo não sendo uma frase construída exclusivamente com terças da frase original. Portanto, as terças do arpejo normalmente sofrem essa "correção" no Choro.

4.2 O Caráter Triádico e os baixos repousados na sétima do Acorde Dominante

Observamos duas situações diferentes quando a baixaria repousa (entenderemos genericamente por repousar qualquer nota com valor acima de uma semicolcheia) na sétima menor de um acorde. Quando o acorde prepara um acorde menor, por exemplo, C7 -> Fm, as terças do V6 se comportam normalmente, no intervalo exato de terça (terça menor, especificamente).

Fig. 5: "Terças" de acorde repousado na sétima do acorde dominante, preparando para acorde menor.
Fonte: transcrição do pesquisador.

Podemos imaginar que isso ocorre por que o acorde diminuto é, assim como o próprio acorde dominante, uma das poucas tétrades recorrentes no contexto do Choro. Se respeitarmos a relação acorde-escala, veremos que a tensão b9 é uma tensão disponível para a

preparação de acordes menores, assumindo que o ambiente de tom menor no Choro normalmente é o ambiente da escala menor harmônica: a nota Réb, presente na escala geradora Fm harmônica, irá aparecer como tensão disponível para o acorde preparatório, C7.

Portanto, normalmente é aceito o uso da tensão b9 no acorde dominante para preparar acordes menores. Como consequência, o acorde C7(b9) se mistura ao acorde Dbdim. Este último possui todas as notas ao primeiro, com exceção da tônica, a nota Dó. Finalmente, percebemos que o acorde Dbdim é utilizado como a inversão do acorde C/Bb, respeitando o intervalo exato de terça, algo como a terceira inversão do acorde de C7, com o baixo na tensão b9, disponível na tonalidade de Fm harmônico. No Choro, os acordes diminutos frequentemente são utilizados como acordes dominantes preparatórios de acordes menores.

Fig. 6: Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) – grupo Chorando Callado
Fonte: transcrição do autor.

Na fig. 6 podemos observar, no compasso 98, o v6 realizando a terça exata de D7, ou seja, o Ebdim, uma espécie de D7/Eb. No entanto, ao contrário do que foi discutido em tonalidades menores, no caso da preparação para acorde maior, as Terças não se comportam de maneira análoga. Não existe um correspondente do acorde diminuto, capaz de realizar as terças exatas. Se procurarmos uma terça exata para o acorde C/Bb encontraríamos algo como C/D. Essa sonoridade não está em acordo com a sonoridade típica de Choro, pois o resultado sonoro é um acorde de D9sus4 ou D9sus4(b13), ou seja, acordes com quantidade de tensão divergente ao estilo.

Fig.7: o acorde de C7 com o baixo na nona
Fonte: transcrição do autor.

Portanto, podemos observar o idiomatismo desta prática musical através de sutilezas cristalizadas ao longo do tempo neste tipo específico de performance, evocando a

necessidade nos registros afim de se preservar esta importante tradição musical brasileira. O presente trabalho aponta para necessidade do aprofundamento dos estudos nessa área para possibilitar uma maior compreensão sobre o complexo tema.

Referências

BECKER, José Paulo. *O violão de 6 cordas no Choro a partir de sua visão no conjunto Época de Ouro.* Rio de Janeiro, 1996. Mestrado. UFRJ.

PESSOA, Felipe. *Cuidado Violão*. Brasília, 2013. Mestrado. UnB

LIVINGSTON, Tamara; GARCIA, Thomas. *Choro:* a social history of a brazilian popular music. Indiana University Press, 2005.

Notas

[1] Orientadora: professora doutora Maria Cristina Carvalho Cascelli de Azevedo

[2] A hallmark feature of Choro style is an elaborated, usually improvised, bass line played on the lower strings of the six- or seven-strings guitar. In the terno, the guitar is expected to provide both a chordal rhythmic accompaniment and a bass line.

[3] The earliest recording that exhibit that characteristic dates from 1914: the waltz "Falena" by Chiquinha Gonzaga recorded for Casa Edison by Chiquinha Gonzaga e seu Conjunto, in which the guitars exhibits a prominent bass line with stepwise descending scalar passages between bass notes typical of Choro style.

[4] The bass line, or baixaria (from baixo, bass), is created using a number of stylistic resources: filling in the tonic and dominant chords with scalar runs, utilizing a walking bass (i.e. stepwise motion reinforcing the beat), inserting a melodic rhythmic responses to the soloist or cavaquinho player, and improvising contrapuntal melodies, riffs, and pedal points.

[5] Obrigações: "são frases melódicas corriqueiramente consagradas por arranjos ou que são inerentes à composição original" (BRAGA, 2002, p. 35).

Panorama da música brasileira para trompete sem acompanhamento

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Maico V. Lopes
Universidade de Brasília (UnB) – mlopes@unb.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um panorama da pesquisa em música brasileira para trompete sem acompanhamento, bem como realizar um levantamento do repertório. Através da revisão bibliográfica e da discussão sobre a literatura para trompete sem acompanhamento, pudemos constatar um aumento do interesse acadêmico neste campo de pesquisa e apresentamos uma listagem do repertório encontrado até o presente momento.
Palavras-chave: Música brasileira. Trompete sem acompanhamento. Pesquisa em música brasileira.

Overview on Brazilian music for unaccompanied trumpet

Abstract: This paper aims to present an overview on research of Brazilian music for unaccompanied trumpet, as well to provide a repertoire catalogue. Through the review and discussion about literature for unaccompanied trumpet, we could confirm an increased interest in this research field also present a catalogue of the repertoire found until this moment.
Keywords: Brazilian music. Unaccompanied trumpet. Research in Brazilian Music.

1. Introdução

Através de uma revisão bibliográfica, notamos que o repertório para trompete sem acompanhamento[1] tem sido objeto de pesquisas com frequência no âmbito internacional, mas ainda não tem um número representativo no âmbito nacional. Há trabalhos que estudam peças nacionais para trompete com apanhamento de outros instrumentos, porém nenhum trabalho no âmbito nacional realizou pesquisas apenas para o repertório de trompete sem acompanhamento.

Esta pesquisa tem como objetivo principal apresentar um panorama da pesquisa e em música brasileira para trompete sem acompanhamento, além de fazer a catalogação deste repertório. Para contextualizar o problema apresentado, foram realizadas pesquisas sobre obras para trompete sem acompanhamento, consultas a bibliotecas, estudos acadêmicos referentes à interpretação de música contemporânea, revistas e periódicos em outros idiomas, consultas a compositores, além de obras pertinentes à literatura do trompete.

Como metodologia, foi feito o levantamento e a coleta do repertório através de consultas a compositores, intérpretes, bibliotecas e centros acadêmicos. Nossa pretensão é delinear a situação da pesquisa em música para trompete sem acompanhamento, apontando as principais pesquisas e seus caminhos, bem como apresentar uma lista do repertório encontrado até o momento, promovendo sua afirmação.

2. O Trompete como Instrumento Solista

Ao analisar a história do trompete[2], comprovamos que seu maior desenvolvimento se deu a partir do século XVI. Desde os tempos mais remotos, o trompete servia como um instrumento de sinalização devido à sua potência sonora, pois seu som podia ser ouvido a uma grande distância. Durante o Renascimento, eram utilizados os trompetes naturais, que mantiveram importância durante cerimônias na côrte e em missões militares, mas o momento marcante do trompete foi durante o século XVII, quando diversos compositores escreveram concertos que destacavam o instrumento como solista ou integrante de duos.

Durante o período Barroco, aos poucos o trompete deixava de ser utilizado nas funções militares e, gradualmente, alcançava a posição de solista. Compositores como J. S. Bach, A. Vivaldi, J. P. Telemann, G. Torelli e L. Mozart escrevem sonatas e concertos para o instrumento. As peças desse período exigiam alto grau técnico dos trompetistas devido às limitações técnicas proporcionadas pelos instrumentos. (TARR, 1988, p. 85).

No período Clássico, o trompete natural entrou em declínio como solista, sendo utilizado para reforçar *tuttis* orquestrais e algumas fanfarras ocasionais. Até o século XIX, permaneceu considerado como um instrumento de apoio orquestral, sendo utilizado apenas nos clímax das peças. Nos séculos XVIII e XIX, foram feitas várias tentativas, antes da invenção do trompete de válvula, para permitir que o instrumento pudesse tocar toda a escala cromática. O *Keyed Trumpet* – construído antes de 1777 –, o *Stopped Trumpet* – em 1777 –, e o *Slide Trumpet* – construído entre 1795 e 1797 – foram tipos de trompetes que surgiram com sistemas diferentes do sistema de válvulas conhecido atualmente.

> Os modelos mais eficazes desses instrumentos foram desenvolvidos pelo trompetista Anton Weidinger (1766-1852). Importante trompetista, foi amigo de Joseph Haydn e Johann Nepomuk Hummel e a ele foram dedicados seus respectivos concertos: o Concerto para Trompete em Eb, em 1796, de Haydn, e o também Concerto para Trompete em Mi, em 1804, de Hummel. Esses dois concertos representam o retorno do trompete como instrumento solista na virada do século XVIII e XIX. (RONQUI, 2010, p. 44)

É possível observar que, a partir do período Romântico, houve retorno à escrita para trompete solista com o desenvolvimento do *cornet*. Segundo Schwebel (2001, p.155), a técnica utilizada para tocar o *cornet* é exatamente a mesma usada para tocar trompete, mas seu timbre é menos brilhante e menos agressivo. O *cornet* surgiu de um instrumento chamado *potshorn*, em 1831, quando Jean-Louis Antoine Halary construiu um *posthorn* com válvulas. Apesar de ser muito semelhante ao trompete, é considerado mais ágil e de sonoridade mais suave devido a sua tubulação cônica. Foi utilizado primeiramente nas bandas militares e, posteriormente, nas orquestras sinfônicas. Um exemplo de grande cornetista foi o francês

Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-89). Seu *Grande Méthode para Cornet e Trompete*, escrito em 1864, quando era professor da Academia de Música Militar, ainda é referência no ensino técnico de ambos os instrumentos (TARR, 1988, P. 169).

Um dos aspectos positivos da utilização do *cornet* é que "o status de solista foi recuperado, pois desde o início do século XIX, o trompete tornou-se um instrumento orquestral e não solista" (TARR, 1988, p. 169). Os benefícios trazidos pelo sistema de válvulas só seriam aproveitados pelo trompete depois do mesmo acontecer ao *cornet*. Houve trompetistas que não queriam adaptar sua técnica a um novo sistema e achavam que este descaracterizaria o instrumento, resistindo à utilização dos instrumentos com válvulas (SCHWEBEL, 2001, p. 157).

Ainda assim, apesar da tradição do trompete como solista, oriunda desde o famoso Concerto de Brandemburgo Nº 2, de J. S. Bach, passando pelos concertos Clássicos e até os Românticos e Modernos, as peças solo sem acompanhamento para instrumentos que não o piano, o violoncelo ou o violino ainda não alcançaram o destaque e a importância dentro de seu repertório tradicional.

3. Revisão de Trabalhos Acadêmicos e Repertório

Por parte dos compositores, o trompete foi pouco explorado como instrumento solista sem acompanhamento. O trompetista Thomas Stevens[3] declara:

> Não podemos ignorar o fato de que, embora o trompete exista na sua forma atual durante a maior parte do século XX, duas gerações de trompetistas de alguma forma conseguiram evitar que grandes obras fossem escritas para eles pelos principais compositores da época. Barber, Bartók, Berg, Copland, Poulenc, Prokofiev, Schoenberg, Shostakovitch, Stravinsky, Walton, Webern, por exemplo. Todos escreveram obras solo para outros instrumentos. No entanto, por alguma razão, o trompete, como instrumento solo, foi negligenciado. O resultado? Não só um desnecessário e extenso vazio em nosso repertório dos períodos clássico e romântico, mas também uma negação da lógica continuidade musical histórica que levou a evolução musical até os dias atuais. (STEVENS, 1976, p. 24).

O panorama nacional se apresenta semelhante, pois, ainda que compositores célebres como Villa-Lobos tenham dedicado passagens solistas no repertório orquestral, o trompete fora negligenciado como instrumento solista em grande parte da história da música no Brasil. Segundo Engelke (2000, p. 3), a maior razão para esse acontecimento era o despreparo da formação do instrumentista. Após a migração de trompetistas estrangeiros para o Brasil, os trompetistas nacionais tiveram acesso a informações especializadas e, consequentemente, aumentaram seu nível artístico. Desta forma, a primeira peça brasileira para trompete sem acompanhamento surge somente em 1953: *Estudo para Trompete em Dó*,

composto por Camargo Guarinieri. Ainda assim, um começo modesto, pois somente após a década de 1990, começamos a ter uma produção substancial de composições.

Pesquisas que relatam o repertório de trompete sem acompanhamento como objeto de estudo datam somente a partir do final do século XX. a primeira pesquisa da qual se tem referência data de 1989. Os trabalhos de Ulrich (1989) e Justus (1995) apresentavam informações como dificuldade e duração, além de fornecer breve descrição das peças presentes no estudo. Um terceiro trabalho, de Bellinger (2002), é um modelo para avaliar o mérito artístico da literatura trompete sem acompanhamento, derivado da literatura de pesquisas sobre bandas de sopro, avaliando a qualidade de cada peça listada em termos de mérito artístico. O trabalho de Francis (2005) foca na análise pedagógica e análise para o intérprete de quatro composições para trompete sem acompanhamento: *Parable*, de Vincent Persichetti; *Solo Piece*, de Stefan Wolpe; *Solo*, de David Sampson; e *The First Voice*, de Ticheli Frank.

Para o repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento, o maior exemplo é a pesquisa de Engelke (2000), que discorre sobre obras brasileiras para trompete solo com e sem acompanhamento, focando os princípios fundamentais da interpretação do folclore e dos gêneros populares de regiões específicas do Brasil, em relação às obras para trompete. Outros exemplos são os trabalhos de Simões (1991), apresentando a obra *Estudo Para Tromepte em Dó*, de Camargo Guarnieri em seu *Lecture Recital* para obtenção do DMA na Catholic University; Eterno (2001) apresentou uma monografia intitulada "*A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*", investigando o uso do trompete na música de câmara do compositor, que inclui a peça *Rondino* para trompete sem acompanhamento; Ronqui (2002), que apresentou sugestões interpretativas a um repertório de compositores paulistas, no qual se inseriam peças para trompete com e sem acompanhamento; Sousa (2011), que apresentou o artigo "Técnicas estendidas na performance musical do trompete na atualidade" durante o XXI Congresso da ANPPOM, no ano de 2011; e Farias (2012), discorrendo sobre a obra do compositor José Siqueira, incluindo a peça *Estudo para Trompete*.

No século XX e início do século XXI, compositores como Paul Hindemith, Kent Kennan, Eric Ewazen, Halsey Stevens, Benjamin Britten, Alexander Arutunian e Henri Tomasi contribuíram com excelentes peças para trompete, com ou sem acompanhamento. Tais obras exigem um alto nível técnico e expressivo. No entanto, desde o final do século XX, tornou-se cada vez mais comum os compositores explorarem sons e técnicas que exigem um

estilo específico, alguns destes dentro de um novo padrão de notação, tais como os apresentados nas obras *Sequenza VII*, de Luciano Berio; *Sonata*, de Peter Maxwell Davies; *Path*, de Toro Takemitsu; *Solos*, de Stanley Friedman.

Como exemplo de peças não brasileiras para trompete sem acompanhamento que foram tema de estudos acadêmicos temos: Toro Takemitsu – *Path*; Hans Werne Henze – *Sonatina*; Lucian Berio – *Sequenza X*; e Morgan Powell – *Alone*. Destacamos a produção do compositor David Sampson que compôs 3 suítes para trompete solo. A terceira suíte, composta por quatro movimentos, incluiu um para *flugel horn* e outro para trompete em Mi bemol.

Ao realizarmos o levantamento do repertório brasileiro, encontramos um total de 26 peças originalmente escritas para trompete sem acompanhamento. Dentre elas, podemos destacar os compositores Francisco Mignone, autor de três peças das quais uma delas, *Cinco Cirandas*, foi peça de confronto no II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira[4]; Camargo Guarnieri que, como dito anteriormente, foi quem escreveu a primeira peça para trompete sem acompanhamento, *Estudo para Trompete em Dó*, em 1953; Ricardo Tacuchian, autor de *Alecrim*, peça que tem sido amplamente apresentada em recitais pelo Brasil e Estados Unidos; Cláudio Roditi, autor de *September 2000*, que já fora registrada em três CDs[5].

Roditi e Tacuchian aparecem com destaque dentre este repertório, pois suas obras, além de bastante difundidas, estão presentes na ementa de cursos de trompete em algumas universidades, como por exemplo, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. O primeiro, intérprete de renome internacional, compôs uma peça ao seu estilo de improvisação e que se encaixa perfeitamente dentro do idiomatismo do instrumento; o segundo, compositor de enorme reconhecimento e prestígio nacional e internacional, inova com seu sistema composicional e presenteia-nos com uma obra que, a cada ano, se afirma como uma peça fundamental do repertório para trompete.

Na tentativa de expandir e divulgar o repertório para trompete sem acompanhamento, duas peças foram encomendadas, estreadas e apresentadas em recitais em cidades como Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador. São as obras *Suíte Tucupi*, da compositora Claudia Caldeira e *Ociam*, do compositor Gilson Santos. Caldeira e Santos representam uma nova geração de compositores que são adeptos de uma nova concepção, de composição em sintonia com o intérprete. A exemplo de Roditi, Santos também é trompetista e compôs uma peça rica em idiomatismo do trompete, contrastando partes melódicas e rítmicas; Caldeira,

discípula de Tacuchian, transfere com maestria sua cultura Porto Velhense para sua música, através do ritmo e da harmonia. Além destas, outras obras foram resgatadas e estreadas, a exemplo da *Sonata* de Francisco Mignone e das obras de Sedícias e Gonçalves.

4. Conclusão

A partir desta discussão sobre a literatura para trompete sem acompanhamento e com a revisão bibliográfica, comprovamos que a mesma está ganhando o interesse acadêmico e acreditamos dar um passo importante na adição ao material de pesquisa desse gênero, sobretudo na música brasileira.

Presenciamos uma grande variedade de estilos, estruturas e propostas estéticas: valsa, sonata, tema com variação, aleatoriedade, dodecafonismo, serialismo, tonalismo, modalismo e pós-modernismo. Compositores consagrados ao lado de novos talentos, comprovando a versatilidade, criatividade e variedade da música brasileira, através de obras qualitativas. Deveras, o intérprete conta com uma palheta de magníficas obras para trompete sem acompanhamento a seu dispor para selecionar o repertório de seus recitais e concertos.

Um fato com o qual nos deparamos foi a falta de comprometimento com a documentação das performances desse repertório, tanto por parte dos compositores quanto dos intérpretes. Boa parte das informações referentes à estreia das obras foi comprovada através da tradição oral. Nossa intenção, de maneira alguma, é questionar a veracidade das informações prestadas pelos intérpretes e compositores, mas apenas sugerir uma reflexão a toda a comunidade musical, principalmente a acadêmica, da importância do armazenamento de informações pertinentes a cada obra, visando performances e pesquisas futuras. Talvez, superar o obstáculo da busca pela informação, pelo documento, seja a mais árdua tarefa do pesquisador.

Com isso, acreditamos ter alcançado nosso objetivo proposto, fornecendo subsídios para novas pesquisas na área. Esperamos que este material sirva como objeto de consulta para compositores e intérpretes interessados em contribuir para a pesquisa, divulgação e expansão do repertório para trompete sem acompanhamento.

Referências

ASCARI, Ivano. *Nuove Musiche per Tromba 2*. CD. Sonica Studios, 2001.

BELLINGER, Michael, *A Model for Evaluation of Selected Compositions for Unaccompanied Solo Trumpet According to Criteria of Serious Artistic Merit*. DMA dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2002.

ENGELKE, Luis. *Twentieth Century Brazilian Solo Trumpet Works (accompanied and unaccompanied)*: A Stylistic Guide and Annotated Bibliography. DMA dissertation, Arizona State University, 2000.

ETERNO, Marcelo A. *A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*. Monografia (Especialização em Música Brasileira do Séc XX), Escola de Música de Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

FARIAS, Ranilson B. *José Siqueira e sua obra camerística*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FRANCIS, Peter. *A Performance and Pedagogical Analysis of Compositions for Unaccompanied Solo Trumpet*, DMA dissertation, University of Miami, 2005.

JUSTUS, Timothy. *Twentieth Century Music for Unaccompanied Trumpet:* An Annotated Bibliography. DMA dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1995.

LOPES, Maico V. *Solo*. CD. Rio de Janeiro: Des Arts, 2014.

RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SCHWEBEL, Heinz. *Trompete e/ou Cornet? Uma questão para instrumentistas e compositores*. Ictus: periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA (nº 3). 2001. p. 155-161.

SIMÕES, Nailson de A. *Lecture recital program*. New England Conservatory of Music. Boston, Massachusetts, 1991.

SOUZA, Aurélio N. *Técnicas estendidas na performance musical do trompete na atualidade*. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 2011, Uberlândia, MG, 2011. pg 1177-1181

STEVENS, Thomas. *New Trumpet Music: Basic Performance Elements*. International Trumpet Guild Journal, October 1976. p. 24

TARR, Edward H. *The trumpet*. Translate from the German by S. E. Plank and Edward Tarr. B.T. Batsford Ltd, London, 1988.

ULRICH, Paul. *An Annotated Bibliography of Annotated Trumpet Solos Published in America*. DMA dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

Notas

[1] A nomenclatura "trompete solo" pode gerar dúvidas para estudo, uma vez que é comum utilizar este termo para classificar obras acompanhadas, como por exemplo, "trompete solo com orquestra". Segundo o dicionário Grove, o termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista. Sendo assim, adotamos o termo "trompete sem acompanhamento" para classificar aquelas obras que são escritas para trompete solo sem acompanhamento, em alusão ao padrão americano que utiliza o termo *unaccompanied trumpet*.

[2] Não é nossa intenção aprofundar questões históricas neste estudo, mas uma revisão dos principais acontecimentos na evolução do trompete é necessária para entendermos sua atuação como instrumento solista.

[3] Ocupou a cadeira de *Principal Trumpet* da Filarmônica de Los Angeles de 1972-1999 e é também reconhecido no meio trompetístico por ser o responsável por inúmeras encomendas e estreias de peças modernas e contemporâneas para trompete solo com ou sem acompanhamento.

[4] Cinco Cirandas está registrada no LP produzido pela organização do concurso.

[5] Nailson Simões – ainda não lançado; *Nuove Musiche per Tromba 2*, Ivano Ascari, Sonica Studios, 2001; *Solo*, Maico Lopes, Rio de Janeiro: Des Arts, 2014.

ANEXO A – Lista de obras

Compositor	Título	Ano
1. Camargo Guarnieri	Estudo para Trompete em Dó	1953
2. Francisco Mignone	Sonata Para Trompete	1970
3. Osvaldo Lacerda	Rondino	1974
4. Nailson Simões	Melodia Para Marilian	1975
5. Flavio Fernandes	Aton	1976
6. José Siqueira	Estudo Para Trompete Solo	1981
7. Claudio Santoro	Fantasia Sul América	1983
8. Francisco Mignone	Cinco Cirandas	1983
9. Francisco Mignone	Sonata Para Trompete	1984
10. Glauber Santiago	Duas Peças para Trompete Solo	1992
11. Sebastião Gonçalves	Estudo Característico Nº. 2	1992
12. Roberto Victorio	Ens	1993
13. Dimas Sedícias	Apenas um Trompete Solitário	1995
14. Dimas Sedícias	Papo Furado	1999
15. Claudio Roditi	September 2000	2000
16. Glauber Santiago	Pequena Peça em Três Pedaços para Trompete Solo	2000
17. Otacílio Melgaço	Mehr Licht	2000
18. Germano L. Fonseca	Recitativo	2001
19. Ricardo Tacuchian	Alecrim	2001
20. Caio Senna	Melodia	2005
21. Estércio Marquez	Música Para Trompete Solo	2005
22. Wilson Guerreiro	Clarinada	2008
23. Claudia Caldeira	Suite Tucupi	2012
24. Gilson Santos	Ociam	2012
25. Raul do Valle	Sapucaia	2012
26. Angelo Martins	Febre do Rato	2015

O contrabaixo e a mimese do tambor nas composições de Itamar Assumpção

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Maria Clara Bastos
UNESP- clarabass@uol.com.br

Resumo: Este artigo trata de um aspecto particular da *performance*, a possibilidade de, através da mimese, um instrumento musical simular outro com a imitação de seus gestos e procedimentos. Falamos especificamente do contrabaixo (acústico ou elétrico) ao emular os tambores graves, fato que ocorre comumente em música popular, ilustrado neste texto nas composições de Itamar Assumpção. Pretende-se demonstrar esta similaridade sonora e destacar o papel de interlocução que o compositor confere ao intérprete dando-lhe uma função de improvisador fora dos padrões comumente executados.
Palavras-chave: Improvisação ao contrabaixo. Mimese do tambor. Itamar Assumpção.

The Double Bass and the Mimesis of the Drum on Itamar Assumpção Compositions

Abstract: The purpose of this article is to show a particular aspect of *performance*, when through mimesis a musical instrument simulates another one by imitating gestures and procedures. Our emphasis is put on (acoustic or electric) bass when it emulates low drums, which occurs repeatedly in popular music. This is illustrated here by Itamar Assumpção's compositions. The objective is to demonstrate this sound similarity and point out the role of interlocutor that the performer is given by the composer who allows him to improvise free from commonly performed patterns.
Keywords: Bass improvisation. Drums mimesis. Itamar Assumpção.

1. Introdução

A mimese foi um conceito utilizado, a partir Aristóteles, para a teorização em Artes. Por consequência, sua pertinência se estendeu à Música, inclusive pela perspectiva de alguns dos pensadores posteriores. Segundo este ponto de vista, que observa a mimese como um dos procedimentos principais presentes nos processos criativos, a imitação seria inata à Arte. A Arte, e no caso a Música, estaria subordinada às leis da Natureza. Decorrente deste pensamento constituiu-se a Teoria dos Afetos, que alcançou sua sistematização no período Barroco, e a busca por estabelecer figuras de retórica que expressassem a diversa gama de sentimentos humanos. Mesmo a partir do século XVIII, quando a Arte passa a incorporar elementos de maior subjetividade e que sua função de espelho da natureza é questionada, ainda assim a mimese aparece como procedimento.

Através da utilização da voz e dos sons dos instrumentos, haveria a tentativa incessante de abarcar aquilo que pertence a um plano mais imaterial, e de buscar a representação de algo que é imanente ao ser humano: os sentimentos e as paixões, a vida interior. Pois, além disso, a faculdade imitativa também seria imanente ao homem (CHASIN, 2008 p.13).

Este texto trata de uma mimese específica, que talvez já possa ter sido notada, mas

que carrega em si uma particularidade de expressão cuja observação mais atenta pode gerar reflexões que apontem para a interpretação e a *performance* do músico: o contrabaixo emulando os tambores. O fato de se adotar o termo mimese indica que se quer observar a imitação que transcende questões timbrísticas ou rítmicas apenas, mas aquela que aponta para algo além de uma simples tentativa de simulação. Aquela que busca reproduzir o modo de se comportar e agir, dentro do âmbito artístico, em que há o diálogo com os elementos musicais e poéticos. Em outros dizeres o contrabaixo encontrando o gesto[1] de outro instrumento, o tambor grave, e num sentido mais amplo, o gesto daquele que reage a uma situação, que se manifesta ativamente, e que conversa com seu entorno, improvisando a fala tal como um interlocutor.

Exemplos categóricos dessa emulação, num lugar mais imediato, se dão no contexto da música popular. À medida que o contrabaixo (acústico, e mais tarde elétrico) foi adentrando nos gêneros populares brasileiros, possivelmente a partir de meados de 1910[2], adaptações de uso foram sendo efetuadas. Os músicos tiveram que solucionar as implicações que esta presença demandava em seu novo contexto e criar um *modus operandi*. O contrabaixo é um instrumento oriundo da música de concerto, e toda sua dicção se remetia às características composicionais dos séculos XVI ao XIX. Ao longo da primeira metade do século XX houve a consolidação das *big bands*, dos trios de *jazz*, e de grupos de *rock*, nos Estados Unidos e Europa, somada ao alcance da indústria fonográfica e das rádios, fatos que contribuíram para difundir o contrabaixo para o mundo, com um diferente uso.

2. A mimese

Uma nova maneira de se apropriar do instrumento foi paulatinamente sendo inventada. O contrabaixo, cujas cordas eram basicamente friccionadas pelo arco no contexto da música de concerto, sendo providas por causa disso de “ar” e de “fôlego”, com os sons contínuos que o raspar das crinas propiciam, passou a ser tocado predominantemente com os dedos das mãos, em *pizzicato*. Os gêneros populares[3] do Brasil foram constituídos, em seus alicerces, pelo canto e pelos tambores. Os dedos da mão direita[4] do contrabaixista que antes, predominantemente, guiavam as direções do arco passaram a dedilhar as cordas, fato que fez com que as notas emitidas fossem mais curtas, vibrando sons mais rítmicos[5]. Essa talvez tenha sido uma tentativa de aproximação, de identificação com a prevalência dos aspectos percussivos da música praticada, e com aqueles instrumentos que os ressaltam, os instrumentos de percussão.

Mas o contrabaixo não esteve sozinho neste processo de construção e transformação da música brasileira popular, já que os instrumentos de harmonia também foram sendo adotados. A entrada desses instrumentos harmônicos justificou ainda mais a necessidade do contrabaixo neste contexto, porque a utilização de acordes passava a exigir um "mediador" que fizesse a ponte suave entre as frases rítmicas, a harmonia e a voz humana que entoa as palavras, embora não fosse o único capaz de exercer esta função[6].

São abordados aqui dois aspectos da mimese que parecem ser pertinentes à reflexão sobre como a maneira de tocar do instrumentista pode ser permeada e acrescida por ações interdisciplinares. Abordagem essa apoiada em considerações de Costa (2003)[7] ·, para que se sugira uma conceituação desses aspectos da mimese. Vista aqui através do contrabaixo na música de Itamar Assumpção, a mimese abarcaria tanto a questão arquetípica, do simulacro do tambor, como a da transformação dessa literalidade, calcada na busca em se assemelhar aos tipos de ação e comportamento. Essa ressignificação seria gerada ao se imitar essas ações, transferindo-as para outro local (o local das canções deste compositor), através de outro instrumento (o contrabaixo ao invés do tambor), numa invenção particular, o que lhe atribuiria diferentes significações. Ambos os aspectos interessam destacar.

3. A mimese e o contrabaixo

Um primeiro aspecto da mimese que pode ser notado (chamado aqui de **mimese gestual**[8]) para nossa reflexão, é aquele onde um elemento quer se passar por outro, tal como o camaleão que se mescla ao fundo para ser tomado por ele. Como ímpeto inicial desta mimese, um instrumento pode se travestir de outro, reproduzindo seus trejeitos, quase como a representação que um ator desenvolve. É uma mimese do gesto ao mesmo tempo em que se torna imagética, por conter, de alguma maneira, semelhança de movimento e por gerar um esboço de figura, reconhecível. Um exemplo bem identificável, até para os leigos, e talvez já bastante conhecido, é a simulação do tambor surdo da escola de samba (fig.1):

Figura 1: ritmo do tambor surdo no samba

No compasso de dois tempos, a primeira semínima é tocada com uma baqueta enquanto a outra mão do instrumentista se apoia sobre a pele para abafar o som. Na segunda semínima a mão não se apoia mais, deixando a pele vibrar e a nota se acentuar.

Então o contrabaixo simula a percussão basicamente da seguinte maneira (fig.2):

Figura 2: linha de contrabaixo simulando o tambor surdo

O músico contrabaixista parte da ideia básica de tocar a tônica do acorde e em seguida a quinta abaixo. Ao buscar a segunda nota abaixo tenta reproduzir o som grave e acentuado, aquele que o percussionista obtém ao deixar que a pele do tambor soe sem abafa-la. É comum também se utilizar a *dead note*, aqui alojada na semicolcheia, imprimindo o ruído ao invés da altura, para que o caráter percussivo se evidencie. Partindo desse procedimento o músico cria novas melodias, adaptando a escolha das notas aos acordes que se sucedem, mas sempre mantendo esse principal motivo rítmico-melódico subjacente.

Um segundo aspecto da mimese proposto aqui, para auxiliar compreensão do que seja a simulação do tambor pelo contrabaixo, seria a de pensa-la também como **mimese figural**[9]**.** Considerar-se-ia assim, que existem nuances na maneira como algo é expresso, localizadas nas entrelinhas dos trejeitos, e que não se encontram na literalidade das ações. A construção de significados, portanto, se daria além do imagético e do gestual. O modo de se tocar ou de se cantar carrega em si o potencial de amplificar as significações, pois a maneira como músico articula os sons agrega à sua expressão outros tipos de eventos que não só aqueles que fazem as notas vibrarem. Essas escolhas convocam também impressões mais pessoais e individualizadas que de alguma maneira serão veiculadas através som, quer se queira ou não. O ouvinte[10] pode perceber, se relacionar e estabelecer essas impressões à sua maneira igualmente individualizada. De onde é possível supor que o ato da *performance* se beneficie quando se dispõe a validar estas sutilezas e a estabelecer intenções mais claras.

Essas questões levantadas, podem ser observadas na música composta por Itamar Assumpção[11], embora não somente nela. Utilizando-se do contrabaixo para compor várias de suas canções, em um dos métodos de composição que cria para si, coloca em pauta diversos temas simultâneos ligados à *performance*. O contrabaixo é o seu tambor. Ao escolher esse instrumento como um dos principais alicerces da composição ele justifica:

> O contrabaixo é o mais percussivo dos instrumentos de cordas. É um instrumento percussivo que dá nota, e o que me pega é a possibilidade do ritmo, porque o meu negócio é o ritmo. O contrabaixo me deu uma possibilidade maior de frases. Às vezes nem componho no violão. [...] componho para o contrabaixo. Assim não há harmonia, acorde, são só notas. (ASSUMPÇÃO apud PALUMBO: 2002, p.34).

Vê-se que há grande semelhança entre a maneira como Itamar compõe as linhas de baixo alicerçando a construção das melodias e o modo como os tambores graves são

tocados em grande parte das manifestações populares pelo Brasil: improvisando frases de maneira a conversar com as vozes que cantam. E este é o aspecto da mimese complementar ao gestual. Se o contrabaixo é seu tambor, e se ele também age como um interlocutor (sem ser somente a imitação sonora), ao ser inserido no contexto das composições das canções de Itamar ele passa a atuar em um novo território. O gesto que era visto num contexto se reterritorializa e se torna figura, detalhando e ressignificando aquele gesto inicial. Apesar de muitas vezes Itamar fixar uma linha melódica básica, ou seja, definindo-a para que o contrabaixo sempre a execute, seu traço de improvisação fica preservado (tanto por causa da maneira como fora gerada, como pelas características de sua constituição). Isso nunca excluiu a possibilidade de desenvolvimento e modificação dessa linha em execuções ao vivo. Ao encontrar novo território o gesto se torna figura.

Um exemplo, dentre os vários que podem ser encontrados, está na canção, "Mulher segundo meu pai" (fig.3). Embora a linha seja tocada no violão trata-se da ideia de linha de baixo, e a síntese de um dos traços principais seu processo de composição: duas vozes se apoiando, contornando as palavras[12].

Figura 3: transcrição - linha de baixo e melodia de Mulher Segundo Meu Pai, composição de Itamar Assumpção

4. O contrabaixo mimetizando o tambor

Os Batuques de Umbigada são uma das dezenas de manifestações artísticas que ocorrem no Brasil e que possuem essa característica do *grave solista*[13]. Itamar esteve próximo dos batuques quando era criança, em Tietê, onde nasceu. Nessa região do interior do estado de São Paulo, que além de Tietê incluía as cidades de Capivari, Piracicaba, Laranjal e Porto Feliz, se realizavam os festejos de batuque de umbigada (ou de tambiú[14]). Os batuques ocorriam basicamente entre a comunidade negra, e foi criado por descendentes de escravos

libertos, da etnia *bantu* (de Angola e do Congo, que haviam vindo como escravos para o Brasil). Itamar também era descendente de escravos. No programa televisivo *Ensaio* da TV Cultura de São Paulo, gravado e exibido em 1999, ele, respondendo a uma pergunta de Fernando Faro cantarola o ritmo dos Batuques, fato que demonstra a consciência e a memória que tinha das sonoridades que o haviam cercado antes de se tornar músico e compositor.

Itamar utiliza diversas vezes figuras rítmicas tercinadas sobrepostas a figuras binárias em momentos específicos de arranjo[15], não só para o contrabaixo, mas também em outros instrumentos, lembrando muito o que ocorre nos batuques. As células rítmicas mais comuns dos batuques de umbigada, transcritas aqui, correspondem aos instrumentos de percussão[16] utilizados, extraídas do documentário *No repique do tambú*, e são (fig.4):

Figura 4: batuque de umbigada- células rítmicas

Nos *Batuques* o tambor grave (o tambú) também conversa e improvisa. Os instrumentos agudos mantêm a condução enquanto o grave é quem fala e dialoga, argumenta. Itamar transfere esse papel para o contrabaixo em suas composições. É ele quem se contrapõe à melodia e às palavras dos poemas que são veiculados. Tanto é assim que algumas de suas canções podem ser executadas, sem haver comprometimento da inteligibilidade (tal como o exemplo sucinto de *Mulher Segundo Meu Pai*), somente com a entoação da melodia em contraponto com a linha de baixo. Portanto, quando Itamar opta por sons graves, articulando-os de maneira constante, linear e horizontal, reduz seu potencial vertical (de harmonia), e promove a característica de discurso, de frase. Desenha uma faixa de frequência que estará sempre presente, uma tessitura com este comportamento, como se fosse uma voz dizendo algo sem se utilizar de palavras e que possui peso equitativo àquele da voz humana que entoa. Paul Zumthor nos auxilia quando identifica na voz o potencial de expressar os afetos, mesmo sem proferir palavras. O ouvinte identifica e reconhece necessariamente essa característica. Diz Zumthor:

> Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de

> existência linguística: "tra-la-lá", ou alguns puros vocalizes. (...) O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (ZUMTHOR: 2005. p.64).

O contrabaixo torna-se, na música de Itamar, um elemento propulsor da voz cantada, pois se coloca como seu interlocutor. Podemos dizer que ele passa a ser também *brado*, tal como a voz.

5. Implicações para o contrabaixista

O instrumentista (contrabaixista) poderá observar que, ao constatar e exercitar essas características aprofundadas da imitação e da mimese, será levado naturalmente à ampliação da busca de sentido para sua própria voz. Seu amparo será o movimento contínuo do diálogo, enlaçado a outros aspectos que se agregam à música. Ele terá que alcançar referência na poesia, nas inflexões daquela voz cantada, pois não poderá permanecer neutro diante delas. Terá que escolher notas que combinem ou que combatam o que estiver sendo dito, e será impelido a se posicionar, a tomar partido, em tempo real. Ao mesmo tempo em que manterá o aspecto mais literal da mimese do tambor, imprimindo um motivo rítmico e obtendo sua sonoridade. A música de Itamar é um exemplo de composição que propõe ao instrumentista essas questões, entre outras.

É uma espécie de improvisação diferente da improvisação encontrada no *jazz*, por exemplo, pois os códigos a serem seguidos não são necessária e predominantemente escalas e acordes combinados, mas sentimentos e pensamentos a respeito do diálogo, que são subjetivos num certo nível, mas que encontram a materialidade na forma da emissão sonora. E quando Itamar atrela sua maneira de compor à figuração do tambor está, mesmo que indiretamente, conectando-se a todos os outros tambores, arquetipicamente, bem como se remetendo ao comportamento e papel que eles assumem em seus respectivos ritos, festejos, danças e manifestações. Mesmo que sua composição seja bastante urbana e fale de outras questões, diferentes das que são tratadas nessas manifestações populares, ainda assim estará presente o espírito do interlocutor- narrador, na figura do contrabaixo, sobre quem o enredo pode se apoiar. Se o instrumentista puder compreender essa diversidade de aspectos poderá também acrescer sua maneira de tocar, experimentando esse procedimento, caso seja possível, também na obra de outros autores. Ou ainda, experimentando sua própria maneira de dialogar dentro das diferentes situações em que se encontrar. Esse comportamento engajado do

instrumento visa promover seu próprio amálgama com os elementos da canção, cujo caráter é multidisciplinar (discussão para outra ocasião). E para tanto é preciso, de fato, ter o que dizer quando for o momento de se pronunciar.

6. Considerações finais

Este texto abordou aspectos de mimese que podem ser identificados na música do compositor Itamar Assumpção, observados na maneira como o contrabaixo executa melodias e acompanhamento. Tratou-se dos aspectos de imitação que o instrumento faz dos tambores, remetendo-se a algumas das manifestações populares brasileiras, e adaptados à sua obra. O texto também discutiu e apresentou uma possibilidade de abordagem que o instrumentista (contrabaixista) pode adotar, baseada nos elementos extraídos da música de Itamar, cuja referência seria a geração de um tipo de improvisação específica desencadeada por esta mimese. Esse procedimento, se pesquisado e adotado, poderia acrescer novas possibilidades à *performance* do instrumentista, mesmo que aplicado em outros gêneros musicais ou na obra de outros compositores.

Referências

AMARAL, Renata. *Pedra da Memória.* São Paulo: Maracá Cultural Brasileira, 2012.

BERENDT, Joachim E. *O Jazz do Rag ao Rock.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

BASTOS, Maria Clara. *Processos de Criação e Expressão na Obra de Itamar Assumpção*. Dissertação de mestrado, 216 págs. USP, 2012. 216

CHASIN, Ibaney. *Música e Mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. Verinotio*. n.9, nov. 2008. p. 11-33.

COSTA, Rogério Luiz Moraes Costa. *O Músico enquanto meio e os territórios da Livre Improvisação*. Tese de Doutorado. PUC-SP. São Paulo, 2003.

DIAS, Paulo. *No repique do tambiú. D*ocumentário em vídeo. São Paulo: Espaço Cultural Cachuêra, 2003.

MOLINA, Sergio Augusto. *A Composição de Música Popular Cantada – A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no pós-década de 1960.* Tese de Doutorado. 159 págs. ECA-USP, São Paulo, 2015.

PALUMBO, Patrícia. *Vozes do Brasil,* vol. 1. São Paulo: Dórea Books and Art., 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadimo.* Cotia, SP: Ateliê Editorial,. 2005

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vu53kg2z9xo>, a partir de 3'38'Acesso em: 29 maio. 2016. Veiculado em: 14 out. 2013. Dur.: 6m11s. *Show de Alzira Espíndola com participação de Itamar Assumpção, Luli e Lucina. Musica Mulher Segundo meu Pai.*

Notas

[1] Rogério Costa, em sua tese de doutorado, baseia-se na formulação do compositor Brian Ferneyhough, para explicar que "o termo gesto, como a maioria dos termos usados na análise musical, é emprestado de seu sentido mais genérico e corporal e pode sugerir algo no sentido de um movimento que tem percurso (começo meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado. " (COSTA p.101-102, 2003)

[2] Período relacionado à utilização do instrumento no jazz, cuja primeira aparição documentada data de 1911 (BERENT, p.237). Sabe-se que essa tendência ocorreu também em outros países, além dos Estados Unidos, onde a música popular é fortemente manifesta, tal como no Brasil.

[3] Ainda sobre a questão vale dizer que o "popular" a que se está referindo é aquele que responde à "cultura oral", e que não se trata da "popularidade" ligada à "massificação", à quantificação numérica da audiência.

[4] Para os destros, e da mão esquerda para os canhotos.

[5] De maneira similar ao *pizzicato* da música de concerto, mas com características próprias.

[6] Função que também pode ser executada pelo *violão de sete cordas, trombone, tuba, sax barítono, e etc.* A tuba foi utilizada no jazz até os anos de 1930, exatamente na mesma função do contrabaixo, que veio a substituí-la, segundo Joachim Berent, p 237.

[7] A tese, ao tratar das questões que envolvem "o relacionamento entre a figura do intérprete e a do compositor, entre aquele que executa ou realiza e aquele que supostamente concebe o "texto musical", propõe a Livre Improvisação como maneira de aproximar o que lhe parece ser uma "cisão violenta". Enquanto intérprete, haveria a necessidade de se ser o formulador do próprio discurso (e não estar sempre a serviço das formulações de alguém) e enquanto compositor a de ter a possibilidade de realizar aquilo que se haja concebido. Sendo assim, busca identificar modos de escuta,

[8] Ainda com a referência de FERNEYHOUGH apud COSTA, P.101-105., refletindo sobre os três tipos de materiais sonoros, musicais e outros que estariam presentes na livre improvisação: O gesto, a Figura e a Textura.

[9] Esse termo "figural" não se remete às figuras de retórica constituídas a partir da teoria dos afetos, mas à construção de uma figura de comportamento, uma maneira de agir. No entanto concordamos com a ideia de que a imitação possua a qualidade de expressar os afetos.

[10] Seria tanto a "audiência , o público, como a própria pessoa que gera a emissão sonora.

[11] Sobre os processos de composição adotados pelo compositor ver dissertação de mestrado "Processos de Composição e Expressão na Obra de Itamar Assumpção", BASTOS, ECA USP, 2012.

[12] https://www.youtube.com/watch?v=Vu53kg2z9xo , a partir de 3'38'

[13] Segundo a pesquisadora e musicista Renata Amaral é possível apontar a presença desses tambores graves, solistas e improvisadores, em várias das regiões brasileiras tais como o *Coco* do litoral de Pernambuco, *Coco de Zambê* do Rio Grande do Norte, *Tambor de Crioula* do Maranhão, em alguns dos *Jongos*, de São Paulo e do Rio de Janeiro, o *Candomblé Angola* e *Candomblé Jeje Nagô* (por todo o Brasil), entre outros. Nestes casos os tambores graves possuem claramente a função de solista improvisador. Em outras manifestações isso também ocorre, tais como o *Boi* e o *Maracatu.* Mas nestes dois últimos casos, embora os graves também solem e improvisem com certa constância, o fato de estarem dispostos em naipes e de se apresentarem em grande número, faz com que essa função solista não fique tão clara. O lugar de solo não chega a prevalecer, já que eles estão, entre os vários improvisadores simultâneos, compondo a massa sonora que identifica o ritmo do conjunto, o "baque" (*maracatu*) ou a "trupiada" (*Boi*). No *Tambor de Mina* e na *Congada* os graves fazem as linhas mais complexas e variam bastante, mas também não podem ser identificados tão categoricamente como solistas, já que as variações ocorrem sobre as células rítmicas básicas.

[14] Nome do tambor principal do Batuque de Umbigada, feito de tora de madeira e couro. Segundo depoimento do documentário *No repique do tambiú,* realizado pelos pesquisadores do Espaço Cultural Cachuêra em 2003, há tambores de mais de cem anos sendo utilizados ainda hoje.

[15] Exemplificados na dissertação de mestrado (BASTOS,2012)

[16] Explicações e demonstrações sobre como são e como se tocam esses instrumentos estão no documentário.

O ensino do repertório contemporâneo para piano: justificativas, desafios e estratégias

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Maria Helena Del Pozzo
Doutora em Música pela Unicamp – hpozzo@uol.com.br

Resumo: Este estudo procura elucidar algumas questões e apresentar propostas para a inclusão do repertório contemporâneo nos programas de ensino de piano a partir do nível iniciante do aprendizado do instrumento. Para tanto, pretende mostrar justificativas, comentar os desafios e propor estratégias para o ensino do repertório contemporâneo, incluindo no final do texto exemplos musicais significativos. Este estudo se baseia na experiência da autora, enquanto pesquisadora, pianista e professora, engajado no estudo, interpretação e ensino da música contemporânea.
Palavras-chave: Música contemporânea. Interpretação. Pedagogia do piano.

Abstract: This study seeks to clarify some issues and make proposals for the inclusion of contemporary repertory in piano teaching programs from beginner level of instrumental learning. Therefore, it wants to show justifications, commenting on the challenges and propose strategies for the teaching of contemporary repertory, including on the end of the text significant musical examples. This study is based on the author's experience as a researcher, pianist and teacher, engaged in the study, interpretation and teaching of contemporary music.
Keywords: Contemporary music. Interpretation. Piano Pedagogy.

1. Introdução

Para iniciarmos este estudo, julgamos de extrema importância relatar quando a autora deste texto interpretou pela primeira vez uma obra contemporânea e como teve interesse posteriormente na pesquisa sobre o ensino deste repertório. Isto é relevante no sentido de percebermos como é difícil encontrarmos professores de piano interessados e preparados para o ensino do repertório contemporâneo.

A primeira oportunidade de estudar uma obra contemporânea, não ocorreu no conservatório onde a autora estudou cerca de dez anos, muito menos no curso de bacharelado em piano que frequentou e nem após este curso, durante as aulas particulares que teve durante três anos com uma renomada pianista. Após este último período de estudo, e através da indicação de colegas pianistas, a autora decidiu se aperfeiçoar no instrumento com a pianista Beatriz Balzi[1]. O curioso é que a autora nem sabia que a pianista tocava música contemporânea ou que ensinava este repertório. O interesse em estudar com Beatriz Balzi era pela interpretação do repertório tradicional mesmo.

Como de praxe, Beatriz costumava sugerir o estudo de alguma obra contemporânea paralelamente ao estudo das peças históricas tradicionais do instrumento. A obra estudada foi *Mini Suíte das Três Máquinas* de Aylton Escobar. Esta obra é escrita na técnica dos doze sons, contém *clusters* e partes para improvisação. A autora nunca havia tido

contato com estes elementos e se interessou bastante pela obra. A partir do contato com o compositor, despontou a curiosidade pelo estudo das diferentes técnicas de composição e pela interpretação de obras do século XX, que acabou resultando na sua Dissertação de Mestrado: *Questões sobre o Universal e o Paradoxal na Obra para Piano de Aylton Escobar*.

Durante este estudo surgiram questionamentos sobre o uso de novos símbolos de notação, novos recursos sonoros do piano e a inclusão de elementos livres para o intérprete, tanto na obra para piano de Escobar como na obra de outros compositores brasileiros. Isto resultou na tese de doutorado da autora, intitulada *Da Obra Aberta à Indeterminação: Processos de utilização do acaso na Música Brasileira para Piano*[2]. Durante o doutorado, a autora teve oportunidade de realizar um Estágio de Doutorado em Paris, participando no curso *Repertoire et Pedagogie du Piano Contemporain* com a pianista Martine Joste, no Conservatoire Gabriel Fauré. O curso era oferecido a pianistas e professores, mas os alunos do conservatório - crianças e jovens - também participavam estudando alguma obra contemporânea de acordo com o seu nível de estudo. A autora teve contato com muitas peças que não conhecia, de vários níveis de estudo, e também teve oportunidade de pesquisar em acervos, bibliotecas e livrarias, diferentes métodos e peças para o ensino da música contemporânea. Quando retornou ao Brasil, procurou incluir este repertório no programa dos seus alunos. Este estudo parte da experiência adquirida no referido curso e o *feedback* posterior que teve com seus alunos ao ensinar este repertório.

2. Justificativas

Ao procurarmos incluir obras contemporâneas no repertório dos alunos, precisamos ficar justificando, enquanto professores, a nossa atitude, quando o certo seria indagar: "Por que *não* ensinar o repertório contemporâneo?". Em vista daqueles que não concordam com a inclusão do repertório contemporâneo ou que não possuem conhecimento ou não tem experiência para tal, é que são dirigidas estas justificativas.

O repertório contemporâneo é rico em possibilidades de aprimoramento de habilidades já desenvolvidas no repertório tradicional dos alunos, como leitura, técnica instrumental e memória. Além disso, pode desenvolver novas e importantes potencialidades que não são trabalhadas no repertório tradicional, como o aprimoramento da escuta, conhecimento e utilização de novas formas de grafia musical, preparação dos alunos para a apreciação de obras contemporâneas e experimentação com novas técnicas e desenvolvimentos musicais. Entre as várias justificativas que Gainza coloca para o

aprendizado da música contemporânea, podemos citar:

> Ao se ampliar o horizonte sonoro através do repertório contemporâneo, a música tradicional adquire um sentido mais rico e transcendente; (...) contribui para estreitar as relações com outras linguagens artísticas contemporâneas e também com a ciência. (GAINZA, 2002: p. 4).

3. Desafios

São vários os desafios enfrentados por aqueles que se propõe a incluir obras contemporâneas nos repertórios dos alunos. Primeiramente, observamos programas "engessados" de ensino de escolas e conservatórios de música, que não incluem peças contemporâneas na formação do aluno.[3] Deve-se frisar que não se pretende mudar ou abolir os programas tradicionais de piano das escolas ou conservatórios, apenas introduzir, de maneira efetiva, peças do repertório contemporâneo no programa dos alunos. Além disso, encontramos muitos professores de instrumento despreparados para o ensino deste repertório, que nunca tocaram, conhecem ou ouviram este repertório.

Por outro lado, os professores de musicalização procuram, hoje em dia, abordar os elementos musicais de uma maneira bastante exploratória e inovadora, incluindo nas suas aulas: criação e improvisação sonora, construção de instrumentos, uso de grafias não tradicionais e a exploração sonora de objetos diversos.[4] Quando o aluno chega para a aula de instrumento, parece que todo este universo sonoro se esvai. O aluno se habitua apenas ao estudo de partituras tradicionais, perdendo a oportunidade de continuar criando, explorando e utilizando partituras não convencionais. Desta maneira, o aluno ainda perde outro elemento fundamental: a *escuta* de um universo sonoro bastante ampliado, dificultando futuramente sua aceitação pelo estudo do repertório contemporâneo. Julgamos que é de extrema importância que o aluno, desde seu primeiro contato com o instrumento, tenha oportunidade de se acostumar com um universo sonoro mais amplo, tanto referente ao uso de técnicas e recursos não convencionais, como em experiências de criação e improvisação.

A experiência da autora com o ensino de repertório contemporâneo ocorreu apenas em aulas particulares; neste período também lecionou em uma renomada escola, mas, infelizmente, não encontrou nenhuma receptividade para o ensino da música contemporânea. Por outro lado, os alunos particulares que estudaram obras com notações e recursos sonoros não convencionais ou com elementos improvisatórios, apresentaram bons resultados, mesmo entre os alunos que já possuíam um ou dois anos de estudo do instrumento e nunca tinham tido contato com a música contemporânea anteriormente.

4. Estratégias

Para introduzirmos o aluno no repertório contemporâneo, procuramos selecionar peças com uma ou várias das seguintes características: o uso de novos símbolos de notação, novos recursos sonoros e recursos de improvisação.[5] O motivo desta escolha é que estas características já poderiam estar presentes no curso de musicalização que o aluno frequentou e, portanto, mais próximo do universo musical do aluno quando inicia a aula de instrumento. Como hoje em dia o ensino de música é obrigatório nas escolas, acreditamos que mesmo o aluno que não frequentou anteriormente um curso de musicalização, tenha tido alguma experiência musical na escola.

Julgamos também que estas características possuem elementos que possam despertar o interesse e a curiosidade dos alunos. Julgamos que peças atonais ou dodecafônicas são de leitura mais complexa e, portanto, podem demandar maior esforço de preparação e entendimento por parte dos alunos, podendo ser abordadas em um momento posterior, após o aluno já ter estudado peças com algumas das características citadas acima. Achamos pertinente citarmos algumas sugestões de abordagens ao introduzirmos uma obra contemporânea no repertório do aluno:

- Justificar para o aluno o motivo da inclusão de uma peça contemporânea no seu repertório;
- Contextualizar a peça no repertório contemporâneo, a partir da característica selecionada (novos símbolos de notação, novos recursos do piano ou recursos de improvisação);
- Mostrar ao aluno (tocar ao piano e visualizar partitura) outras peças que empreguem a mesma característica selecionada (novos símbolos, novos recursos do piano ou recursos de improvisação);
- Demonstrar possibilidades e sugestões de interpretação ao aluno da peça a ser estudada.

5. Exemplos do repertório

Ao comentarmos sobre exemplos do repertório, não podemos deixar de comentar o trabalho de dissertação de mestrado da pesquisadora Cláudia Déltrégia: *O uso da música contemporânea na iniciação ao piano*. Apesar de o estudo abordar questões importantes sobre a introdução da música contemporânea no repertório dos alunos e apresentar um repertório significativo, julgamos que deixa algumas lacunas ao citar apenas o repertório brasileiro e apresentar poucas peças para o aluno realmente iniciante.[6] Mesmo assim, consideramos de

extrema importância sua leitura por aqueles que pretendem se dedicar ao ensino da música contemporânea para piano. A dissertação inclui peças brasileiras já editadas e peças inéditas ou que foram especialmente escritas para a pesquisa, representando uma importante fonte de repertório.

Selecionamos algumas peças para exemplificar as características sugeridas acima (novos símbolos de notação, novos recursos do piano ou recursos de improvisação) para alunos iniciantes do instrumento. Algumas das peças selecionadas exigem pouco conhecimento de leitura, não apresentando realmente alguma dificuldade ao aluno neste sentido. Devido ao espaço reduzido, algumas vezes colocamos apenas um trecho da obra em questão. Também devemos notar que as peças possuem, muitas vezes, mais do que uma das características citadas. Porém, procuramos salientar a característica que mais nos chamou a atenção naquela peça e a que é a mais utilizada.

Peça com novos símbolos de notação:

Exemplo 1 – *Perpetuum móbile* do primeiro volume de *Játékok (Games)* de György Kurtág. Utilização de grafismos em partitura não convencional (a linha horizontal serve apenas para indicar a localização do Dó central do piano). Uso de *glissandi* e *clusters* com altura e tempo aproximados.

Peça com novos recursos do piano:

Exemplo 2- *L'ours, le kangourou et le colibri*. Peça retirada do primeiro volume do *Pianolude* de Martine Joste et al. Utilização de *clusters* de antebraço, com a palma da mão e notas livres com um dedo. O aluno deve seguir o percurso segundo as alturas indicadas. As nuances, durações e uso do pedal são livres.

Peça com recursos de improvisação:

Exemplo 3 – *Improvisação I* do primeiro volume do *Ludus Brasiliensis* de Ernst Widmer. A chave horizontal se refere à improvisação da melodia (notas indicadas no início da partitura).

Outro álbum que devemos citar e que é pouco conhecido é *Cirandinhas para piano a quatro mãos* de Elvira Drummond. As canções infantis ganham arranjos fáceis a quatro mãos utilizando novos recursos do piano, como *pizzicatti* e *glissandi* no encordoamento ou percussão com os nós dos dedos na madeira do instrumento. O aluno se familiariza com a utilização de recursos não convencionais do instrumento, utilizando uma linguagem extremamente acessível em um repertório conhecido.

Conclusão

Consideramos imprescindível a inclusão do repertório contemporâneo no

programa dos alunos. Para tanto, selecionamos peças e obras acessíveis aos alunos. Resta contarmos com professores familiarizados com a linguagem contemporânea e dispostos a pesquisar o repertório, seja ele brasileiro ou não. Também esperamos que os programas de escolas, conservatórios e universidades deem destaque e importância ao ensino da música contemporânea.

Referências

DEL POZZO, Maria Helena. *Da Forma Aberta à Indeterminação: Processos da utilização do Acaso na Música Brasileira para Piano.* Campinas, 2007. [365p.] Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

DELTREGIA, Claudia Femanda. *O uso da musica contemporânea na iniciação ao piano*. Campinas, 1999. [294p.] Dissertação (Mestrado em Artes – Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

DRUMMOND, Elvira. *Cirandinhas para piano a quatro mãos.* Fortaleza: Elvira Drummond, 1988. Partitura.

GAINZA, Violeta. "Didáctica de la música contemporánea en el aula". In.: GAINZA, Violeta. *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa.* Lumen: Buenos Aires, 2002. Também disponível eletronicamente no endereço: <http://www.latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsy/didactica.html> Acesso em 21 abr. 2016.

JOSTE, Martine et al. *Pianolude.* V.1. Paris: Editions Van de Velde, 2002. Partitura.

KURTÁG, György. *Játékok (Games).* V. I. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979. Partitura.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante* (trad. Marisa T. de 0 . Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lucia Pascoal.) Sao Paulo: Editora UNESP, 1991.

WIDMER, Ernst. *Ludus Brasiliensis.* V.1. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966. Partitura.

Notas

[1] Pianista argentina radicada no Brasil (1936-2001). Gravou sete CDs com registros da música contemporânea latino-americana. Foi professora da Universidade Estadual Paulista e formou dezenas de alunos que hoje despontam no cenário artístico brasileiro como pianistas e professores.

[2] O texto final da pesquisa inclui um *Glossário dos Novos Símbolos de Notação para Piano* e uma parte sobre os *Novos Recursos e Novas Técnicas do Repertório Brasileiro*. Sua leitura pode auxiliar aquele professor que ainda não está familiarizado com estas inovações da música contemporânea. Disponível para download. Consultar as referências.

[3] Diferentemente da maioria dos conservatórios brasileiros, quando a autora freqüentou o curso *Repertoire et Pedagogie du Piano Contemporain* no Conservatoire Gabriel Fauré, pode notar o total apoio da direção do conservatório pela iniciativa. O resultado disto estava visível nos alunos: tocavam o repertório contemporâneo com seriedade, demonstrando que se apropriaram do conhecimento adquirido com a prática deste repertório.

[4] Dentro destas propostas mais recentes de ensino musical, devemos citar o livro *O Ouvido Pensante* de Murray Shafer. Recomendamos a leitura deste livro aos professores de instrumento, para que conheçam melhor as abordagens mais recentes e inovadoras do ensino musical.

[5] Neste trabalho, nos referimos ao termo "recursos de improvisação" como qualquer elemento musical que seja deixado livre para o intérprete no momento da execução.

[6] Consideramos o aluno iniciante aquele que tem pouco ou quase nada de conhecimento de leitura musical e técnica do instrumento.

A intertextualidade musical na obra para piano de Vieira Brandão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Mauren Liebich Frey Rodrigues
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - mauren.frey@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda algumas das obras mais obras significativas para piano de Vieira Brandão (1911-2002) sob a ótica da intertextualidade. Tem como objetivo estabelecer relacionamentos entre os gestos musicais da *Suite Mirim* e os 4 *Estudos* com obras de Villa-Lobos, Guarnieri e Nazareth, entre outros. As análises se baseiam na teoria de intertextualidade de Bloom (1991), Straus (1990) e Korsyn (1991). O significado emerge através dos gestos e permite que, pianista e compositor tornem-se agentes equivalentes.
Palavras-chave: Vieira Brandão. Piano Solo. Intertextualidade e Interpretação.

Musical Intertextuality and the piano works of Vieira Brandão

Abstract: This text approaches some of the most significant piano works written by Vieira Brandão (1911-2002) through intertextual lenses. Based on Bloom (1991); Straus (1990) and Korsyn (1991) the analytical premises establishes relationships between Brandão's salient musical gestures such as the ones found in *Suite Mirim* and 4 *Estudos* and shared by well known Brazilian composers such as Villa-Lobos, Guarnieri and Nazareth. Meaning emerges through gestures and enables pianist and composer to achieve a level of mutual partnership.
Keywords: Vieira Brandão. Piano Solo. Intertextuality and Interpretation.

As obras de arte se influenciam mutuamente, seja admirando, criticando ou reverenciando umas às outras. Partindo do princípio de que a arte é uma linguagem, é comunicação, as teorias da literatura podem ser adaptadas para relacionar obras em outros tipos de manifestação artística. Assim, sob a ótica das teorias de influência denominadas de intertextualidade por Harold Bloom (1991), adaptadas para a música por Straus (1990) e Korsyn (1991), pode-se refletir como esta modalidade de análise se aplica nas obras de Vieira Brandão (1911-2002). Exímio pianista, Brandão vivenciou intensamente seu período de trabalho ao lado de Villa-lobos, e também tocou o repertório de vários outros compositores brasileiros. Deixou extensa obra composicional e, sem fugir de uma atitude reverente, produziu uma música para piano com identidade própria.

Em uma parcela significativa das suas obras, Vieira Brandão homenageou compositores de destaque no cenário musical, o que não diverge das práticas musicais da primeira metade do século XX permeada pela música do passado. Nesta época, quanto mais avançado um compositor deseja ser, mais ele recorre à sonoridades, formas e gestos tradicionais. Como músico atuante, Brandão escreve a música do seu tempo homenageando, Villa-Lobos, Guarnieri e toda sua geração de nacionalistas modernistas e assim, perpetua os modelos pertencentes à comunidade imaginada[1] que cultua esta corrente musical. A discussão centra-se nos gestos que estabelecem diálogos com outras músicas, mas que, ao se replicarem

permitem que o ouvinte identifique o compositor.

Os gestos que Brandão utilizou como identificadores da musica brasileira tem sido assim denominados por Hatten (2004) e por tópicas por Ratner, (1980) Agawu (1991), e Piedade (2013). Piedade se dirige pontualmente para esta ocorrência na música brasileira e assim seus textos tornam-se potencialmente relevantes para o interprete. Segundo autores do século XVIII e autores recentes que se voltam para o estudo deste período, a expressão dos sentimentos contidos no texto musical deve ser a preocupação dominante do intérprete (Türk, 1789). O mesmo se aplica para a música brasileira de feitio clássico tal como é da música composta na primeira metade do século XX tanto por Nazareth quanto por Villa-Lobos e seus admiradores.

O próprio Brandão concordaria com a última afirmação, pois, em 1950, ao ingressar na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) defendeu Tese de Livre Docência intitulada "O nacionalismo na música brasileira para piano", escrita em 1949. Neste trabalho, o compositor discute sobre a música para piano escrita por seus contemporâneos abordando as inovações no "plano pianístico", termo que diz respeito ao âmbito, campo, domínio, esfera da variedade com que Villa-Lobos utiliza elementos da técnica pianística para construir a sua estética, tanto respeitando modelos tradicionais do repertório bem como trazendo "em grande parte sugestões novas, no que respeita não só aos jogos de sonoridade, mas à própria técnica instrumental" (BRANDÃO 1949, 27).

1. Vieira Brandão e o Piano

Mariz (1970) explica que trabalhando ao lado de Villa-Lobos, Brandão compôs grande parte de suas obras para piano em meio a uma intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos. A obra para piano solo não é numerosa, mas contem peças para vários níveis de habilidade pianística. São ao todo 10 peças de concerto encontradas e 8 peças para piano solo com fins didáticos. Este material, que inclui composições, anotações, manuscritos completos e incompletos, foi doados pela família do compositor para o Museu Villa-Lobos e está disponível para consulta presencial na Biblioteca Vieira Brandão. Há, porém, uma divergência entre as obras listadas e as disponíveis, assim nem todas as peças da lista do museu foram encontradas e outras estão incompletas, assim, para a pesquisa optou-se por trabalhar apenas com as obras completas. O material disponível em outras bibliotecas no Rio de Janeiro é cópia dos manuscritos ou edições. As obras não localizadas tanto por Mariz (2000) quanto pelo Museu Villa-Lobos também integram a tabela

a seguir, mas estão identificadas por asterisco (*).

Nome da Obra	Ano de Composição	Edição	Disponibilidade
Mosaicos*	1938	Sem informação	Não encontrada
Suíte n.1*	1940	Sem informação	Não encontrada
Valsa Scherzo*	1941	Sem informação	Não encontrada
Capricho Improviso*	1941	Sem informação	Não encontrada
Seresta n.1*	1942	Sem informação	Não encontrada
Seresta n.2	1942	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Única Seresta	1948	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Estudo n.1	1951	Max Eschig	Museu Villa-Lobos
Estudo n.3	1955	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Seresta n.3	1957	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Suíte n.2*	1958	Sem informação	Não encontrada
Tocata n.1 (Estudo n.4)	1959	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Estudo n.2	1965	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Seresta n.4	1969	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Chorinho	1978	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Prelúdio n.1 (Improviso)	1998	Manuscrito	Museu Villa-Lobos

Tabela 1: Peças de Concerto

Nome da Obra	Ano de Composição	Edição	Disponibilidade
Três peças infantis 1. Valsa dos Sapatinhos Vermelhos	1955	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
2. Embalando*		Sem informação	Não encontrada
3. Marcha Militar*		Sem informação	Não encontrada
Suite Mirim 1. Allegro 2. Valsinha 3. Dansa	1957	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Saltitando	1971	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Três Mosaicos (série fácil) 1. Andante 2. Allegreto 3. Moderadamente	1976	Manuscrito	Museu Villa-Lobos

Tabela 2: Peças Didáticas

Além das peças para piano solo, Vieira Brandão compôs em 1937, no Rio de Janeiro, a Fantasia Concertante para Piano e Orquestra revista em 1959. Em 1981, Brandão transcreveu também a parte da Orquestra da Fantasia para piano.

Vieira Brandão fez transcrições para piano dos prelúdios para violão solo de Villa-Lobos, que foram publicados em 1970, pela editora francesa Max Eschig que "mesmo sendo de grande interesse musical, além de idiomaticamente pianísticas, as transcrições de Vieira Brandão tiveram pequena repercussão, sendo praticamente desconhecidas, mesmo entre os pianistas." (WOLF; ALESSANDRINI, 2007). Além dos prelúdios, em 1994 Brandão transcreveu para piano o 1º álbum de Estudos para violão de Villa-Lobos e em 1995 o

segundo álbum. As partituras disponíveis são do Estudo 1 ao 8 e encontram-se manuscritas. As partituras dos Estudos 9 a 12 não foram encontradas.

2. As referências de Brandão

Segundo Bloom (1990), a influência é uma relação inescapável entre uma obra e todas que a precedem. No ato de procurar uma identidade própria, o artista apropria-se de textos precursores ao tentar, na sua própria escrita, corrigir de forma criativa aquilo que julga não ter realizado plenamente. Nem todas as ideias de Bloom podem ser transferidas diretamente para a música, porém a apropriação deste modelo preenche algumas lacunas: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança. Propõe também um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais (KORSYN, 1991). As análises da obra de Brandão partem desta premissa[2].

Ainda segundo Bloom, um compositor forte é o que homenageia seu predecessor sem receio de mostrar os pontos de convergência entre a nova obra e sua precedente. Brandão presta algumas homenagens explícitas, a *Suite Mirim* de cunho didático e os 4 *Estudos*. São estas as obras que analiso neste texto. Antes de prosseguir, saliento que o compositor não pratica um simples ato de copiar e colar, trata-se de um processo sutil de captura do estilo musical do predecessor.

3. Comentários analíticos

Das obras de Lorenzo Fernândez (1898-1948), Brandão tinha especial apreço pelos *Estudos em Forma de Sonatina* (1929) sobre os quais afirma: "são uma obra de exemplar tratamento pianístico" (Brandão, 1949, p.13). O *Allegro*, que abre a *Suíte Mirim*, refere-se à rítmica do primeiro estudo de Lorenzo Fernândez, mas relaciona-se também com a escrita pianística de *As Bonecas*, em especial a rítmica característica de alternância entre as mãos formando segmentos melódicos.

Figura 1: *Yaya Dançando* (c.1-2) de Lorenzo Fernândez e *Allegro* (c.1-2) de Vieira Brandão

Outra característica é a presença da 7ª abaixada na terceira apresentação do tema no primeiro movimento da Suíte Mirim. O compositor não só reconhece como observa que esta é "uma das constâncias melódicas da música folclórica do nordeste brasileiro". (BRANDÃO, 1949, p.13).

Francisco Mignone (1898-1986) é homenageado na *Valsinha* em uma referência direta à estética das suas *Valsas de Esquina*. Brandão afirma que as valsas representam o tratamento refinado de um gosto popular genuinamente urbano dos chorões. O piano imita a alternância dos solos de cada um dos instrumentos, flauta, violão de sete cordas, cavaquinho e assim por diante. A *Valsinha* é, portanto, escrita guardando a "riqueza melódica e a simplicidade harmônica dessa saborosa criação popular" (BRANDÃO, 1949, p.10).

Brandão se refere a Guarnieri como "verdadeiro líder nessa estética nova que está orientando a música erudita brasileira" e enfatiza que este compositor exprime "com linguagem pessoal suas ideias sobre uma música de caráter nacional" (BRANDÃO, 1949, p.39-40). No ano em que a Tese foi escrita, Camargo Guarnieri já havia composto 3 das suas 8 Sonatinas. Mesmo assim, Brandão menciona uma sonatina sem maior especificidade. Tendo por base os elementos musicais e pianísticos da *Dança*, concluo que Brandão faz clara referência à Terceira Sonatina (1937), especialmente à Fuga do terceiro movimento com suas acentuações sincopadas e à cantiga de cego no modo nordestino, segundo tema do primeiro movimento.

Figura 2: Fuga na Terceira Sonatina de Guarnieri (c. 1-7) e Dança da Suite Mirim de Brandão (c. 1-4)

No Estudo n.1 (1951)[3] dedicado ao pianista Arthur Rubinstein, Brandão "soube

aliar a busca de qualidades musicais próprias da execução virtuosística, que explora potencialidades específicas do instrumento, ao trabalho composicional claro e preciso." (NEVES, 1998). Em acréscimo, o compositor homenageia a escrita pianística do início do século XX com constante alternância entre as mãos.

O Estudo n.2 torna saliente a contribuição de Ernesto Nazareth para a música brasileira. Cabe lembrar que Brandão já havia adaptado para coro *Bambino, Coração que Sente* e *Valsa* (SANTOS, 2003). Os padrões apresentados por Brandão são compartilhados com um compositor mais jovem, qual seja, Marlos Nobre na sua Nazarethiana 1[4].

Figura 3: Nazarethiana (c.7-9) de Marlos Nobre e Estudo 2 (c.1-4) de Vieira Brandão

Em qualquer um dos casos, os elementos composicionais replicam as características do tango brasileiro, que tem no maxixe uma parte significativa de suas origens. Segundo Piedade (2013), trata-se de uma das tópicas descritas como Época de Ouro. Não é por acaso que Brandão assinala o caráter da peça como "Maxixando com malícia".

O Estudo n.3 traz o subtítulo *Chorinho.* Brandão esclarece o elo com o Choro através de uma apropriação da linguagem que, além da virtuosidade na execução, delineia uma rica condução das linhas de baixo. Como estas linhas são tradicionalmente executadas pelo violão de sete cordas, Brandão as adapta para o registro médio-agudo do piano.

Figura 4: Motivo inicial do Estudo n.3

Em 1959, ano de falecimento de Villa-Lobos, Vieira Brandão professa sua fé ao escrever a *Homenagem a Villa-Lobos* que tem como subtítulo *Toccata (Estudo n.4)*[5]. A escolha do gênero tocata permite a Brandão ratificar seu conhecimento das inovações trazidas por Villa-Lobos para "o plano pianísitico". Este estudo apresenta uma sofisticada variedade de apropriações dos aspectos rítmicos, sonoros, pedalização e dedilhado, aliados às mudanças súbitas da unidade de movimento como no caso do homenageado. O ostinato da abertura (c.1-2), por exemplo, é uma referência clara à *Kankikis* das *Danças Características Africanas*, possivelmente uma das manifestações mais claras do nacionalismo modernista em obras para piano no início da carreira do compositor (1914/1916).

Figura 5: Ostinatos iniciais na Tocata de Brandão e em Kankikis de Villa-Lobos

Considerações Finais

Os elementos musicais que Brandão utiliza para compor sua música incluem gestos que se repetem, se modificam e se tangenciam. Ao deixar claro o caminho percorrido, Brandão mostra-se um compositor forte porque confirma sua identidade nas suas composições para piano.

Dois dos gestos replicados nas músicas para piano se salientam. O primeiro se caracteriza pelo fluxo contínuo de semicolcheias organizadas através de acentos e ligaduras. Esta organização remete à geração de compositores nacionalistas apegados a figurações em tresillo (SANDRONI, 2002).

Figura 6: Agrupamento das semicolcheias sugerindo *tresillo* Estudo 2

O segundo gesto recorrente na obra do compositor confirma a influência de Villa-

Lobos através da ampla utilização de uma escrita em planos sonoros. Os vários contornos melódicos aparecem simultaneamente em distintos níveis da textura (SALLES, 2009).

Neste breve texto procurei demonstrar que a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores equivalentes, entre a pianista e sua cultura formando uma relação intertextual.

Baseada na análise e compreensão dos elementos nacionalistas que nortearam Brandão no seu processo de criação, entendo que a interpretação musical adquire significado nas relações com outras obras integrantes do mundo da linguagem musical.

Referências

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas.* São Paulo: Cia das Letras. 2008.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. *British Journal – Music Analisys 10*, n 1-2, 1991.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRANDÃO, José Vieira. *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.* Rio de Janeiro: Não Publicada, 1949.

CONTIER. A. D.. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Outubro/ Novembro/Dezembro de 2004.

FREITAS, Stefanie. *Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre um Tema de Bartók op.45: Uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

GERLING, C. M. P. C.; BARRENECHEA, L. S.. Villa-Lobos e Chopin: O diálogo musical das nacionalidades. In: Cristina Capparelli Gerling. (Org.). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: PGMSUS/UFRGS, 2000.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2ª Edição. Brasília: Universidade de Brasilia, 1970.

_____. História da Música no Brasil. 5ª. Ed. RJ: Nova Fronteira, 2000.

NEVES, José Maria. As Obras. In: *Vieira Brandão um quarteto, um estudo, uma sonata e dez canções.* CD de áudio produzido pela Rádio MEC. Rio de Janeiro, 1998.

PIEDADE, Acácio T. C. "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música". *El oído pensante*, 2013. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> Acesso em: 25 fev. 2016.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, form and style.* New York: Schirmer Books. 1980

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *Revista Opus 8*. 2002. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>. Acesso em: 24 abr. 2016.

SANTOS, Jane Borges de Oliveira. *Biografia documentada de José Vieira Brandão:* pianista, educador, regente coral e compositor. 2003. Dissertação de mestrado em musicologia pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.

STRAUS, Joseph. *Remaking the Past Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TÜRK, Daniel G..*School of Clavier Playing*. London: University of Nebraska Press, 1789

WOLFF , D.; ALLESSANDRINI, O. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 54-66.

Notas

[1] Benedict Anderson (2008)

[2] Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Gerling e Barrenechea (2000) e Freitas (2009)

[3] De acordo com a partitura, editada em 1953, foi escrito em 1951, sendo a única peça para piano solo de Brandão gravada não só uma, mas duas vezes. A primeira gravação é de 1976, com a pianista Cristina Ortiz efetuada pela SOM LIVRE, disco nº403.6102 e a segunda gravação, realizada pela rádio MEC, com o pianista Fernando Lopes em 1998.

[4] Marlos Nobre em 2016 publicou uma Nazarethiana n° 2 a pedido e dedicada ao pianista Alexandre Dias.

[5] Foi revisada em 1981, não foi publicada e a partitura disponível é a revisada, portanto não há como saber quais foram as eventuais alterações realizadas pelo compositor.

A expressividade no choro: um estudo de *Ingênuo* de Pixinguinha sob a ótica da teoria do *Note Grouping* de James M. Thurmond

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Paulo Vinícius Amado
Universidade Federal de Minas Gerais – paulinhoamado@gmail.com

Resumo: A questão da expressividade musical é assunto dos mais discutidos. Concerne à expressividade do Choro, a realidade não é diferente (SALEK, 1999 e OZZETTI, 2006). Com o intuito compreender as características da expressão chorona e contribuir para seu entendimento técnico musical, o artigo contextualiza a teoria do "*Note Grouping*" (THURMOND, 1999) com apontamentos vindos da análise de gravação do choro *Ingênuo*.
Palavras-chave: Choro. Expressividade Musical. James Thurmond. *Note Grouping*. Pixinguinha.

The expressivity in the Choro: a study of *Ingênuo* of Pixinguinha from the perspective of the theory of Note Grouping by James M. Thurmond

Abstract: The question of musical expressivity is the subject of the most discussed. About the musical expressivity of Choro, the reality is no different (SALEK, 1999 & OZZETTI, 2006). With the intention of understand the characteristics of the Choro expression and contribute to technical understanding of this music, the article contextualizes the theory of "Note Grouping" (THURMOND, 1999) with initial notes about characteristics of recording of the choro *Ingênuo*.
Keywords: Choro. Musical Expressivity. James Thurmond. Note Grouping. Pixinguinha.

1. A teoria do Note Grouping de James Morgan Thurmond

O livro de James Morgan Thurmond – "*Note Grouping*: um método para se alcançar expressão e estilo na interpretação musical" – pode ser entendido como um estudo com base em análises técnicas de interpretações musicais, pretendendo-se gerar instruções sobre expressão e musicalidade[1]. Alguns aspectos rítmicos e métricos das peças e performances estudadas se destacaram na pesquisa empreendida, e levaram Thurmond a sugerir que:

> [...] com referência à interpretação e musicalidade, tem-se achado que há uma importante relação entre o caminho como a *Arsis* é tocada, e o movimento imaginário presente na mente quando alguém está ouvindo música. [...] O enfoque neste livro, portanto, parte da análise e uso do conceito *Arsis-Thesis* na interpretação musical como um significado de conquista de um alto grau de movimento, expressão e estilo. (THURMOND, 1999: 10).

Ainda segundo o autor, o cerne da questão da expressividade musical encontra correlativo na relação do ser humano com os fenômenos rítmicos. Suas ideias evidenciam que as noções de ritmo, movimento e emoção[2] são imprescindíveis ao estudo da expressão em música. A partir disto, passa a defender que as "acentuações naturais" dos nos livros de teoria, a distinção dos tempos "fortes" e "fracos", as barras de união de figuras e a escrita dos compassos são equivocadamente compreendidas por alguns músicos; resultando disso execuções musicais pouco expressivas, sem vitalidade. Thurmond, oferecendo alternativa a

isto, indica que o intérprete deve prestar atenção às nuanças causadas nas frases musicais graças às acentuações das *Arsis* em equilíbrio com as das *Thesis*[3]: medindo corretamente tais inflexões distribuídas em pontos chave da estrutura rítmica das composições musicais, demonstra-se melhor o movimento dos sons e frases musicais[4] (NETO, 2010).

2. Aproximando o *Note Grouping* da realidade expressiva do Choro

O Choro, conforme se sabe, é um tipo de música caracterizado por seu estilo de interpretação musical. O próprio nome *Choro* aparece em decorrência da expressividade característica deste gênero (TINHORÃO, 1998). O modo chorado de tocar é fruto da aproximação de diversos tipos de música no Rio de Janeiro oitocentista (DINIZ, 2003) que deixou como herança um tipo de tradição interpretativa. Ainda atualmente, o Choro "significa uma maneira de frasear" (CAZES, 1998: 21).

Contudo, como explicar em termos práticos ou técnicos os meios com os quais os executantes do Choro conseguem tal efeito expressivo? O flautista Antônio Carrasqueira, reconhecido chorão, fornece pistas a este respeito, afirmando que na interpretação de um chorinho deve-se "[...] valorizar mais algumas notas do que outras; fazer algumas mais curtas, outras mais longas; umas meio escondidas, outras mais explícitas. Isso aí é o gesto brasileiro..." (OZZETTI, 2006: 26). Ora, de algum modo, o pensamento de Carrasqueira coaduna-se com o de Thurmond: o flautista caracteriza a interpretação do Choro por meio de notas mais "escondidas" ou mais "explícitas" e menciona isto como o "gesto brasileiro"; o norte americano defende a ideia de que as *Arsis* devem ser mais bem "pronunciadas" ou "acentuadas" conferindo "movimento" na execução musical. Associem-se, pois, as expressões "notas explícitas" (Carrasqueira) e "notas pronunciadas" (Thurmond), e coloquem-se os termos "gesto" e "movimentos" como sinônimos: é notável a coincidência nos discursos do autor norte-americano e do músico brasileiro.

Outros estudiosos da música brasileira também demonstram inferências similares às de Thurmond: Andréa Ernest Dias, por exemplo, afirma que "o início em anacruse é o motivo que se estabelece [...] em grande parcela do repertório de choro" (1996: 49), e defende a ideia de que existe no choro um grande número de "expressivas anacruses" das quais decorre uma "inflexão" característica do gênero. Será, pois, que existe relação entre este "impulso anacrústico" do Choro e o movimento expressivo provocado pelo "encadeamento *Arsis – Thesis*" do *Note Grouping*? A "valorização das anacruses" do Choro (DIAS, 1996) guarda alguma semelhança com o "caminho como a *Arsis* é tocada" (THURMOND, 1999)?

Aparentemente, sim. A continuação deste trabalho visa responder tais questões.

3. Análise de partitura e de gravação de "*Ingênuo*" de Pixinguinha

Como exposto, este trabalho tem como metodologia a confrontação das ideias do *Note Grouping* com o que se pode apurar a respeito da expressividade musical na interpretação do Choro. Por meio de um estudo analítico, pretende-se avaliar a possibilidade de contexto das ideias de THURMOND (1999) com a execução do gênero brasileiro. Para empreender tais análises foram selecionadas uma partitura e uma gravação de conhecida obra do repertório chorão: o *Ingênuo* de Pixinguinha. A escolha deste choro para servir de base à análise aqui proposta se deu a partir de um critério de relevância: "segundo o próprio Pixinguinha, esta era a música de sua preferência" e conforme Jacob do Bandolim a obra é "o que há de mais típico em matéria de Choro [...] pela rítmica e pela perfeição do encadeamento das modulações" (DIAS, 1996: 47).

3.1. A edição e a gravação selecionadas: dados importantes

A edição do choro *Ingênuo* que servirá para as considerações deste artigo lê-se no livro *O melhor de Pixinguinha* (Irmãos Vitale, 1997: 56-7). O trabalho editorial e de revisão das melodias no álbum são de Maria José Carrasqueira e Antônio Carrasqueira. Já a gravação estudada é histórica: o registro original da música, de 04 de Junho de 1947, com o flautista Benedito Lacerda (1903-1958) acompanhado do saxofone tenor do próprio Pixinguinha (1897-1973). A gravação de novembro de 1947, originais em disco de 78 rpm, reaparece na faixa 06 do segundo CD do álbum *100 anos de Pixinguinha* (Sony BMG, 1997)[5].

3.2. Análise inicial: forma geral e outros aspectos do choro *Ingênuo*

A maioria das composições do Choro se constrói na forma Rondó, em três partes, com respectivas tonalidades e repetições (CAZES, 1998): a seção A, ou primeira seção, serve como refrão, exposto e reexposto intercalado com as demais partes (A: - B: - A - C: - A). O choro *Ingênuo*, entretanto, contraria o padrão e se constitui de apenas duas seções e de uma pequena *coda*. Segundo as indicações da edição em estudo, a forma geral de execução da obra seria: A-B-A-*coda*.

As duas partes da composição são consideravelmente contrastantes: a seção A contém 32 compassos, 30 deles constituídos pela melodia principal (Fá Maior) e mais dois [31 e 32] preenchidos por uma "melodia de ligação" que funciona como ponte modulatória,

do tom principal para o da segunda seção (Si Bemol Maior). Esta primeira seção conta com 08 frases de quatro compassos. Dos motivos da melodia, destaca-se a ligadura entre a semínima no primeiro tempo dos compassos e a primeira semicolcheia duma síncope (semicolcheia-colcheia-semicolcheia); melodia predominantemente em graus conjuntos.

A Seção B também se apresenta em 32 compassos [de 33 a 64] e, de novo, os dois últimos são de passagem modulatória na retomada da Seção A (modulação de Si Bemol para Fá Maior). Como motivo nesta seção, observa-se a sequência de síncopes. A melodia inicial arpejada é um importante contraste em relação à melodia em graus conjuntos da seção anterior. As frases da melodia principal, aqui, carregam outra especificidade: ganham sentido a partir do seu "entrelaçamento" aos contracantos executados pelos instrumentos acompanhadores, transmitindo a ideia de perguntas e respostas nesse contexto. Destacadamente, o início da maioria destas frases é acéfalo.

3.3. Apreciação e comentários analíticos da interpretação em estudo

A interpretação de Benedito Lacerda para *Ingênuo* evidencia um aspecto interessante: observando a partitura estudada, percebe-se que o músico mantém-se bastante próximo daquilo que seria o "texto musical" – e acrescenta à melodia original poucos ornamentos (trinados nos compassos 05, 16 e 19 e um glissando no compasso 21), mesmo assim, no momento da reexposição da seção A. A execução da peça, contudo, dá-se com notável "flexibilidade rítmico-melódica" (SALEK, 1999), empregando variações de acentuação através da articulação e nuanças de intensidade sonora. Percebe-se que o andamento se encontra em torno dos 74 bpm. O tempo de execução da peça é de aproximadamente 02'20''. A forma é a mesma sugerida pela parte d' *O Melhor de Pixinguinha*: A-B-A-*coda*. Considerando a partitura, percebe-se que Lacerda executa toda a melodia transposta uma oitava acima, algo comum entre os flautistas do Choro.

Conforme mencionado, a ideia que fundamenta o presente trabalho é a de contextualizar a análise de aspectos da expressividade constante em tal interpretação do choro *Ingênuo* com algumas orientações de James Thurmond em seu livro. As próximas páginas contarão com a avaliação de dados pertinentes a tal contextualização:

3.3.1. Seção A

Já no começo da referida interpretação, um elemento deve ser destacado e devidamente avaliado quanto ao seu efeito expressivo: o flautista acrescenta ao início da

Seção A (que, na partitura, se mostra em ritmo tético) um motivo melódico cromático acéfalo e com impulso anacrústico: um acréscimo de notas com efeito expressivo agregando um novo sentido ao fraseado – a anacruse soa como um elemento que se movimenta rumo à primeira nota do Compasso 01 (Figura 1[6]):

Figura 1: Motivo cromático-anacrústico acrescentado por B. Lacerda no início de *Ingênuo*. A chave abaixo da pauta evidencia o surgimento de um novo "agrupamento de notas" com sentido próprio: elemento sugestivo para a reinterpretação da movimentação melódica da Seção A.

Conforme Thurmond, o efeito expressivo desencadeado pela devida atenção às anacruses é singular e proporciona a mais convincente sensação de movimento e expressão numa interpretação musical. No caso do Choro, referente ao emprego e caráter expressivo das anacruses, cabe mencionar novamente a citação da musicista Andréa Ernst Dias: "[...] o início em 'expressivas anacruses cromáticas' é o motivo que se estabelece [...] em grande parcela do repertório de choro" (1996: 49).

Considerando as ideias do autor norte-americano, a constatação da musicista brasileira e a audição atenta deste trecho específico, torna-se pertinente assinalar, aqui, um primeiro caso de "note grouping" no "*Ingênuo*", onde a formação, sentido e expressividade se dão pelo encadeamento *Arsis – Thesis*. Seguidamente, percebe-se que com o dinamismo proporcionado pela execução da anacruse inicial o flautista provoca um deslocamento de acentuação e de grupos de notas que confere outra "movimentação" a melodia da primeira frase. Os contornos rítmicos e melódicos executados pelo intérprete transcendem sensivelmente os limites das barras de compasso e dos acentos métricos regulares, o que confere ao fraseado outra expressão:

Figura 2: a primeira frase do *Ingênuo* e a notação marcada com chaves aproximando-se dos agrupamentos de notas sensíveis à audição da execução do flautista Benedito Lacerda.

Observando-se as chaves sobrepostas ao trecho, percebe-se a disposição de pequenos incisos melódicos "metricamente deslocados" e recorrentes em toda a frase (observe-se também a colocação de pequenas chaves, no compasso 03, na tentativa de

ressaltar o movimento *Arsis* – *Thesis* em pontos específicos). Os incisos destacados são acéfalos: começam fora da "parte forte" do tempo e têm movimento direcionado para alguma *Thesis*. A audição revela a consideração do intérprete para estes agrupamentos de notas: no compasso 02, por exemplo, isto é percebido no tipo de articulação usado ao longo da execução do trecho (golpe de língua mais sutil) e pela transformação das síncopes em quase quiálteras, o que direciona o fluxo melódico rumo à primeira nota do compasso 03.

A segunda frase (compassos 05 a 08) segue o mesmo desenho rítmico-melódico de sua antecessora sendo que os mesmos agrupamentos de notas anteriormente citados podem ser novamente percebidos na execução de Lacerda. Ocorre, entretanto, um elemento que deixa mais evidente o caráter acéfalo dos incisos melódicos: o flautista executa as síncopes de uma forma mais destacada por meio do emprego de ataques incisivos, mostrando melhor as divisões dos agrupamentos de notas. A sensação de movimento decorrente reforça a importância das *Arsis*. O trecho permite dizer que existe um fraseado onde se encontra toda a "ginga" ou maleabilidade típica do Choro.

Figura 3: segunda frase de *Ingênuo* segundo B. Lacerda: acentuações do intérprete (>) e agrupamentos de notas (chaves) conferindo expressão ao trecho (compassos de 05 a 08).

Ainda na seção A da peça, aparecem outros exemplos de incisos em que a atenção aponta para os inícios anacrústicos ou acéfalos, contribuindo para percepção da expressão alcançada (segundo se constata na própria gravação em estudo). Para ilustrar tal ideia ressaltam-se dois exemplos: os compassos de 09 a 12; e os compassos 28, 29 e 30:

Figura 4: outros exemplos de "incisos melódicos" com marcas de *note grouping*.

3.3.2. Seção B

O motivo melódico básico da primeira frase da seção B se inicia em contratempo irregular seguido de grupos sincopados e acentuação deslocada:

Figura 5: inciso melódico inicial da Seção B – ritmo acéfalo e grupos sincopados.

Aqui, novamente, ressalta-se a maneira como Lacerda reforça a acentuação das síncopes por meio ou de ataques mais vigorosos destas, ou de maior valorização da duração das mesmas. O mesmo inciso sincopado se percebe ao longo de praticamente toda a seção B de *Ingênuo*, ora precedido por pausa de semicolcheia, ora em seguida de uma pequena nota que conclui algum inciso anterior. A execução do flautista, na maioria das vezes, segue a mesma ideia de acentuação. Outros elementos e motivos chamam a atenção na seção B, remetendo bastante à ideia de movimentação característica da *Arsis* sobre a *Thesis*. Como exemplo, destaca-se o aparecimento de síncopes que ultrapassam os limites dos compassos e a execução atenciosa destas notas pelo flautista, com leves nuanças de intensidade:

Figura 6: outro inciso rítmico-melódico característico da Seção B – atenção para a presença de síncope que extrapola o limite do compasso.

Salienta-se também o interessante aparecimento de "semifrases" da seção B com finalização seguindo as denominadas terminações femininas: terminação no tempo fraco do compasso (Figura 7). A sensação proporcionada nestes trechos da gravação é de certo "escoamento" de uma tensão acumulada ao longo de todo o movimento deslocado que se vinha tecendo com os agrupamentos melódicos sugeridos:

Figura 7: semifrases da Seção B com "terminações femininas".

A sensação de "escoamento", entretanto, é logo suspensa pelo reaparecimento de incisos sincopados, proeminentes na interpretação e que se estendem, de um modo ou de outro, até o final da seção B. São sugestivos, também nessa parte, os agrupamentos de notas da melodia onde a movimentação expressiva se deve muito aos acentos contramétricos executados e ao movimento característico do encadeamento *Arsis – Thesis*[7].

4. Considerações finais

O presente trabalho, ainda que sem a pretensão de esgotar o assunto, se posiciona como uma possível contribuição para a compreensão acerca de elementos relacionados à expressividade musical específica do Choro. Segundo se acredita, o estudo do assunto passa também pelo exercício de responder às questões que orientaram a empreitada acima enunciada: 1ª) existe relação entre este "impulso anacrústico" do Choro e o movimento expressivo provocado pelo "encadeamento *Arsis – Thesis*" do *Note Grouping*? 2ª) A "valorização das anacruses" do Choro (DIAS, 1996) guarda alguma semelhança com o "caminho como a *Arsis* é tocada" (THURMOND, 1999)?

A resposta às duas questões colocadas é positiva: há músicos chorões, pelo que se notou neste estudo, que – ainda que intuitivamente – baseiam suas execuções em artifícios rítmicos, métricos e contramétricos que, guardadas as devidas proporções, são semelhantes aos enunciados por James Thurmond. Pelo visto – e pelo ouvido – tais elementos são utilizados no Choro, revestidos doutra roupagem: o movimento *Arsis – Thesis*, defendido no "*Note Grouping*", aparecerá implícito no "gesto" brasileiro de tocar Choro, na sua "ginga" característica. Os agrupamentos de notas iniciados por expressivas *Arsis* e Anacruses também se encontrarão nas execuções de renomados intérpretes do gênero – tais como Benedito Lacerda e Pixinguinha aqui estudados. É possível, portanto, propor de um *note grouping* para o estudo e execução do Choro.

Conforme se acredita, as possibilidades disso serão muitas, dados os aspectos da contrametricidade e microflexibilidade de organização métrica dessa música. Evidentemente, o "note grouping chorão" – por assim dizer – não será a infalível solução contra execuções inexpressivas ou sem estilo. Antes disso, trata-se duma alternativa a se pesquisar, uma possibilidade a ser experimentada. A atenção a algumas de suas premissas pode ser o início de um caminho para alcançar interpretações mais interessantes: a audição empreendida da versão do choro *Ingênuo* sugere isto. Compete, aos interessados, procurar por conhecimento da teoria de Thurmond e por melhores formas de contextualiza-la com os outros vários elementos típicos do gênero Choro.

Referências

AMADO, Paulo. *A expressividade no Choro*: um estudo de *Ingênuo* de Pixinguinha sob a ótica da teoria do *Note Grouping* de J. M. Thurmond. 2010. 62 f. Monografia (Licenciatura em Música com Habilitação em Instrumento) – Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

CARRASQUEIRA, Maria José (org.). *O melhor de Pixinguinha*: melodias e cifras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. São Paulo: 34, 1998.

DIAS, Andréa Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira* – uma escola de interpretação. Rio de Janeiro, 1996. 77 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*: a história do chorinho, o que ouvir o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NETO, Cícero Pereira Cordão. *Note Grouping*: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes. Rio de Janeiro, 2010. 165f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

OZZETTI, Marta Regina. *João Dias Carrasqueira*: um mestre da flauta. Belo Horizonte, 2006. 59 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro*. Rio de Janeiro, 1999. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Artes e Letras, Universidade do Rio de Janeiro, 1999.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping*: a method for achieving expression and style in musical performance. Meredith Music Publications, 1982.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

100 ANOS DE PIXINGUINHA. Alfredo da Rocha Vianna Filho [Pixinguinha] e Benedito Lacerda (Compositores). Pixinguinha e Benedito Lacerda (Intérpretes: Saxofone e Flauta, respectivamente). Rio de Janeiro: Sony BMG, 1997. 02 CDs. CD 2 – Faixa 06.

Notas

[1] O título original do livro é *Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. A obra resultou da dissertação de mestrado (1961) na Universidade Católica de Washington sob o título de *Note grouping: a means for expression in musical execution*. (cf. NETO, 2010).

[2] É interessante notar que, na língua inglesa, o termo "*motion*" refere-se ou pode ser associado tanto à pulsação, quanto a movimento e emoção. Essa ideia vai ao encontro de muitos aspectos do discurso de J. M. Thurmond.

[3] Esta acentuação – teoricamente deslocada – sendo realçada por meio do domínio de sutis variações de intensidade, respirações, arcadas, timbres, dedilhados, maneiras de articulação e vibratos; quando bem empregados, estes elementos causam sensação de comoção aos ouvintes (no sentido "mover-se com").

[4] Ao fim de suas elaborações, expõe também exemplos com análises da rítmica e métrica de trechos musicais, e compara – orientado pela sua teoria – com o estudo de execuções gravadas de reconhecidos intérpretes da música "erudita" europeia. Pelo percebido nas gravações, as obras analisadas, apesar do rigor estabelecido pela partitura no que diz respeito à métrica, prestam-se, no trabalho de tais intérpretes, à pequenas nuances de acentuação, condizentes com as premissas levantadas por Thurmond. Num certo nível, segundo suas conclusões, estas variáveis costumam servir para distinguir grandes intérpretes dos executantes que simplesmente "tocaram o que estava escrito". As constatações erguidas daí sugerem indicações próprias do *Note Grouping*: o jogo de expressão e movimento baseados na observação atenta do encadeamento *Arsis - Thesis*.

[5] A gravação e a partitura aqui mencionadas para o estudo podem ser acessadas a partir de link específico (ver: https://drive.google.com/folderview?id=0BymQwNin3QJPSmNJXzc0MHRXYlk&usp=sharing). O endereço remete a uma pasta do Google Drive™ criada especificamente para abrigar arquivos complementares a este trabalho, compartilhados de maneira a permitir a visualização e estudo dos leitores. O uso do material gravado e escrito na partitura é, conforme os interesses daqui, unicamente, para fins científico-acadêmicos. Outros usos, por terceiros, sendo responsabilidade destes. As referências do material encontram-se no devido local do artigo.

[6] As figuras utilizadas se constituem a partir de trechos digitalizados da partitura de *Ingênuo* que se tem no livro *O Melhor de Pixinguinha*.

[7] Como dito, a execução de Benedito Lacerda seguiu a forma A-B-A-*coda*. A audição atenta da reexposição da seção A e da *coda* permite dizer que seguem basicamente as mesmas características mencionadas, em considerável pertinência interpretativa. Ademais, ainda que o foco principal da análise aqui empreendida tenha sido a melodia executada pela flauta, é interessante mencionar que a construção dos contracantos do sax tenor de Pixinguinha segue princípios muito semelhantes aos destacados no texto acima. O acompanhamento percussivo desta gravação (pandeiro e ganzá) também evidencia contundentemente as acentuações deslocadas, concordando musicalmente com o "gesto" interpretativo da flauta de Benedito Lacerda.

Um a Zero de Pixinguinha: uma compreensão e interpretação a partir da ideia de um choro programático

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Paulo Vinícius Amado
Universidade Federal de Minas Gerais - doflautim@hotmail.com

Resumo: O artigo se constrói com base na consideração de que o fazer musical se enriquece quando a atenção do intérprete se dedica também ao contexto de vida e produção dos compositores. Avalia-se, aqui, o caso de um dos choros mais importantes de Pixinguinha: o *Um a Zero*. A música se constrói – ver-se-á – a partir de um quase encontro do chorão carioca com o compositor mineiro Ary Barroso. Alguns elementos motívico-melódicos demonstram isto, e serão analisados no texto.
Palavras-chave: Choro programático. Um a Zero. Pixinguinha. Ary Barroso

"*Um a Zero*" by Pixinguinha: a comprehension and interpretation from the idea of a programmatic choro

Abstract: The article is based on the consideration that the music making is enriched when the interpreter's attention is also dedicated to the context of life and production of composers. It is estimated here, the case of one of the most important *choros* of Pixinguinha: "*Um a Zero*". The music is built – it will be seen – from a kind of encounter of the carioca Pixinguinha with the mineiro Ary Barroso. Some motivic-melodic elements demonstrate this, and will be analyzed in development of the text.
Keywords: Programmatic choro. Um a Zero. Pixinguinha. Ary Barroso.

1. Considerações iniciais

1.1. Pixinguinha

"Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco, mas se dispõe do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido: escreva depressa; Pixinguinha". (VASCONCELOS, 1964: 84). É com este entusiasmo que os biógrafos e admiradores costumam se referir ao compositor do choro *Um a Zero* e de vários outros sucessos da música popular brasileira: o maestro Pixinguinha.

Pixinguinha é o apelido de Alfredo da Rocha Vianna Júnior, que nasceu no Rio de Janeiro em 23 de abril de 1897 e faleceu de causas naturais na mesma cidade em 17 de fevereiro de 1973 – em pleno Carnaval (DINIZ, 2012). Filho homônimo do também flautista Alfredo da Rocha Vianna e de Raimunda Vianna, o "Pizindin" (o que significa no dialeto africano de sua avó "menino bom") desde muito cedo se destacou pela facilidade de assimilação musical. Convivendo desde criança com importantes músicos, tais como Irineu de Almeida (ou Irineu "Batina") – e vários outros – em breve Pixinguinha iniciaria carreira profissional em pequenas orquestras e grupos instrumentais (CABRAL, 1997). Flautista de talento e criatividade e, posteriormente, saxofonista respeitável, foi integrante e fundador do grupo *Oito Batutas*, uma espécie de "regional" ou "orquestra típica". Além dos dotes de

instrumentista virtuose, Pixinguinha sempre demonstrou inventividade composicional e habilidade como orquestrador para grupos instrumentais do universo popular. Mesclando a tradição dos chorões da velha guarda com seu senso técnico musical, este músico se tornou, para muitos estudiosos, o principal sistematizador do Choro enquanto gênero musical propriamente dito: "apogeu da performance e da composição do Choro" (SALEK, 1999: 34). Suas composições e, posteriormente, seus arranjos para as orquestras das rádios são marcos que distinguem duas realidades principais do gênero: antes de Pixinguinha, quando "choro" era o sinônimo de um evento social e de uma maneira de frasear polcas e, depois de Pixinguinha, onde Choro passa a ser uma forma de composição "autônoma" e tipicamente brasileira (CAZES, 1998 e DINIZ, 2012).

1.2. O choro *Um a Zero*

A música *Um a Zero*, de Pixinguinha (1988-1973), é uma das mais conhecidas peças do repertório chorão, reunindo muitas das características que, por assim dizer, são "convencionais" do gênero:

> A começar pelo caráter virtuosístico imprimido pelo andamento acelerado, os grandes saltos melódicos e a predominância na região aguda. Considerado dificílimo por grande parte dos músicos populares [...] *Um a Zero* foi durante muitos anos executado apenas pelo compositor, tendo sua primeira gravação em disco sido realizada somente na década de 1940, pelo flautista Benedito Lacerda, com Pixinguinha ao saxofone. Para além da dificuldade técnica, a peça ficou conhecida por apresentar [...] as principais características do gênero. (BESSA, 2010: 70)

Aqui, enuncia-se uma análise dessa música, com base em dados históricos e biográficos dum quase encontro envolvendo Pixinguinha e o compositor mineiro Ary Barroso (1906-1964). Agrega-se à história, alternativamente, as ideias de "onomatopeia" e "metonímia musical" como maneiras de nomear certos elementos destacados, clareando o raciocínio sobre a composição e a performance da obra. Servirão para o desenvolvimento do trabalho: a) uma gravação do *Um a Zero* – nada menos que a antológica e mencionada gravação de Benedito Lacerda e Pixinguinha, de 1946, resgatada no CD 02 do álbum *100 anos de Pixinguinha* (SONY BMG, 1997); b) uma partitura da transcrição da melodia da flauta de Benedito e dos contracantos do saxofone de Pixinguinha, que se vê no interessante caderno de partituras *Choro Duetos: Pixinguinha e Benedito Lacerda* (GANC & SÉVE, 2010).

2. Uma "onomatopeia[1]" musical: a primeira parte de *Um a Zero*

O interessante título da música de Pixinguinha, também grafado vez ou outra em formato de algarismos – *1 x 0* – remete a uma partida de futebol, como conta o flautista

Altamiro Carrilho (1924 – 2012), numa das exibições do programa *Mosaicos*, da TV Cultura de São Paulo, no ano de 2007[2]:

> [...] Foi no primeiro campeonato sul-americano de futebol [...] Ary Barroso irradiava a partida e Pixinguinha, o grande Pixinguinha [!] ouvia de casa o jogo. De repente o Ary Barroso, quando foi anunciar o gol do Brasil, no finalzinho da partida, estava nos descontos por assim dizer [...] o Pixinguinha, então, ouviu o Ary Barroso tocando uma gaitinha – que acusava o gol com uma gaitinha tipo flauta de pã [Carrilho faz onomatopeia da gaitinha]... Pixinguinha [...] escreveu no papel essa volatazinha, e fez um choro [...]. (CARRILHO, 2007. Transcrição do autor).

Conforme menciona Carrilho, é interessante notar e inferir a origem, diga-se, "onomatopaica" daquele que se pode tomar como o motivo musica central da seção A do choro *Um a Zero*[3]. A fala de Altamiro – quando realiza a onomatopeia relembrando o modo de Barroso anunciar um gol na transmissão do rádio – denota a importância deste inciso rítmico-melódico expressivo oriundo, portanto, da gaitinha (ou flautinha de pã) para a ideia musical que Pixinguinha desenvolveu em sua composição. Corrobora tal ideia o trabalho de Virgínia BESSA (2005: 55), onde, inclusive, a autora transcreve e destaca tal passagem musical da seguinte maneira:

Figura 1: Motivo musical de *Um a Zero* que mimetiza o que se ouvia da gaitinha de Ary Barroso (1903-1964) em suas transmissões de futebol no rádio.

Analisando a partitura do choro na versão que aqui se estuda – do caderno de GANC & SÉVE, 2010 – vê-se, de fato, a aparição deste pequeno trecho na melodia escrita para flauta, exatamente nos compassos de 08 a 11 (Figura 2). A versão dos dois músicos, embora transcreva a passagem de maneira diferente em termos do desenho rítmico (Ganc e Sève utilizam-se de pequenas apogiaturas para dar o efeito mimético do tema), registra as mesmas alturas e denota o quanto de destaque se deve ao trecho.

Figura 2: a maneira como GANC & SÈVE (2010) grafam o inciso melódico em estudo.

A atenção à escrita musical e a audição da gravação endossam a importância do que seria esse "rememorar da gaita" para a construção de boa parte da primeira seção da

composição de Pixinguinha. Aparece, aí – e isto é interessante como informação de estudo e interpretação do *Um a Zero* – um tipo de "'descritivismo sonoro' que [...] incorpora um som da paisagem, mimetizando-o e transformando-o em uma célula motívica sobre a qual se articula todo um discurso" (BESSA, 2005: 54-55). O procedimento composicional do chorão carioca – que ao mesmo tempo se pode tomar como uma homenagem àquele radialista e compositor de Ubá – caracteriza-se por se ater a essa quase onomatopeia, desenvolvendo-a melódica e tematicamente ao longo de uma parte considerável dos 16 (dezesseis) compassos da seção A do choro em estudo:

> [Costuma ser] característica do choro [...] a existência de um motivo que produza uma coerência, lógica e fluência do discurso. Geralmente o motivo é apresentado como uma frase melódica aliada ao título da música. Por exemplo, no choro 1 x 0 de Pixinguinha onde a frase melódica pretende ser a citação do som da gaita de boca de Ary Barroso durante a comemoração de um gol numa partida de futebol. Este motivo aparece durante a obra através de variações do original para não gerar monotonia. (CAMARGO, 2004: 13).

3. A seção B de *Um a Zero*: a aparição de uma "metonímia" musical

Constatada essa proeza composicional de Pixinguinha, na primeira seção de seu choro, cabe ainda estudar outro elemento acrescentado por ele na mesma obra. O foco aqui se encaminha, entretanto, para uma passagem executada no "contracanto" do seu saxofone, na parte B da composição, conforme se toma da gravação de 1946. Chama a atenção, aqui, o fato de que apesar de ser uma passagem musicalmente muito distinta daquela tratada acima, existe entre elas certa pertinência contextual: o que Pixinguinha propõe com o seu tocar – em termos duma compreensão extrassonora e histórico-biográfica – é, em suma, novamente um tipo de citação – ainda que indireta e subentendida – a Ary Barroso.

Figura 3: contracanto de Pixinguinha no início da secção B de *Um a Zero* conforme transcrição de GANC & SÈVE (2010) para saxofone tenor em Si bemol.

Observando o excerto acima[4] e ouvindo atentamente o saxofone na primeira gravação do *Um a Zero*, percebe-se claramente a semelhança deste inciso rítmico-melódico grave com aquele do acompanhamento de outra obra do cancioneiro popular brasileiro: a *Aquarela do Brasil*[5]. Considerando aspectos historiográficos acerca da estreia da canção, é possível inferir que a proximidade cronológica entre o sucesso da composição de Ary Barroso (em 1942) e as gravações de Lacerda e Pixinguinha (em 1945-6) permitiu ao saxofonista em

estudo "mencionar" de novo a importância daquela narração de uma partida de futebol (nos idos de 1919) para a constituição de sua composição.

Aqui, entretanto, o procedimento percebido na performance de Pixinguinha se desenha a partir de – com a licença do termo – uma quase metonímia[6]: existe uma citação indireta a Barroso por via de uma passagem da sua mais conhecida obra, ou mais especificamente, através de um trecho do acompanhamento da música consagrado aos ouvidos de todo o Brasil; o chorão carioca, de certa maneira, no momento de sua interpretação musical ao saxofone, parece "rememorar" o compositor do famoso samba exaltação, isto, a partir da retomada de uma parte constante em tal obra[7].

Assim, essa sugerida "metonímia musicada" – que menciona extensivamente um compositor através da retomada de detalhes de um de seus conhecidos trabalhos – coloca Pixinguinha, outra vez, como proponente de um tipo de "descritivismo" (usando-se os termos de BESSA, 2005: 55) em sua música; o episódio, aliado àquele estudado acima, da seção A, portanto, fazem pensar num quê "programático" da composição e – mais de perto – da performance[8] do choro *Um a Zero*. As inferências, até o momento, permitem também corroborar as descrições dos biógrafos de Pixinguinha sobre o seu talento, pertinência estilística e a sua inventividade composicional (CABRAL, 1997 e DINIZ, 2012), e a respeito também de suas impressionantes qualidades de improvisador, tanto como solista, quanto se tratando de seus contracantos, feitos no registro médio-grave de seu sax tenor, acompanhando outros músicos (GEUS, 2009 e CALDI, 2000).

4. Considerações finais

Considerando-se o exposto, é de se apontar o quanto pode ser interessante ou mesmo elucidativo cogitar as ideias de "onomatopeia musical" – na mimetização da sonoridade da gaita comemorativa de gols – e da "metonímia musical" – na movimentação rítmico-melódica do saxofone de Pixinguinha rememorando o que seria o acompanhamento de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso – como elementos enriquecedores da compreensão dum universo expressivo subentendido no choro *Um a Zero*[9].

Os dois momentos da obra, aqui se defende, constam de um expediente, sim, de um verdadeiro "descritivismo" musical que se deve ter em conta quando da aproximação com a peça[10]. Ademais, os dados levantados analiticamente sugerem a pertinência e coesão da composição: são estes elementos, a um só tempo subscritos à pauta e por detrás dos sons, que constituem o choro *Um a Zero*; são detalhes como estes – situados no tênue limite entre o

sonoro e o extrassonoro – que fazem músicas como esta passarem para a história com grande importância e representatividade.

A faceta, pois, de um Pixinguinha compositor também de música de inspiração "programática" irrompe deste estudo proposto, e se soma, conforme se acredita, aos muitos termos – em geral elogiosos e grandiloquentes – que se utilizam para tratar da relevância e da perenidade dos feitos artísticos desse chorão carioca. A possibilidade de uma interpretação similarmente "programática" do choro *Um a Zero* é um primeiro caso que se resolveu destacar com este texto, sendo possível acreditar em alguns outros, os quais – num horizonte próximo – se poderão apontar como exemplos e em análises parecidas.

Referências

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa*: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha***:** vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha***:** contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo. 2000. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Programa de Pós – Graduação da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

CARRASQUEIRA, Maria José & CARRASQUEIRA, Antonio Carlos (Org.). *O melhor de Pixinguinha*: melodias e cifras. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CAMARGO, Luis Francisco Espíndola. Choro: enunciado e ajunstamento. *Revista de Estudos Poético-Musicais*. Florianópolis, UFSC, nº 1, 2004.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. São Paulo: 34, 1998.

DINIZ, André. *Pixinguinha*: o gênio e o tempo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

GANC, David; SÈVE, Mário. *Choro Duetos*: Pixinguinha e Benedito Lacerda. São Paulo, Irmão Vitale, 2010.

GEUS, José Reis de. Pixinguinha and Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GROVE, Sir George. *Dicionário Grove de Música*. Trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VALENTE, Paula Veneziano. Pixinguinha e o modelo vertical de improvisação do choro brasileiro. In: SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (1.), Rio de Janeiro, 2010. *Anais do I SIMPOM*, n. 1, Rio de Janeiro, 2010, p. 489-495.

100 ANOS DE PIXINGUINHA. Alfredo da Rocha Vianna Filho [Pixinguinha] e Benedito Lacerda (Compositores). Pixinguinha e Benedito Lacerda (Intérpretes: Saxofone e Flauta, respectivamente). Rio de Janeiro: Sony BMG, 1997. 02 CDs. CD 2 – Faixa 08.

Notas

[1] A onomatopeia é uma figura de linguagem – ou figura de palavras ou de estilo – na qual se tenta reproduzir um som ou barulho com um fonema ou palavra. Os ruídos, gritos, canto de animais, sons da natureza, barulho de máquinas, o timbre da voz humana fazem parte do universo onomatopaico. Trata-se do processo de formação de palavras ou fonemas com intuitos miméticos, remetendo a sons de diversas ordens: o *tic-tac* do relógio, o *bum* de uma explosão e o *ding-dong* de uma campainha, todos estes são exemplos de onomatopeia. O presente artigo faz correlação da ideia composicional de Pixinguinha, na seção A de "Um a Zero", com o conceito de onomatopeia, afinal, o compositor coloca na pauta um motivo melódico que deriva – ou tenta imitar – um som dum ambiente, diga-se, extramusical.

[2] O mencionado programa encontra-se (em trecho) em pasta específica e aberta do Google Drive™ [https://drive.google.com/folderview?id=0B1FaQtpr8rgua2tWZUZ1RmEwQkE&usp=sharing]... A fala de Carrilho que compõe a citação destacada se assiste no vídeo que se apresenta na pasta com o nome de CARRILHO – Programa *Mosaicos* [2007]. CAMARGO (2004) e BESSA (2005) mencionam o fato de forma semelhante a Altamiro Carrilho.

[3] Cabe lembrar que a maioria das composições do Choro se constrói na forma Rondó, em três partes, com respectivas tonalidades e repetições (CAZES, 1998): a seção A, ou primeira seção, serve como refrão, exposto e reexposto intercalado com as demais partes (A: - B: - A - C: - A). O choro *Um a Zero* segue este padrão.

[4] É interessante citar que a mesma estrutura se repete várias vezes na seção B. A partir da versão transcrita no caderno de GANC & SÈVE (2010), ver-se-á o excerto acontecendo nos compassos entre 33 e 39, e novamente entre os compassos de 49 a 58.

[5] *Aquarela do Brasil* foi composta, segundo consta, em 1938. Gravada por Francisco Alves em 1939, com orquestração de Radamés Gnatalli (disco Odeon, n. 11.768b: a versão encontra-se disponível no link do Google Drive™ [https://drive.google.com/folderview?id=0B1FaQtpr8rgua2tWZUZ1RmEwQkE&usp=sharing]). A pasta foi criada especificamente para compartimentar arquivos interessantes ou relativos ao assunto tratado neste artigo. Acontece, entretanto, que somente no ano de 1942 a música alcançaria seu apogeu de sucesso, quando foi inserida na trilha sonora do filme *Saludos Amigos* dos estúdios Disney. É notável, portanto, a proximidade entre o sucesso de *Aquarela do Brasil*, no ano de 1942, e a época das gravações de Pixinguinha e Lacerda, onde se registrou, inclusive, o choro *Um a Zero*. (Observação: os links que se mencionam, conforme se pretende aqui, são para utilização unicamente numa perspectiva de estudo ou no trato científico-acadêmico acerca das músicas neles registradas. O uso qualquer diferente deste é de responsabilidade externa aos interesses deste artigo e do seu respectivo autor).

[6] A metonímia é figura de linguagem ou figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado. A metonímia funciona a partir da substituição de uma palavra por outra, quando entre ambas existe uma relação de proximidade de sentidos que permite essa troca; é uma figura de linguagem que surge da necessidade do falante ou escritor dar mais ênfase à comunicação. A substituição de uma palavra por outra se realiza principalmente destes modos: a. O autor pela obra: ler Machado de Assis; b. A causa pelo efeito, ou vice-versa: viver do trabalho; c. O inventor pelo invento: comprar um Ford; d. O concreto pelo abstrato, ou vice-versa: ter ótima cabeça (inteligência); e. A parte pelo todo, ou vice versa: cinco cabeças de gado; f. O gênero pela espécie: a estação das rosas; dentre outras. Aqui se toma a ideia de que, ao executar em seu saxofone uma passagem muito semelhante à do acompanhamento de *Aquarela do Brasil*, Pixinguinha estivesse realizando um tipo especial – e musicado – de metonímia, isto é, citando o autor – Ary Barroso – a partir de sua obra – o mencionado samba exaltação.

[7] Aqui, há de se tomar cuidado com um dado. Seria possível, de algum modo, admoestar que Pixinguinha, ao se utilizar do inciso melódico cromático e sincopado (transcrito na Figura 3 deste artigo) não estivesse, de fato, tocando algo de Ary Barroso. Ocorre que, como mencionado na nota anterior, a primeira gravação de alguma notoriedade da "*Aquarela do Brasil*" (com Francisco Alves, em 1939) se deu a partir de arranjo de Radamés Gnatalli; e há quem afirme que o pequeno trecho do acompanhamento do samba exaltação tenha sido fruto, na realidade, da inventividade do arranjador gaúcho. Ora, embora se considere a pertinência desta ideia e da problematização, cumpre-se aqui contextualizar a ideia de Pixinguinha, na execução de seu saxofone, com o mote inicial da composição de "*Um a Zero*" ainda nos idos de 1919. Ainda que o acompanhamento em questão não se atribua, de fato, a Ary Barroso, é o seu nome que se rememora sempre que ocorre a audição da "*Aquarela do Brasil*" – bem como, quando se ouve a gravação de Pixinguinha e Lacerda que aqui se estuda. De toda forma, parece que Pixinguinha faz referência a música de Ary, dado que "*Um a Zero*" se inspira, de alguma maneira, em tal personagem do rádio e do cenário musical brasileiro. Não se pretende, entretanto, diminuir a importância do trabalho de Radamés Gnatalli: cabe considerar que, talvez, Pixinguinha também estivesse o homenageando quando tocou aquele cromatismo sincopado em 1946.

[8] O termo performance deve ser sublinhado aqui, pois, conforme se sabe, os contracantos de Pixinguinha, que aparecem na versão gravada que ora se estuda, não se encontravam escritos ou editados como parte, diga-se, "original" das composições que se registrariam em disco. Ao que tudo indica, as participações do sax tenor do

músico carioca se davam a partir de improvisos ou mesmo criações, por assim dizer, instantâneas e espontâneas em resposta à execução da flauta de Benedito Lacerda, isto é, os contracantos são fruto de um momento da prática ou do tocar de Pixinguinha (a este respeito, ver: CALDI, 2000 e VALENTE, 2010).

[9] Corroborando essa ideia, percebe-se o cuidado de muitos outros intérpretes na execução destes motivos musicais, em gravações distintas e posteriores àquela "original" de Pixinguinha e Lacerda. Como exemplos, procurem-se as gravações de *Um a Zero* de Toninho Carrasqueira (*Toninho Carrasqueira toca Pixinguinha e Patápio Silva*, CD pela Gravadora Paulinas/COMEP, 1996) e a versão gravada também dos antes mencionados David GANC e Mário SÉVE, em CD que acompanha seu caderno de partitura de 2010. Em ambos os casos, as interpretações de *Um a Zero* trazem destacadamente os incisos que se estudaram no texto acima, demonstrando que a proposta de Pixinguinha, tanto na melodia principal quanto no acompanhamento, são levadas em consideração, ainda atualmente, por chorões.

[10] Ora, novamente utilizando o termo de BESSA (2005: 55) para tratar de Pixinguinha. A ideia, porém, de uma música descritiva – ou mesmo de uma "música programática" – se toma, sabidamente, em vários momentos e contextos da história da música, associada a vários compositores, com algum enlevo para obras do circuito europeu de fins do Século XVIII e Século XIX. Em linhas gerais, com base em leituras do Dicionário Grove de Música (GROVE, 1994), pode-se inferir que se as músicas programáticas são composições que têm por intuito o chamamento de ideias ou imagens extramusicais à mente da audiência, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. O que seria oposta à chamada música absoluta, defendida por alguns pensadores e compositores. Apesar do não consenso ou usualidade do uso do termo "programático" proximamente ao universo da música popular, é praticamente inegável a existência de exemplos em que o mesmo procedimento anotado acontece: o caso do *Um a Zero* parece endossar tal realidade.

Interações entre compositores e intérpretes nas obras para trompete: um relato histórico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Pedro Santos de Azevedo
IA/UNICAMP – azevedo.trp@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui
IA/UNICAMP – pauloaronqui@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta informações acerca da interação entre intérpretes trompetistas e compositores, no momento de criação de uma obra em específico ou preparação da *performance*. Através dos dados obtidos, pode-se comprovar a efetividade e o êxito da relação compositor/intérprete na prática musical entre trompetistas e compositores, ocorridas desde o período barroco até os dias atuais.
Palavras-chave: Relação compositor/intérprete. Trompete. *Performance*.

Brief Report of The Interaction Between Composers and Performers in Trumpet Works

Abstract: This paper presents information of the interaction between trumpet players and composers, in the creation moment in a particular work or during the performance preparation. Through the data, can prove the effectiveness and the success of the composer/performer relation in musical practice between trumpet players and composers, occurred since the baroque until the present day.
Keywords: Composer/Performer. Trumpet. Performance.

1. Introdução

A interação entre compositores e intérpretes se trata de um assunto estudado com frequência na área de pesquisa em *performance* no Brasil (BORÉM *et al*, 2012). Dentre as pesquisas que abordam o tema em questão, temos a extensa pesquisa da Prof. Dra. Catarina Leite Domenici (UFRGS), que investiga a interação entre compositores e intérpretes na música contemporânea. Podemos citar também trabalhos como os de BORÉM (1998), que se trata de um relato composicional da obra *Lucípherez*, de Eduardo Bértola; ISHISAKI *et al* (2013), onde se encontra o relato composicional da peça Arcontes para violão de 7 cordas e eletrônica; SOUZA *et al* (2013), que discorre sobre a importância da relação compositor/intérprete no desenvolvimento e melhor aplicação das técnicas estendidas para fagote; RADICCHI *et al* (2014), que apresenta a interação no momento de criação da peça Inflexões para flauta solo; dentre outras publicações.

Entretanto, não foram encontradas publicações que tratem exclusivamente da interação entre compositor e intérprete trompetistas. Contudo, foram encontradas informações acerca de um contato mais próximo entre trompetistas e compositores desde o período barroco. Em alguns casos, é possível afirmar que de fato existiu colaboração no momento de criação da obra, enquanto em outros, as informações apresentadas nos levam a uma suposição

de uma possível interação, sem poder afirmar com absoluta certeza.

2. Interação entre compositor e intérprete trompetista

Edward Tarr (1936), trompetista e pesquisador alemão, em seu livro *The Trumpet* (1988) apresenta informações acerca da parceria entre Johann Sebastian Bach (1685-1750) e o trompetista Gottfried Reiche (1667-1734), quando Bach residia em Leipzig (Alemanha). Devido a posição de destaque que Reiche ocupava na época, J. S. Bach escreveu a maioria das partes de trompete de suas cantatas para o intérprete em questão. Don Smithers (1933), trompetista e pesquisador de música antiga para trompete traz dados referentes a baixa quantidade de obras com partes expressivas para trompete, escritas por Bach antes do seu período em Leipzig, e o aumento bastante significativo após sua chegada a cidade alemã. Segundo Smithers (1990), foram cerca de 12 anos de "parceria" entre Bach e Reiche. As informações trazidas por Tarr e Smithers claramente mostram uma certa influência do intérprete Gottfried Reiche nas obras de Johann Sebastian Bach, mas não esclarecem sobre a questão da interação no momento de criação de alguma obra em específico.

Tarr (1988) também coloca informações sobre os compositores Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Haydn e Hummel trabalharam em Eisenstadt (Aústria), na corte dos Estherházy. O principal trompetista da corte dos Estherházy foi Anton Weidinger (1767-1852), que também era um construtor de instrumentos bastante promissor (TARR, 1988; RONQUI, 2010). Deste contato entre Haydn, Hummel e Weidinger surgiram duas obras de extrema importância no repertório para trompete solista: o Concerto para Trompete em Eb, de F. J. Haydn, datado de 1796; e o Concerto para Trompete em *E*, de J. N. Hummel, datado do ano de 1803. Ambos os concertos foram escritos para Anton Weidinger e seu *keyed trumpet*, recém desenvolvido. Um dos fatores que colocam essas obras em posição de destaque no repertório é o fato de elas serem as primeiras a se utilizar de passagens diatônicas e cromáticas, tanto no registro agudo quanto no grave, diferentemente dos instrumentos que o precederam, que eram baseados na série harmônica. Weidinger era um *performer* e construtor de trompetes de alto nível, e sendo amigo pessoal de Haydn e tendo criado o mais promissor *keyed trumpet* de sua época (TARR, 1988; SCHWEBEL, 2000; RONQUI, 2010), faz surgir a hipótese de uma possível interação compositor/intérprete no momento de criação do Concerto de Haydn.

Exemplo 1: Concerto em Eb para trompete e orquestra, de J. Haydn (HAYDN, 1991)

Segundo SULPICIO (2012), a nova dificuldade enfrentada por Weidinger, o manejo das chaves, tomou cerca de quatro anos de trabalho até a *performance* do concerto de Haydn, enquanto que no concerto de Hummel, o tempo de preparo de seu concerto foi de um mês. Com sete anos de diferença entre os concertos acima citados, supõe-se que na ocasião da *performance* do concerto de Hummel, Weidinger possuía maior habilidade com o instrumento, diminuindo assim o tempo necessário para a execução da peça. Não foram encontradas informações sobre algum tipo de colaboração também no concerto de Hummel, mas caso tenha de fato acontecido, supõe-se que teria sido de uma forma muito mais ampla, pois o intérprete já dominara o instrumento para qual a obra foi escrita, o que poderia resultar em informações bastante diferenciadas, no que diz respeito às possibilidades do *keyed trumpet*.

A falta de diálogo entre compositores e intérpretes pode criar alguns problemas, sobretudo de execução musical. Partindo dessa lacuna, Théo Charlier (1868-1944), solista, professor de *cornet* e trompete no *Royal Conservatory of Music of Lyon*, criou uma série de 36 *Études Transcendantes*, como o objetivo de melhor preparar o trompetista para eventuais problemas decorrentes da falta de diálogo entre compositores e *performers*, pois, segundo Charlier, "os compositores modernos não pensam na dificuldade das partes de trompete de suas obras. Eles escrevem, a peça lhes agrada, e os instrumentistas devem tocá-la!" (CHARLIER, 1946, p. 2). Nesta publicação, Théo Charlier agrupa estudos com o enfoque na articulação, intervalos diversos, digitação, ligaduras, flexibilidade, arpejos, cromatismos, ritmos variados, trinados, dentre outros.

Um outro tipo de relação compositor/intérprete pode ser constatado na obra *Michael's Reise um Die Erde* (A jornada de Miguel em volta da Terra), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), escrita para Markus Stockhausen (1957), trompetista e filho do compositor. Se trata do segundo ato da ópera *Donnerstag aus Licht* (Quinta-feira de Luz, escrita em 1978), onde o trompete possui o papel principal. São cerca de 50 minutos de música, onde o trompetista é exposto a passagens longas que requer boa flexibilidade e resistência, passagens agudas, pedais no registro grave, com a utilização de 6 tipos de surdinas (SULPICIO, 2012). Para elucidar a questão da interação entre compositor e

intérprete em *Michel's Reise um Der Erde*, segue a seguinte colocação de Karlheinz Stockhausen:

> O segundo ato, *A Jornada de Miguel em Volta da Terra* com trompete e orquestra foi composto primeiro, em outubro de 1977 até o final de agosto de 1978. Eu trabalhei muito próximo ao meu filho Markus que tem sido o trompete solista em todas as apresentações até o presente, e a quem esta obra é dedicada. (STOCKHAUSEN *apud* SULPICIO, 2012, p. 148)

No caso da *Sequenza X*, para trompete em dó e ressonância de piano (1984), do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), a interação aconteceu com a obra já finalizada. A obra de Berio faz parte de uma série de 18 obras para instrumentos solistas, sendo a *Sequenza X* escrita para o trompetista Thomas Stevens, que na época ocupava a cadeira de *principal trumpet* na *Los Angeles Philharmonic Orquestra*. Stevens tentou de diversas formas entrar em contato com Berio, para auxiliar com a apresentação de algumas técnicas do trompete, para a composição de sua nova *Sequenza*. O contato no momento de criação da obra não aconteceu, mas posteriormente, Thomas Stevens sugeriu algumas alterações no produto final de Luciano Berio. A modificação mais evidente é alteração da nota dó pedal (Exemplo 2, em vermelho), onde o compositor buscava um efeito forte e agressivo, para a nota dó sustenido pedal. Segundo Stevens, o efeito poderia ser alcançado com mais facilidade na nota dó sustenido pedal (DAMBLY, 2008).

Exemplo 2: *Sequenza X* para trompete em C e ressonância de piano (BERIO, 1984)

Um método de composição que faz com o que o intérprete participe ativamente no processo criativo é o conceito de *live electronics*. Segundo Henry Pousseur (1929-2009), se trata da transformação em tempo real do material sonoro oriundo de instrumentos acústicos, como o trompete (MENEZES, 2009). Na obra *Modes of Interference Nº1, for áudio feedback system with trumpet and electronics* (2005-06), de Agostino Di Scipio (1962), o intérprete é exposto a uma situação de improvisação, seguindo informações presentes na partitura não-convencional criada pelo compositor. Nessa partitura existem informações sobre as técnicas empregadas em *Modes of Interference*, a duração de cada gesto, manipulação do *software* utilizado na *performance*, dentre outras informações. Uma característica importante nesse tipo de composição é o fato de que cada *performance* da obra, gera resultados diferentes, por conta da "aleatoriedade" da notação e também da manipulação em tempo real através de *softwares* específicos. Portanto, o intérprete influencia diretamente no produto final da obra, enquanto

que o compositor contribui com uma espécie de mapa a ser seguido.

Exemplo 3: Fragmento de *Modes of Interference* (DI SCIPIO, 2006)

Temos no cenário musical brasileiro alguns relatos acerca de relações entre compositores e intérpretes trompetistas. Por exemplo na obra *Alecrim* (2001), para trompete solo, do compositor Ricardo Tacuchian (1939). *Alecrim* foi dedicada ao Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões, que por sua vez sugeriu uma mudança no gesto principal da obra, para que fosse possível dar maior ênfase na ideia pretendida por Tacuchian (LOPES, 2010; 2012). No exemplo 4, temos três figuras rítmicas, uma principal e duas variações. A princípio, o gesto "tema" é a figura da letra b). Posteriormente, Nailson Simões sugeriu a mudança do gesto, chegando até a letra a), como sendo a figura principal da obra.

Exemplo 4: Células rítmicas utilizadas na obra Alecrim, de Ricardo Tacuchian (LOPES, 2012, p. 77)

Neste caso, assim como na *Sequenza X* de Luciano Berio citada anteriormente, a interação entre o compositor e o intérprete foi feita depois da finalização da partitura, no momento de preparação para a *performance*. A sugestão dada por Nailson Simões à obra de Ricardo Tacuchian na peça *Alecrim* provocou significativas mudanças, pois a alteração foi feita na célula rítmica que serve de base para o restante da composição.

As composições de Claudia Caldeira para trompete não necessariamente são concebidas em um ambiente colaborativo entre compositora e intérprete. Entretanto, a

compositora, natural de Rondônia, deixa sua partitura livre de quaisquer marcações referentes a articulação, deixando a cargo do intérprete decidir qual tipo empregar. Esse tipo de postura era adotada com frequência no período barroco, pois os músicos o faziam com extrema naturalidade, ou seja, "com o mesmo desembaraço com que nos comunicamos em nossa língua materna" (HARNONCOURT, 1998, p. 52). Não acontece diferente na *Suite Tucupi* (2011) para trompete solo, por Claudia Caldeira. A peça foi encomendada pelo Prof. Dr. Maico Viegas Lopes, para fazer parte de sua pesquisa de doutorado acerca de obras para trompete sem acompanhamento.

Exemplo 5: Trecho da Suíte Tucupi, de Claudia Caldeira, com marcações de articulação feitas por Maico Lopes. (LOPES, 2012, p. 65)

Segundo Lopes, o hábito da compositora de deixar sua partitura sem marcações de articulação e dinâmica, por exemplo, proporciona uma maior liberdade ao intérprete e diversidade nas diferentes interpretações de suas obras (LOPES, 2012). Sobre a questão da interação entre compositores e intérpretes, Maico Lopes defende que:

> Devemos desfrutar de todos os benefícios da relação entre intérprete e compositor. Para o intérprete fica mais claro a compreensão da obra e para o compositor uma certeza maior de que suas concepções ao conceber a obra serão interpretadas, de certa forma, de maneira mais fiel. (LOPES, 2012, p.84)

Na composição de Marcus Siqueira para trompete, violino e percussão múltipla, Trio IV (Sijô)[1], há um registro claro de que a participação do intérprete trompetista, no caso Adenilson Telles, foi fundamental para a criação da obra. Trio IV (Sijô) faz parte de um ciclo de sete obras, onde o compositor explora diversas formações, sempre contando com a presença do violino (o violino está presente nas sete obras). Segundo Siqueira, "o violino e a percussão estabelecem um paralelismo discursivo com o trompete, generosamente trabalhados ao lado de Adenilson Telles" (SIQUEIRA, 2013, p. 13).

3. Considerações finais

Embora exista específicos relatos que de fato comprovem interação entre compositores e intérpretes, de acordo com os dados apresentados, pode-se constatar que a influência de intérpretes trompetistas à compositores ocorre desde o período barroco. Paralelo a questão colaborativa, foi apresentado também um exemplo da problemática da falta de

colaboração, o que resultou na compilação dos 36 estudos de Théo Charlier. Ao final, comprovações de intérpretes (Maico Lopes) e compositores (Marcus Siqueira) da efetividade do processo colaborativo na música justificam a importância dessa prática, consequentemente de sua documentação através de textos acadêmicos, e outras publicações.

No período barroco, a influência positiva do convívio social entre Johann Sebastian Bach e Gottfried Reiche, que proporcionou um aumento significativo nas partes de trompete do compositor, é um fato que pressupõe algum tipo de interação, seja no momento da composição ou preparação da *performance*.

No classicismo, um contato de cunho pessoal entre compositor e intérprete (Haydn e Weidinger) ligado ao fato de que Weidinger era também construtor de instrumentos, resultou em uma composição de caráter exploratório, objetivando apresentar os aspectos técnicos do *keyed trumpet*. Surgiu então o Concerto de Haydn, para trompete e orquestra, obra que marca o retorno do trompete enquanto instrumento solista no final do século XVIII e início do XIX (RONQUI, 2010).

No século XX, as informações sobre interações entre compositores e trompetistas são mais claras, como por exemplo, o contato próximo entre Karlheinz Stockhausen e seu filho, Markus Stockhausen. Supõe-se que neste caso, a escrita da obra seja totalmente ligada às capacidades técnica/interpretativas do *performer*, tendo em vista o grau de parentesco apresentado.

Na *Sequenza X*, de Luciano Berio, o contato ocorreu depois, ou seja, no momento de preparação da *performance*. Embora Thomas Stevens tenha tentado contatar Berio para ajuda-lo, sua ajuda enquanto intérprete e conhecedor das particularidades do trompete, mesmo posterior à finalização da obra se mostrou eficiente e acabou por veicular com maior clareza a ideal proposto pelo compositor. A mesma situação pode ser verificada na obra *Alecrim*, de Ricardo Tacuchian, onde sugestões posteriores a finalização da obra foram feitas por Nailson Simões, e acabou modificando o motivo principal da peça. Um conhecimento específico do instrumento para qual uma obra está sendo criada, aqui nestes exemplos, faz do intérprete figura igualmente importante no processo composicional, pois "música no papel não é de fato música, necessitando ser introduzida na esfera social através da *performance* para ser constituída como tal" (DOMENICI, 2013, p. 9).

A importância do intérprete na prática musical é potencializada em obras como *Modes of Interference N°1*, de Agostino Di Scipio. Neste caso, o compositor contribui com a partitura, informações sobre técnicas estendidas e gestos musicais, dentre outros, enquanto

que o intérprete contribui com a sua leitura do material apresentado pelo compositor. Desta forma, cada *performance* de *Modes* se apresenta de maneira diferente, mesmo que interpretada pelo mesmo trompetista.

O hábito que a compositora Claudia Caldeira tem de não anotar articulações e dinâmicas em suas partituras pressupõe uma divisão de trabalho entre compositor e intérprete, e também proporciona maior diversidade interpretativa. Assim como em *Modes of interference*, porém não com tanta liberdade, tendo em vista o caráter mais tradicional da obra *Suíte Tucupi*, o intérprete faz a sua leitura do material apresentado e contribui com o seu ideal de articulação e dinâmica.

A pratica colaborativa é explicitamente declarada no encarte do CD "Contraluz", com obras do compositor Marcus Siqueira, em especial no Trio IV (Sijô), para trompete, violino e percussão múltipla. Siqueira demonstra grande apreço pelo contato com o trompetista Adenilson Telles no momento de criação de sua obra. Temos aqui um claro exemplo de relação compositor/intérprete bem-sucedida, onde compositor e intérprete são beneficiados, pois, no caso do intérprete, possibilita uma maior compreensão da obra, enquanto que o compositor tem uma maior certeza de que sua obra será interpretada de acordo com a sua concepção musical.

Esse apanhado de informações acerca da relação compositor/intérprete (trompetista) mostra o quão frutífero pode ser a prática colaborativa na música. Permite aos compositores obter um conhecimento das capacidades do trompete que vai além dos livros de orquestração. Aos intérpretes, lhe é permitido conhecer mais a fundo o universo da criação musical, bem como informações extra-partitura, no caso de música programática. Mesmo que esse tipo de informação esteja notada na partitura, um contato com o compositor proporcionaria um maior entendimento do assunto, e consequentemente uma *performance* mais fundamentada, no que diz respeito aos ideias do compositor.

Referências

BERIO, Luciano. *Sequenza X per tromba in do e risonanze di pianoforte*. Vienna: Universal Edition, 1984. Partitura.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *OPUS*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, 1998.

————; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. IN: SIMPOM, 2, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM 2012*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 121-168.

CHARLIER, Théo. *36 Études Transcendantes pour Trompette, Cornet à pistons ou Bugle Sib*. Paris: Alphonse Leduc, 1946.

CONTRALUZ. Marcus Siqueira (Compositor). São Paulo: Selo Sesc, 2013. Compact Disc.

DAMBLY, Tom. *Sequenza X comes full circle*: a performance and masterclass in Los Angeles. Disponível em: <http://old.trumpetguild.org/news/08/0813cassoneberio.html>. Acesso em: 26 abr. 2016.

DI SCIPIO, Agostino. *Modes of Interference Nº1*. Itália: Di Scipio, 2006. Partitura.

DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAYDN, Franz Joseph. *Konzert für trompete und Orchester*. G. Henle Verlag, 1991. Partitura.

ISHIZAKI, Bruno Yukio Meireles; MACHADO, Marco Antônio Crispim. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 71-102, 2013.

LOPES, Maico Viegas. Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento. IN SIMPOM, 1, 2010, Rio de Janeiro – RJ. *Anais do SIMPOM I 2010*. Rio de Janeiro – RJ: UNIRIO, 2010, p. 827-836.

————. *A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento*. 133f. Tese (Doutorado em música). Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

MENEZES, Flo. *Música eletroacústica*: histórias e estéticas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

RADICCHI, Joana Monteiro; ASSIS, Ana Cláudia de. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. IN: ABRAPEM, 2, 2014, Vitória - ES. *Anais do II ABRAPEM 2014*. Vitória – ES: UFES/FAMES, 2014, p. 202-210.

RONQUI, Paulo Adriano. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. 231f. Tese (Doutorado em música). Instituto de artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

SMITHERS, Don. Bach, Reiche and The Leipzig Collegia Musica. *Historic Brass Journal*, New York, v. 2, n. 1, p. 1-51, 1990.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135- 146, 2013.

SULPÍCIO, Carlos Afonso. *Transformação e formação da técnica do trompete*: de Monteverdi a Stockhausen. 193f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2012.

TARR, Edward. *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988.

Notas

[1] Sijô: Poesia de origem coreana formada por três versos com aproximadamente 45 sílabas.

Les nuits brésiliennes – álbum para canto e piano do compositor José Amat

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Poliana Alves
UFU – polianajalves@gmail.com

Adriana G. Kayama
UNICAMP – akayama@iar.unicamp.br

Resumo: Este trabalho consiste de resultados parciais acerca do estudo sistêmico e interpretativo das 30 canções que compõem o álbum *Les nuits brésiliennes*, do compositor José Zapata y Amat (1818-1881). Na presente comunicação apresentaremos os dados biográficos do compositor e em seguida, descreveremos todas as informações contidas no respectivo álbum. Finalizamos com uma tabela, na qual organizamos todas as canções em um índice que segue a ordem disposta das canções no álbum a fim de uma melhor visualização e entendimento do mesmo.
Palavras-chave: José Amat. Canção brasileira. Música brasileira. Canto e piano. Música vocal.

***Les Nuits Brésiliennes* – album of songs for voice and piano by José Amat**

Abstract: This article presents partial results of the systemic and interpretative study of the 30 art songs form the album. *Les Nuits Brésiliennes*, composed by José Zapata y Amat (1818-1881). Firstly, we will present the composer's biographical information and then present a detailed description of the album and its content. Finally, we present a table in which we have organized all the songs as ae of ty Table of Contents, following the order in which the songs appear in the album, so as to provide a better view and understanding of the work.
Keywords: José Amat. Brazilian Art Song. Brazilian Music. Vocal Music. Voice and Piano.

José Amat – Dados biográficos

José Zapata y Amat nasceu em 1818, na Espanha e faleceu na França em 1881, tendo seu corpo sido transladado para Alicante – Espanha, em 1882[1]. Era nobre, teve formação musical em canto, piano, violão, maestro e era também, empresário. Estudou em Madri e Paris com Aregui (s.d.), Bordogni (1789-1856), Carlini (s.d.) e com Manuel Garcia (1805-1906).

Segundo ALMEIDA (1942, p.356), José Zapata y Amat se autoexilou no Rio de Janeiro em 1848 vindo da Espanha por causa da derrota do movimento carlista do qual participara. Para se prover no exílio, se valeu de suas habilidades musicais, segundo AZEVEDO (1956: 65), estabelecendo-se na corte onde lecionava canto a um grande número de alunos. Sobre sua formação musical, podemos encontrar em nossos autores opiniões controversas. AZEVEDO (1956: 65) nos fala que Amat era "artista por temperamento, embora privado de regular formação técnica, dotado de voz, acompanhando-se ao violão, quando fascinava os salões da época cantando as modinhas em voga...", enquanto ANDRADE (1967: 90) por sua vez, relata que "dotado de boa formação musical e de um timbre de tenorino suficientemente disciplinado para lhe permitir afrontar o repertório lírico

que não exigisse do cantor esforços fora do comum".

Como compositor, Amat compôs pelo menos duas óperas (*Il Gondoliero e L'Autre Waterloo*, ambas em 1851), música para coro (*Rive fortunee*, [s.d]) e vários hinos. Mas sua mais significativa contribuição composicional foi, certamente, seu grande número de canções para canto e piano[2].

No Brasil suas canções foram compostas sobre poemas de vários escritores brasileiros, entre eles J. B. Nascentes d'Azambuja (1814-1877), Álvarez de Azevedo (1831-1852), H. C. Muzzio (1831-1874), Gonçalves Dias (1823-1864), do qual musicou, em ambos os álbuns, um total de dez canções e duas traduções, sendo quatro canções do álbum *Melodias Brasileiras* e seis canções e duas traduções do álbum *Les nuits brésiliennes)*. Algumas outras canções foram compostas com textos de poetas estrangeiros como Mme. Desbordes Valmore (1786-1859), Metastasio (1698-1782), Victor Hugo (1802-1885), Thomas Ribeiro (1831-1901) dentre outros. Com isso, Amat foi ganhando influência no meio artístico-literário carioca.

Com seu círculo de amizades em crescente influência, segundo relato de ANDRADE (1967: 133), em 1852, José Amat se apresentou no palácio imperial oferecendo e dedicando à Imperatriz D. Thereza Maria Cristina seu álbum de modinhas intitulado *Melodias Brasileiras*. Em 1962, Amat publica um álbum contendo uma coleção de modinhas, intitulado *Les Nuits Brésilienne* objeto de nossa pesquisa.

O *Dicionario de la Musica Española e Hispanoamericana* (1999) nos informa que Amat permaneceu quatro anos entre Uruguai e Argentina. Em Buenos Aires, se apresentou como tenor de um gênero desconhecido ainda daquele lugar, a *zarzuela*, com uma companhia musical que ele mesmo havia criado. Entre março de 1855 e dezembro de 1856, se tornou diretor da Sociedade Filarmônica (1852-1859), onde criou também uma escola de canto. Durante sua estada na Argentina ele fundou um periódico - *Lira Argentina* - com a finalidade de promover os compositores daquele país, juntamente com suas próprias obras. Deste periódico, segundo este mesmo dicionário (1999, p. 397), se tem conhecimento de sete números entre janeiro e maio de 1856, ano em que Amat também publicou seu álbum de canções *As Noites do Prata*.[3]

Ao retornar ao Rio de Janeiro, vindo da Argentina em 1856, Amat se casa com D. Luísa Pires, descrita por FILHO (1904) como uma moça de família ilustre, e que fora sua aluna de canto[4].

Em 25 de março de 1857, ele entra definitivamente para a história da música no

Brasil, criando a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no qual exercia o cargo de gerente e administrador econômico. No Conselho Diretor contou com personalidades como o Marquês de Abrantes, o Visconde do Uruguai e o Barão do Pilar; no conselho Artístico, Francisco Manuel da Silva, Joaquim Gianini, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Dionísio Vega e Isidoro Bevilaqua. A ideia não era apenas a da criação de um teatro lírico, mas a de valorizar o canto em vernáculo, formar músicos, cantores e artistas de uma forma geral, além de prestigiar a ópera brasileira (ALMEIDA, 1942: 359-360).

Uma crise administrativa em torno de um teatro a ser construído pelo governo fez com que, em 1858, Amat se demitisse do cargo que exercia na Academia, pois segundo Azevedo (1956: 66), ele queria que o terreno do teatro fosse comprado em seu nome, sendo ele gerente e administrador econômico, e o governo se recusou. ANDRADE (1967: 97) relata que havia outros motivos para que a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional se extinguisse. Segundo ele, o *Correio Mercantil* publica:

> Não foi por falta de loterias que a Ópera Nacional deixou de existir; além das loterias que se tem extraído no decurso de dois anos para pagamento das dividas que a Ópera Nacional contraiu [...]. O Governo mandou extinguir a Ópera Nacional por falta de elementos para poder funcionar; foi essa a razão apresentada.[5]

Em 3 de março de 1860, extinguiu-se a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, mas poucos meses depois, em 17 de junho do mesmo ano, criou-se a Ópera Lírica Nacional, no qual Don José Amat foi convidado a fazer parte do corpo administrativo (ANDRADE, 1967: 97). Amat exerceu o cargo de diretor artístico da Ópera Lírica Nacional com um contrato de dois anos. Ao final desse período, em 1862, ele deixou o cargo.

Segundo SILVA (2006: 149), José Amat foi para Recife em 1866, levando uma companhia lírica, e lá assinou um contrato com o Vice-Presidente da Província para que ele trabalhasse no teatro Santa Isabel. Este autor apresenta a nota do jornal *Diário de Pernambuco*[6] que diz:

> ... esse senhor pretende apresentar uma companhia lírica digna do nosso público e que para a aquisição do pessoal necessário, segue dentro de em poucos para a Europa. Os seus conhecimentos da arte são garantias do seu desempenho da árdua empresa que tomou.

SILVA (2006:156) salienta que,

> ...problemas à parte, o empresário José Amat acredito, lavrou um tento muito importante para a história da música, em Pernambuco, ao provocar e realizar uma revolução que significa um choque cultural, jogando para o espaço costumes: musical e linguístico, contribuindo para que a sociedade mudasse talvez para melhor e viesse a se tornar mais aberta a outras inovações...

A respeito da trajetória do compositor José Amat no Brasil, o ano de 1867 é o

último registro que encontramos. Em nossas pesquisas constatamos no site holandês **http://composers-classical-music.com/z/ZapataAmatJose.htm**, informações sobre suas datas de nascimento e morte, suas obras, seus mestres e estudos musicais, mas não nos dá informações a respeito de sua trajetória ou trabalhos depois do Brasil. Importante salientar que Don José Zapata y Amat é patrono da cadeira de número 13 da Academia Brasileira de Musica.

A seguir trataremos acerca do álbum *Les nuits brésiliennes*, objeto de discussão deste trabalho.

2. Les nuits brésiliennes – o álbum

O álbum *Les Nuits Brésiliennes* é uma coletânea de 30 canções, com uma variedade de gêneros e estilos, contendo textos de diversos poetas e diferentes idiomas. Editado na Leduc Fils & Cie Editeurs de Musique, nº 34 Rue Tailbout, em Paris, França, presumimos que foi apresentado ao público brasileiro em 1862,[7] pois não há nele qualquer outra informação indicando uma da data de edição.

Traz na sua capa as identificações em francês: o nome do compositor, nome do álbum, quantidade de canções, *"morceaux de chant" (peças para canto)*, *"accompagnement de piano" (*acompanhamento de piano), a relação dos idiomas dos textos (português, espanhol, francês e italiano) e uma estrofe do poema "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias:

Nosso ceo tem mais estrellas,
Nossas várzeas tem mais flores,
Nossos bosques tem mais vida,
Nossa vida mais amores (sic)

Abaixo apresentamos a foto da capa do álbum *Les nuits brésiliennes*, que foi tirada do exemplar OR A-II exemplar 4.

Fig. 1: Foto da capa do álbum *Les nuits brésiliennes.*

Na contracapa há uma grande gravura em preto e branco, de vegetação tropical

com a inserção da Baía da Guanabara, assinada pelo renomado litógrafo Antoine Barbizet (1821-1866)[8]. No meio da gravura temos, escrito em francês, novamente o nome do álbum e os dizeres "*Recueil d'airs et de romances – piano et chant" (*Coleção de árias e romances – piano e canto). Repete-se ao lado da gravura a mesma estrofe do poema de Gonçalves Dias contido na capa. No final da página encontramos em destaque o nome José Amat e no rodapé, novamente, a editora. Abaixo, a foto da contracapa do álbum tirada do exemplar OR A-II exemplar 4.

Fig. 2: Folha de rosto do álbum *Les Nuits Brésiliennes*

Em sua folha de rosto é apresentado o retrato em preto e branco de José Amat, como nome "Michelet"[9] e a assinatura do compositor. Foto tirada do exemplar OR A-II exemplar 2.

Fig. 3: Foto de José Amat da folha de rosto do álbum *Les nuits brésiliennes*

O álbum não possui índice e as canções estão dispostas em uma sequência a princípio aleatória, mas com duas curiosidades. A primeira canção nos parece uma *licenza*,[10] pois é dedicada ao Imperador D. Pedro II chamada "Tributo à Pátria". No rodapé da primeira

página desta canção se encontra a inscrição "Paris: Imp. D. Michelet, 6 rue du Hazard", que nos leva a crer que esta canção teve sua impressão feita em outra editora e que, posteriormente, foi incorporada ao álbum juntamente com o restante das obras. Tal inscrição não foi encontrada em nenhuma outra canção; A segunda curiosidade que nos deparamos se encontra no final do álbum onde há três excertos (duettino, ária e polka) de uma ópera chamada *Du Berceau*[11].

As canções se distribuem em: 22 canções em idioma português, 7 em francês e 1 em italiano. Cada canção possui mais de um idioma junto à pauta da linha do canto e qualquer um dos idiomas pode ser cantado. Existem duas exceções, que são: "Tributo à Pátria", que é a canção que abre o álbum, apresentada somente em português e "Un Ange Envole", que apresenta texto somente em francês. Nas demais canções, há dois ou mais idiomas numa tradução/versão do texto principal.

Chamou-nos a atenção em algumas obras a existência de uma página sobressalente, ora com as demais estrofes da canção, ora com uma tradução/versão para outro idioma. Importante destacar que nestas páginas a melodia da linha do canto está sempre escrita. Sua numeração de página é a mesma da última página da canção que a precede, só que acrescido com a palavra "bis" ao lado. Apresentamos abaixo a última página da canção "Je pense a toi"[12], que tem o texto da linha do canto em francês e uma tradução para o italiano. Na folha sobressalente esse mesmo texto está em espanhol e a melodia é idêntica. O crédito desta tradução se encontra tanto na primeira página da canção quanto nesta folha sobressalente.

Fig. 4: Páginas 9 e 9bis da canção "Je pense a toi" do álbum *Les Nuits Brésiliennes*

Na primeira folha de cada canção estão dispostos os títulos, no idioma principal e, na grande maioria das obras, Amat especifica o gênero e inclui uma dedicatória. No canto direito vem seu nome como compositor; no canto esquerdo o nome do poeta e também o tradutor, quando é o caso. Em todas as canções é apresentado o andamento.

Os poetas que figuram no álbum são brasileiros e estrangeiros, mas Amat mostra uma predileção pelos poemas de Gonçalves Dias, dada à quantidade de textos que musicou deste poeta. São seis poemas originais de Dias e dois poemas por ele traduzidos do francês para o português. Sabe-se muito pouco sobre a relação que o Sr. Amat tinha com Gonçalves Dias, no entanto, Dias dedicou um de seus poemas à esposa de Amat intitulado "No álbum de D. Luiza Amat"[13] (sic).

Há diversas falhas na edição como: falta de mudança de clave, acidentes nas notas tanto da linha do canto como nas linhas do piano e de sinais de indicação de repetição, além de textos com a separação de sílabas erradas, o que dificulta a leitura e estudo das obras.

Na tabela[14] abaixo apresentamos uma relação das canções (seguindo a ordem de inserção no álbum) contendo: título da obra, página inicial, nome do poeta (com seu tradutor, quando o caso), gênero e dedicatória.

TÍTULO DA CANÇÃO	PÁGINA INICIAL	POETA	GÊNERO	DEDICATÓRIA
Tributo à Pátria	1	J. B. Nascentes de Azambuja	Scena Militar	Sua Majestade o Imperador D. Pedro II
Je pense à toi	6	Victor Hugo (trad. esp. Mlle. Mercedes O. Campo – itl.M*** (sic)	Rêverie	Madame la Contesse Ogier d'Ivry
Porque choras?	10	Mlle. J.J.N. da Cunha Menezes	Arieta	Mademoiselle Maria da Cunha Menezes
Tristeza	14	Mlle. J.J.N. da Cunha Menezes	Arieta	Madame E. Maia d'Azambuja
Voz íntima	18	Lopez Cardoso	Mélodia	Mademoiselle Jaaquina da Cunha Menezes
Se para amar-te	22	Drº Calazans e Zaffira	Aria	Madame Marie C. Gomez
Barcarolla	27	M. de Carvalho P. D'Andrade	_____	Mademoiselle Elmina Alvim
Amar-te ainda	30	Gonçalves Dias (post.)	Aria	Mademoiselle Ramona Sanchez
Se te amo (sic)	36	Gonçalves Dias (post.)	Aria	Madame Lisboa
Como eu te amo	40	Gonçalves Dias (post.)	Polacca	Madame Paulina Siqueira
Addio	44	Metastassio	Melodia	Mademoiselle Marie Alvim
Une vision	46	E. Adet (trad. Gonçalves Dias)	Rêverie	Mademoiselle Eugenie Guillemard
A Deus e a ti	50	A.F. de Menezes Doria (trad. Zaffira)	Melodia	Mademoiselle Brasília Vieira
Le langage de mes fleurs	54	D'Armand de Lagneux e C. A. Cordeiro	Duettino	Mademoiselles Luisa et Deidamiakier
Morrer de amor	60	Gonçalves Dias (post.)	Melodia	Mademoiselle H.C. de S. Lemos
O anjo da saudade	64	Mlle. J.J.N. da Cunha Menezes	Rêverie	Madame la Baronne de Villa Bella
Le cloches du soir	68	Mme. Desbordes Valmore (trad. Gonçalves Dias)	Mélodie	Monsieur Napoléon Verger
Por que mentias?	70	Alvarez d'Azevedo (post.)	Arieta	Madame Amélie Adet
Promesse d'amour	74	D'Emile Adet e J. M. Gutierres	_____	Mademoiselle Pepita Rosende
Sur l'onde	76	Marc Constantin e A. C. D'Andrade Mº e Sª	_____	la Contesse Ogier d'Ivry
Flores d'alma	78	Thomas Ribeiro	_____	Mademoiselle Zesinha Pires
A concha e a virgem	82	Gonçalves Dias e J. M. Gutierres	_____	Mademoiselle Adélaide Alvim
A Benção	86	E. Zaluar e Zaffira	_____	Mademoiselle Fernandinha Pires
Foi assim o seu amor	90	H. C .Muzzio	Lumdum	Mademoiselle Umbelina Alvim
Un ange envole	92	Mr. De Castilho	Élégie	Mademoiselle Feliciana de Castilho
Por um ai	98	Gonçalves Dias	_____	Madame Hélène Marinho née [1]Leal
A separação	100	Lionel D'Alencar e Zaffira	Aria	Madame Soares Brandão née (sic) de Melo Barreto
Ah! Perdona	109	Du Berceau – ópera comique en 2 actes (duetto)	Duettino	Monsieur et Madame Peixoto
Possa amor	118	Du Berceau – ópera comique en 2 actes (air)	Aria	Madame Thereza Pires Muniz
Já brilha a aurora	122	Du Berceau – ópera comique en 2 actes (polka finale –air)	Polka	Madame Areas née (sic) dos Santos

Foram encontrados cinco exemplares do *Les Nuits Brésiliennes*, todos aos cuidados da Biblioteca Nacional – Divisão de Música, na cidade do Rio de Janeiro. Os cinco exemplares estão em condições críticas de conservação devido à ação do tempo e falta de cuidados com o manuseio. Para a realização deste trabalho, como todos os exemplares são idênticos, escolhemos capa e contracapa do exemplar OR A-II ex.4 e folha de rosto, juntamente com as canções, do exemplar OR A-II ex.2, os quais estavam menos deteriorados.

3. Conclusão

As canções do álbum *Les Nuits Brésiliennes* de José Zapata y Amat contribuem e enriquecem o estudo da música brasileira do período imperial, abrindo um leque ainda maior de repertório que está à disposição dos cantores para que venham figurar em seus concertos nos palcos do Brasil e no exterior.

Referências

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira.** 2ªed. correta e aumentada com 151 textos musicais. Rio de Janeiro: Briguet & comp., 1942.

AMAT, José. ***Les Nuits Brésiliennes.*** Paris: Leduc Fils & Cie Editeurs de Musique, 1862.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo.** Rio de Janeiro: TB, 1967 vol II.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Obras posthumas de A. Gonçalves Dias.** Org. Antônio Henriques Leal, Vol I. São Luis-MA, B. de Matos, 1868.

Dicionario de la música española e hispanoamericana. Madri: Sociedad General de Autores y Editores, 1999 - [2002].

Dicionário Grove de música. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

FILHO, Mello Moraes. **Artistas do meu tempo.** Rio de Janeiro: H. Garnier, livreiro-editor, 1904.

SILVA, José Amaro Santos da. **Música e ópera no Santa Isabel**: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

Disponível em: <http://composers-classical-music.com/z/ZapataAmatJose.htm>. Acesso em: 11 jan. 2016.

Disponível em: <http://data.bnf.fr/14957495/antoine_barbizet/#other-ressources>. Acesso em: 02 set. 2015. http://data.bnf.fr/atelier/14957495/antoine_barbizet/

Notas

[1] http://composers-classical-music.com/z/ZapataAmatJose.htm, fonte pesquisada em 11-01-2016, às 13h39min.

[2] http://composers-classical-music.com/z/ZapataAmatJose.htm, fonte pesquisada em 11-01-2016, às 13h39min.

[3]"....As Noites do Prata, coleção de dez peças para canto e piano, ricamente encadernada, composta por José Amat" (Jornal do Commércio, 3 de janeiro de 1857 – apud Heller-Lopes, 2010, p. 35)

[4] Esta é a única informação encontrada sobre a família de D. Luísa Amat.
[5] O autor Ayres de Andrade não cita a data do jornal *Correio Mercantil* em que foi publicado o artigo.
[6] Jornal *Diário de Pernambuco* nº 145 de 25 de junho de 1866. SILVA, José Amaro Santos da. **Música e Ópera no Santa Isabel**: subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006
[7] A data vem da referência bibliográfica ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira.** Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Ed., 1942, p. 356.
[8] Importante litógrafo/ ilustrador do séc. XIX que fez inúmeras ilustrações para capas de partituras. http://data.bnf.fr/14957495/antoine_barbizet/#other-ressources acessado em 02-09-2015 às 21:40. http://data.bnf.fr/atelier/14957495/antoine_barbizet/
[9] Michelet – é o nome de uma editora em Paris - *Imp. D. Michelet, 6 rue du Hazard.*
[10] Licença: peça em honra do aniversário, casamento ou outra ocasião festiva de um patrono. **Dicionário Grove de música**. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994, p. 535.
[11] Esta ópera não consta em nenhuma referência citada nas fontes pesquisadas.
[12] Texto de Victor Hugo com tradução para o italiano de M*** (sic).
[13]"No álbum de D. Luiza Amat". DIAS, Antônio Gonçalves. **Obras Posthumas de A. Gonçalves Dias.** Org. Antônio Henriques Leal, Vol I. São Luís-MA, B. de Matos, 1868, p. 102.
[14] Todas as informações que se encontram nesta tabela estão ortografadas como no álbum.

A concepção de samba presente na linha de Itiberê Zwarg na música "Ginga Carioca"

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ramón Del Pino
Universidade Estadual de Campinas – ramon.del.pino@hotmail.com

Resumo: Este trabalho busca compreender o pensamento harmônico, melódico e rítmico utilizado pelo instrumentista Itiberê Zwarg, para construir as linhas de contrabaixo especificamente no gênero samba. Para tanto, a música analisada foi "Ginga Carioca", do compositor Hermeto Pascoal, do álbum *Festa dos Deuses* (1992). Como referencial teórico, foram utilizados os padrões de condução de samba de Giffoni (1998) e Syllos & Montanhaur (2001). Foi possível observar que Zwarg se utiliza de grande liberdade rítmica para composição de suas linhas e que a interação que ocorre entre os músicos na gravação colabora para a condução realizada pelo contrabaixista.
Palavras-chave: Itiberê Zwarg. Samba. Música Instrumental Brasileira. Escola Jabour.

Itiberê Zwarg's Bass Line in the Samba "Ginga Carioca"

Abstract: The aim of this work is to investigate the harmonic, melodic and rhythm approaches used by the bass player Itiberê Zwarg to perform his bass lines in Samba. For this purpose, it was analysed "Ginga Carioca" of the Hermeto Pascoal's album Festa dos Deuses (1992). The conducting patterns described in the works of Giffoni (1998) e Syllos &Montanhaur (2001) were the approach used for this analysis. Results suggest that Zwarg makes use of singular rhythmic freedom to perform his bass lines, and, moreover, the music interaction among musicians highly contributes to the bass player conducting..
Keywords: Itiberê Zwarg. Samba. Brazilian Instrumental Music. Jabour School.

1. Introdução

Este trabalho[1] busca compreender o pensamento harmônico, melódico e rítmico de Itiberê Zwarg na construção de suas linhas de condução de contrabaixo no gênero samba. Para isso, a pesquisa realizou a transcrição e análise da faixa, "Ginga Carioca" presente no álbum *Festa dos Deuses*, de Hermeto Pascoal e Grupo (1992). Como contribuição para a análise, utilizou-se também uma entrevista[2] realizada com o contrabaixista, em que o músico relata alguns dos aspectos que compõem sua própria prática.

O percurso utilizado pelo instrumentista tem correspondência com a sua trajetória na música, em específico na música instrumental brasileira. Itiberê Zwarg (1950-) iniciou seus estudos no piano clássico aos sete anos, passando ao contrabaixo aos dezesseis. Conquistou posição de destaque como um dos principais nomes do contrabaixo na música instrumental brasileira, desenvolvendo trabalhos desde 1977 com Hermeto e Grupo, contexto musical que ficou conhecido como Escola Jabour. Iniciada na década de 70, a Escola Jabour apresenta características de uma fusão sonora em que ritmos brasileiros, em especial os nordestinos, passam a ser trabalhados através de sofisticadas harmonias. São utilizadas extensões dos acordes para composição das melodias, e a diversidade de instrumentos utilizados

compreende desde zabumba, triângulo e pífano, até modernos sintetizadores. O contrabaixista lançou 3 álbuns com a Itiberê Orquestra Família, *Pedra do espia* (2001), *Calendário do som* (2005) e *Contrastes* (2009), em 2010 o grupo passa a se chamar Itiberê Zwarg e Grupo e grava em 2012 o CD *Identidade.*

Para a pesquisa, foram utilizados dois dos principais livros sobre música brasileira para contrabaixo, *Música Brasileira para contrabaixo* de Giffoni (1998) e *Bateria e Baixo na Música Brasileira* de Syllos & Montanhaur (2001). Giffoni (1998) aborda os padrões rítmicos de oito gêneros musicais brasileiros: samba, afoxé, baião, ciranda, xote, maracatu, frevo e quadrilha. Interessou para este trabalho o tópico referente ao gênero samba. A esse respeito, o autor elabora dezesseis padrões de samba, sendo oito sobre acordes maiores e oito sobre acordes menores. Além de apresentar informações teóricas sobre o gênero – como fórmula de compasso, acentuação e articulação - o autor propõe cinco exemplos de linhas de condução.

Syllos & Montanhaur (2001) empreendem um estudo sobre o samba, sendo este o primeiro tópico, descrevendo conduções para samba-canção, samba-choro, partido alto entre outros, o segundo tópico fala da condução na Bossa Nova, o terceiro sobre Carnaval, onde trata de gêneros como marcha-rancho, marcha-carnavalesca, samba-enredo, frevo e afoxé, e por fim trata de músicas nordestinas. Especificamente para o estudo de samba, são apresentados dez elementos para a construção de uma condução partindo da simples tônica e quinta. Segundo os autores, este é o movimento mais recorrente nas linhas de samba e consiste em tocar a tônica do acorde no primeiro tempo em *staccato* e sua quinta no segundo tempo, de maneira acentuada. Ilustram que, quando tocada na oitava de baixo exercer uma função similar à do surdo de percussão. Outro ponto relevante é a discussão acerca da elaboração de linhas de baixo, a saber: notas do acorde; a nota morta ou "martelada" que tem uma função rítmica, item significativo; a utilização de notas cromáticas; notas diatônicas; ligaduras de duração, que são utilizadas para antecipações ou retardos de acordes; notas ligadas e notas puxadas, que são elementos de articulação, g*lissand*o e *portamento*.

Os padrões do gênero em questão, presentes em ambos trabalhos mencionados, orientaram a análise da música "Ginga Carioca". A análise se concentrou em estabelecer, de forma horizontal, de que maneiras a condução realizada por Zwarg se distancia ou se aproxima dos padrões mais tradicionais de condução do gênero.

2. Análise

A música "Ginga Carioca", foi gravada em 1992, no álbum *Festa dos Deuses*. Este álbum marca o fim de uma fase na vida de Hermeto Pascoal, a qual Borém (2010)

classifica como a sexta etapa de oito, que compreende o período de 1978 a 1993, em que se dá a consolidação da Escola Jabour.

"Ginga Carioca" tem uma introdução que apresenta inicialmente instrumentos de percussão, e no quinto compasso o contrabaixo inicia a execução de uma figura em *ostinato*. O tema é repetido duas vezes, sendo que na primeira mantem-se a figura do *ostinato* e na segunda o contrabaixo passa a fazer a condução de samba propriamente dita. Existem dois *chorus* de improviso, o primeiro do saxofone e o segundo, do piano; para encerrar é executado mais uma vez o tema e um *coda* em 7 por 4.

O andamento deste samba é de 70 bpm e sua fórmula de compasso é dois por quatro, a mais comum para este gênero, conforme destacado por Giffoni (1998) e Syllos & Montanhaur (2001). Segue a progressão harmônica, retirada do livro *Tudo é Som* do pianista Jovinos Santos Neto (2000).

Figura 1: Progressão harmônica de "Ginga Carioca", do livro *Tudo é Som* (2000).

Percebe-se que o compositor possui uma maneira muito peculiar de harmonização, o que torna o trabalho de análise harmônica um pouco mais elaborado. Podemos pensar que esta música está em ré menor, porém entendemos que Hermeto Pascoal harmoniza esta melodia baseado não exatamente em um determinado campo harmônico. Isto porque, por exemplo, do terceiro para o quarto compasso temos uma cadência II V para o quarto grau, porém este aparece em sua qualidade maior, elemento que pode ser analisado como empréstimo modal do campo harmônico de Ré maior. Nessa linha de raciocínio, o Fá sustenido seguinte seria o terceiro grau, também do campo harmônico maior, e logo após

haveria um retorno para o campo de Ré menor com o Fá maior (quinto compasso) chegando ao Mi bemol menor, um segundo grau bemol menor. Pela complexidade dessa análise é possível pensar que o compositor não se paute no campo harmônico tradicional para harmonização desta melodia.

Outra análise, que acreditamos ser mais coerente, consiste em pensar no caminho percorrido pelas fundamentais dos acordes. Dessa maneira, é possível constatar a predominância dos intervalos de segunda entre as fundamentais dos acordes. Dos trinta e cinco intervalos presentes, doze são de segunda, nove de terça menor e em igual número temos os intervalos de quarta justa.

Segundo Almada (2009), o intervalo de quarta "é o principal dos movimentos de fundamentais", pois "quase sempre provoca uma mudança de função harmônica". Sobre os intervalos de segunda o autor diz que "aqui a força do movimento independe do sentido ou da qualidade do intervalo: a segunda, tanto maior quanto menor, ascendente ou descendente, provoca uma mudança harmônica ainda mais acentuada do que provoca a quarta" (ALMADA, 2009, p. 65). Tal situação ocorre pelo fato de nenhuma nota de um acorde ser igual à outra. A respeito do intervalo de terça, o autor divide um ascendente e outro descendente, afirmando que o descendente provoca pouca alteração harmônica e o ascendente trabalha no contra fluxo da harmonia, pois não são intervalos que fazem a harmonia fluir.

O caminho harmônico desta música pode ser divido em quatro seções: a primeira são os oito primeiros compassos; a segunda, os seis seguintes; a terceira, os próximos quatro e, por fim, os últimos oito compassos que compreendem o ritornelo.

Como já mencionado, a introdução e toda primeira exposição do tema mantém a mesma linha de contrabaixo, como um *ostinato:*

Figura 2: Linha de contrabaixo nos compassos 5-8 de "Ginga Carioca".
Todas as linhas de contrabaixo apresentadas neste trabalho foram transcritas pelo autor.

Na introdução, temos uma acorde de Ré menor e Sol com décima terceira e quando o tema é iniciado, o contrabaixo mantém esta rítmica ilustrada acima e caminha com ela sobre a progressão harmônica.

A partir da segunda exposição do tema, ilustrada na Figura 4, inicia-se a condução de samba. Neste momento é possível observar a predominância de tônicas e quintas sobre os acordes, porém essa condução se distancia muito de uma condução tradicional, pois sua

variação rítmica é muito intensa.

Figura 3: Linha de contrabaixo nos compassos 37- 43 de “Ginga Carioca”.

Para que tenhamos uma visão mais clara da diferença desta linha, segue um exemplo retirado de Giffoni (1998):

Figura 4: Reprodução do exercício 1 (GIFFONI, 1998, p. 13).

Enquanto no exemplo extraído de Giffoni observamos apenas uma figura rítmica, na linha de Zwarg encontramos uma grande variedade de figuras e combinações entre elas. Essa liberdade rítmica, encontrada nas conduções de Zwarg, podem ser entendidas como “respostas” às conduções de seus pares no momento da performance. Para Hodson (2000) “a interação é um processo musical continuo que está incorporado no próprio tecido da performance”, e a partir disto, “qualquer coisa tocada por qualquer membro do grupo pode ter, potencialmente, um efeito em outro membro”, portanto, a condução realizada por Zwarg em “Ginga Carioca”, possivelmente, tem relação e encontra suporte na interação com os outros membros do grupo.

Zwarg também faz grande uso de semicolcheias pontuadas, conforme demonstrado abaixo:

Figura 5: Linha de contrabaixo no compasso 50 de “Ginga Carioca”.

Figura 6: Linha de contrabaixo nos compassos 122-123 de “Ginga Carioca”.

Outra ferramenta muito utilizada por Zwarg é o uso da figura semicolcheia – colcheia - semicolcheia (exemplificado nas Figuras 7 e 8), em que o músico usa uma série

dessas figuras ligadas o que confere uma sensação de que o baixo está "suspenso".

Figura 7: Linha de contrabaixo nos compassos 65 – 66 de "Ginga Carioca".

Figura 8: Linha de contrabaixo nos compassos 108-109 de "Ginga Carioca".

3. Conclusão

Com esta transcrição e posterior análise, é possível chegar à compreensão de que Itiberê Zwarg possui uma linguagem muito própria para a condução do samba em que a principal característica é o trabalho rítmico, além de uma intensa interação com os músicos que o acompanham.

Essa interação, sempre sustentada pelos músicos e elemento vital para a Escola Jabor, confere à linha de condução, não só do contrabaixo, mas a de todos os executantes, uma linguagem muito característica, em que a liberdade de criação passa a ser "o melhor da festa" segundo o próprio contrabaixista[3]. Esta interação foi conquistada pelo grupo através de incansáveis ensaios, realizados na casa de Hermeto no bairro Jabour, em que a principal preocupação dos integrantes era a de "tocar se ouvindo" e a partir disso criar um diálogo por meio de seus instrumentos.

A partir desta interação, e por causa dela, obtemos o outro ponto muito característico de Zwarg que é a intensa variedade rítmica encontrada em suas linhas. Como afirma o próprio instrumentista, esses sambas de Hermeto não são sambas convencionais. Portanto são sambas diferenciados, que exigem uma maneira de execução distinta da tradicional. Desta forma, Zwarg explicita a necessidade de "criar na altura do que o samba está pedindo" e com isso temos mais uma vez a questão da interação e também a utilização da própria melodia como material base para criação de suas linhas.

Além disso, os músicos do grupo sempre trabalham com a ideia de "completar os espaços", isto é, tocar no silêncio de seus parceiros. Portanto, aquela figura pré-determinada de colcheia pontuada e semicolcheia, tão utilizada por contrabaixistas, limitaria a execução neste contexto, pois se entendermos que ocorreu um silêncio na segunda colcheia, o baixo não

poderia "completar este espaço", pois não é o momento de o contrabaixista tocar. Com esta liberdade de completar, todos os instrumentos passam a tocar em lugares inusitados e isto explica porque soam tão distintas as linhas de contrabaixo criadas por Zwarg.

Dessa forma, ouvimos um samba diferente sem perder a referência de que isto é um samba. Por toda esta liberdade e interação chegamos a uma maneira nova de tocar tanto o samba como qualquer outro estilo, pois o próprio instrumentista afirma que o olhar que ele tem sobre o samba é o "mesmo sobre todos os estilos".

Referências

ALMADA, C. *Harmonia Funcional.* Campinas: Editora Unicamp, 2009.

BORÉM, F & ARAUJO, F. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. In: *Per Musi*, n.22, p.22-43. jul/dez. 2010.

FESTA DOS DEUSES. Hermeto Pascoal (Compositor). Hermeto Pascoal & Grupo (Intérprete). Philips Records, 1992. Compact Disc.

GIFFONI, A. *Música Brasileira para contrabaixo.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

HODSON, Robert Dean. *Interaction and improvisation*: Group interplay in jazz performance. Wisconsin, 2000. 276f. Doutorado em filosofia. Univertity of Wisconsin - Madison, Wisconsin, 2000.

NETO, J. S. Tudo é Som (All is Sound): The music of Hermeto Pascoal. Seatle: Editora Universal, 2000.

SYLLOS, G & MONTANHAUR, R. *Bateria e contrabaixo na Música Popular Brasileira***.** Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

Zwarg, Itiberê. Entrevista de Ramón Del Pino em 11/02/2012. São Paulo. Gravação em MP3. Espaço Cultural Casa do Núcleo.

ZWARG, I. *Oficinas de Música Universal Pro Arte*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá, 2006.

Notas

[1] Este trabalhou é parte da minha Iniciação Científica concluída no ano de 2012, que contou com o apoio SAE/Unicamp

[2] Entrevista concedida por Itiberê Zwarg no ano de 2012 na cidade de São Paulo. Este material compôs o diário de campo da pesquisa em questão.

[3] Trecho da entrevista realizada com Itiberê Zwarg.

O processo de revisão de três movimentos da *Suíte Chaves*, para violão solo, de Marcelo Rauta

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Renan Colombo Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – renansimoes@hotmail.com

Resumo: Neste trabalho, apresentamos o processo de revisão de três movimentos da *Suíte Chaves* (2005/2011), para violão solo, de Marcelo Rauta (1981): *Escadinhazinha*, *Barquinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*. Este processo ocorreu por conta do registro fonográfico e de apresentações públicas da obra, dado que esta apresentava diversas passagens não idiomáticas para o violão, e foi realizada sob os auspícios do compositor.
Palavras-chave: Revisão de obra. Idiomatismo. Violão solo. Marcelo Rauta. *Suíte Chaves.*

The Review Process of Three Movements from *Suíte Chaves*, for Solo Guitar, by Marcelo Rauta

Abstract: We present the review process of three movements from *Suite Chaves* (2005/2011), for solo guitar, by Marcelo Rauta (1981): *Escadinhazinha*, *Barquinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*. This process happened due to the phonograph recording and public performances of the work, because it had several non-idiomatic passages for the guitar, and was realized under the composer's auspices.
Keywords: Work Revision. Idiomatism. Solo Guitar. Marcelo Rauta. *Suíte Chaves*.

1. Introdução

Marcelo Rauta (1981) é Mestre e Bacharel em Música (Composição) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde foi orientado por João Guilherme Ripper, Marcos Vinicius Nogueira e Paulo Peloso. Atualmente, leciona Harmonia, Contraponto e Análise Musical na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES).

Tem atividade intensa como compositor e atualmente possui 45 obras publicadas e distribuídas pela editora Periferia Music (Barcelona/Espanha) e pela Academia Brasileira de Música (Rio de Janeiro/RJ). Possui obras premiadas em concursos, tais como: Concurso Nacional de Composição Prêmio SESIMINAS de Cultura (Orquestra de Câmara), com sua obra *Sinfonietta nº 2*; Concurso de Composição Niemeyer, com sua obra *Trio nº 3*; Concurso Quintanares de Quintana, com sua obra *Ah! Os Relógios*; Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro (Coro e Orquestra Sinfônica), com sua obra *Psalmus 67*, Prêmio de Composição Terezinha Dora, com sua obra *Sonata para Piano e Dois Percussionistas*; I Concurso Nacional de Composição para Orquestra Sinfônica do Panorama da Música Brasileira Atual, com sua obra *Sinfonietta nº 4*. Suas obras têm sido interpretadas em importantes salas de concerto e igrejas no Brasil e exterior (Estados Unidos, Alemanha e Áustria).

Em 2011, lançou o CD *Rerigtiba – Obras de Marcelo Rauta*. Em 2012, foi

homenageado em concurso promovido pela Associação de Violões do Rio de Janeiro (AV-Rio), na *X Seleção de Talentos da AV-Rio: Homenagem a Marcelo Rauta*. Em 2013, lançou seu livro *Reminiscências do Choro nº 10 de Heitor Villa-Lobos na Sinfonietta nº 4 de Marcelo Rauta: um estudo comparativo* (RAUTA, 2012: *passim*).

A obra *Suíte Chaves*, para violão solo, foi composta em 2005, originalmente com o título *Suíte Miniaturinhazinhas* (RAUTA, 2005), com digitação de Átila de Carvalho. Conceitualmente, a peça é inspirada na série de TV *Chaves*, e é constituída por seis movimentos: *Aberturinhazinha*[1], *Escadinhazinha*, *Barquinhozinho*, *Cançãozinhazinha*, *O cachorrinhozinho e o gatinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*[2]. Ao ser convidado para estrear e gravar a peça em 2011, o autor deste artigo propôs uma revisão da peça, a fim de uma maior acomodação técnica e fluência na execução de certas passagens, o que foi muito bem recebido pelo compositor, que não é violonista. Inicialmente, este processo de revisão deu-se de maneira informal, em 2011, por conta de seu registro fonográfico[3] e de uma circulação de apresentações que incluíam a obra. Este processo foi formalizado em 2013, quando a peça recebeu também um novo título: *Suíte Chaves* (RAUTA, 2013). Vale ressaltar que muitas ideias fundamentais do processo de revisão foram sugeridas pelo violonista Fábio Zanon, em uma aula particular realizada no primeiro semestre de 2011. Apresentamos, a seguir, alguns procedimentos de revisão adotados em três movimentos da suíte[4]: *Escadinhazinha*, *Barquinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*.

2. Processo de revisão

Dentre os aspectos abordados no processo de revisão destas três peças[5], optamos por discorrer, neste trabalho, sobre o idiomatismo instrumental; desta forma, apresentaremos algumas alterações realizadas no texto musical, que proporcionaram uma maior acomodação técnica de certos trechos musicais ao violão.

Segundo Fernandes e Gloeden (2012), "[...] uma escrita idiomática funcional, mais do que uma escrita repleta de recursos idiomáticos, é aquela que aproveita as características intrínsecas do instrumento, potencializando suas possibilidades e fazendo uso dos mais diversos recursos do instrumento **em prol do discurso musical**." (PEREIRA; GLOEDEN, 2012: p. 531, grifo do original). Visto que *Suíte Chaves* foi a primeira peça para violão solo composta por Marcelo Rauta[6], um compositor não violonista, esta apresenta diversos trechos não idiomáticos para o instrumento, e que seriam mais adequados, por exemplo, à escrita para piano[7]. Assim, no processo de revisão, buscamos um equilíbrio entre

as intenções originais do compositor e as possibilidades idiomáticas do instrumento. Vale ressaltar que por "possibilidades idiomáticas" não nos referimos apenas ao que é possível de ser realizado no violão, visto que Rauta já era consciente da topografia do instrumento e que nenhuma revisão quanto à impossibilidade de execução foi necessária. As "possibilidades idiomáticas" referem-se a um resultado sonoro desejado, especialmente ao *legato* das linhas melódicas, equilíbrio dinâmico das vozes e à manutenção do fluxo musical.

A seguir, apresentaremos alguns exemplos de alterações realizadas em *Escadinhazinha*, *Barquinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*, relacionadas ao idiomatismo instrumental. A fim de uma maior clareza de exposição, os exemplos referentes à primeira versão da obra, não revisada, serão apresentados sob o título *Suíte Miniaturinhazinhas*, e os referentes à segunda versão, revisada, sob o título *Suíte Chaves*.

No compasso 2 de *Escadinhazinha*, tal como no segundo compasso de *Aberturinhazinha* (SIMÕES, 2015: p. 253), propusemos a escrita em semicolcheias das duas notas Ré da voz inferior, a fim de ligá-las[8] respectivamente às notas Mib e Mi da voz superior, sem que isso deturpe o sentido da escrita original. Embora tenha concordado com esta alteração, Rauta não mudou de ideia quanto ao que formulou como linha melódica e linha do baixo, ainda que, de certa forma, esta substituição suprima, em duas semicolcheias, a continuidade da linha do baixo.

Fig. 1: *Escadinhazinha* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 1-3.

Fig. 2: *Escadinhazinha* (*Suíte Chaves*), c. 1-3.

Realizamos alterações análogas em outros trechos idênticos (c. 19, 21 e 24 de *Escadinhazinha* e c. 2 e 25 de *Finalizaçãozinhazinha*) ou similares (c. 8 e 14 de *Finalizaçãozinhazinha*), como no exemplo a seguir:

Fig. 3: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 13-14.

Fig. 4: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Chaves*), c. 13-14.

Em *Barquinhozinho*, um motivo melódico em terças, de um único compasso, é repetido entre os compassos 10 e 36, nas tonalidades de Dó Maior (c. 10-12 e 22-30), Sol Maior (c. 13-18 e 31-36) e Fá Maior (c. 19-21):

Fig. 5: *Barquinhozinho* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 10, 13 e 19.

Em meio a estas repetições, são realizados saltos de oitava, que tornam-se bastante assimétricos e constantes entre os compassos 23 e 33:

Fig. 6: *Barquinhozinho* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 23-26.

Para que todas as notas sejam melhor articuladas e o fluxo musical seja mantido, optamos por omitir a nota inferior da quarta semicolcheia de todos estes compassos (10-36), o que sempre coincide com o salto de terça maior ascendente (simples ou composto) ou sexta menor descendente do motivo. Ao interpretar a peça, potencializamos ainda mais a fluência

deste trecho com a utilização de ligados técnicos e *glissandi*[9]. A seguir, a revisão do exemplo anterior:

Fig. 7: *Barquinhozinho* (*Suíte Chaves*), c. 23-26.

Em *Finalizaçãozinhazinha*, o mesmo motivo reaparece nos compassos 4-6 e 10-12, e, de forma um pouco modificada, entre os compassos 19 e 22, o que prescindiu a omissão de uma nota na sexta (c. 19 e 22) e segunda (c. 20) semicolcheia de cada compasso:

Fig. 8: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 19-22.

Fig. 9: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Chaves*), c. 19-22.

Por fim, tal como no último acorde de *Aberturinhazinha* (SIMÕES, 2015: p. 259), optamos por incluir mais uma nota Ré no acorde do compasso 47 de *Finalizaçãozinhazinha*, para possibilitar uma dinâmica mais forte em sua execução, visto que, com seis notas, este acorde pode ser tocado livremente em *rasqueado* ou pelo polegar, sem a preocupação de esbarrar em uma nota que não esteja escrita.

Fig. 10: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Miniaturinhazinhas*), c. 36-37.

Fig. 11: *Finalizaçãozinhazinha* (*Suíte Chaves*), c. 36-37.

3. Conclusão

Neste trabalho, apresentamos alguns exemplos do processo de revisão de três peças da *Suíte Chaves* (*Escadinhazinha*, *Barquinhozinho* e *Finalizaçãozinhazinha*), para violão solo, de Marcelo Rauta. Estes exemplos, concernetes ao idiomatismo instrumental, foram realizados a fim de uma maior acomodação técnica da peça ao violão. O processo de revisão desta suíte, escrita em 2005 e revisada pelo autor deste artigo em 2011, resultou em uma interpretação com um maior resultado sonoro e conforto técnico ao instrumento, possibilitando assim uma manutenção mais efetiva do discurso musical e uma potencialização das ideias originais do compositor. *Suíte Chaves* é uma das várias obras de Marcelo Rauta revisadas pelo autor até o momento, dentre as quais também se incluem uma *Fantasia* para violão e cordas, *Prelúdio e Fuguetta nº 2* e a *Sonatina nº 2* para dois violões, e uma primeira revisão de quase toda a série de *12 Estudos*. *Suíte Chaves* encontra-se registrada no CD *Rerigtiba – Obras de Marcelo Rauta*; a mesma gravação encontra-se também disponível na coletânea *Renan Simões interpreta compositores do Espírito Santo*.

Referências

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelton. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXII. 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 526-533.

RAUTA, Marcelo. *Reminiscências do Choros nº 10 de Heitor Villa-Lobos na Sinfonietta nº 4 de Marcelo Rauta*: um estudo comparativo. Vitória (ES): Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), 2012.

_____. *Suíte Chaves*. Vila Velha (ES): edição eletrônica. 2013.

_____. *Suíte Miniaturinhazinhas*. Rio de Janeiro (RJ): edição eletrônica, 2005.

RENAN SIMÕES INTERPRETA COMPOSITORES DO ESPÍRITO SANTO. Renan Simões (Intérprete e compositor). Renan Simões (Intérprete, violão). Vitória (ES): Faculdade de Música do Espírito Santo, 2014. CD.

RERIGTIBA: obras de Marcelo Rauta. Marcelo Rauta (Compositor). Bruno Soares (Intérprete, violão), Caio Rodrigues (Intérprete, violão), Janne Gonçalves (Intérprete, piano), Renan Simões (Intérprete, violão). Anchieta (ES): Produção independente, 2011. CD.

SIMÕES, Renan Colombo. O processo de revisão da peça *Aberturinhazinha*, para violão solo, de Marcelo Rauta. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, VIII. 2015, Curitiba. *Anais*... Curitiba: EMBAP, 2015. p. 251-260.

Notas

[1] Já apresentamos um trabalho sobre o processo de revisão deste movimento (SIMÕES, 2015). Vale ressaltar que este primeiro movimento apresenta elementos musicais que são desenvolvidos nos quatro movimentos centrais da obra.

[2] Este movimento, embora bastante semelhante ao primeiro, não apresenta elementos musicais do quarto e do quinto movimentos.

[3] No CD *Rerigtiba – Obras de Marcelo Rauta*, faixas 3-8. Duração: 8’33” (1’15”; 1’11”; 1’15”; 2’14”; 1’16”; 1’19”). Disponível também na coletânea *Renan Simões interpreta compositores do Espírito Santo*, faixas 14-19.

[4] Respectivamente, segundo, terceiro e sexto movimentos da suíte.

[5] Outros aspectos abordados foram: notação de harmônicos e rasgueados; substituição de notas naturais por harmônicos; questões gerais de formatação da partitura; adição de algumas indicações de agógica.

[6] Sua primeira experiência de criação para o instrumento foi *Sonatina nº 1*, para dois violões, de 2005.

[7] Vale ressaltar que o piano é o instrumento do compositor.

[8] Por “ligado”, referimo-nos a um recurso técnico que utilizamos no violão para executar duas notas ou mais, onde a primeira é tocada pela mão direita e a segunda (ou demais) é articulada apenas pela mão esquerda.

[9] Realizamos estes ligados técnicos e *glissandi* principalmente entre a primeira e segunda semicolcheias, e entre a quinta e sexta semicolcheias de cada um dos compassos, quando esses dois grupos de notas se encontram na mesma oitava.

Metalosfera de Almeida Prado – aspectos composicionais e idiomáticos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Robson Alexandre de Nadai
Universidade Estadual de Campinas – radenadai@uol.com.br

Carlos Fernando Fiorini
Universidade Estadual de Campinas – fiorini@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo refere-se a uma investigação e reflexão sobre o idiomatismo nos instrumentos de metais no 1º movimento da obra Metalosfera de Almeida Prado. Faz um levantamento do material utilizado em sua composição e busca compreender como o compositor utiliza as especificidades e propriedades da técnica dos instrumentos de metais em sua escrita particular, estabelecendo uma interdependência entre compositor, obra e instrumentação.
Palavras-chave: Almeida Prado. Instrumentos de Metais. Música de Câmara. Idiomatismo.

Metalosfera by Almeida Prado - compositional aspects and idiomatic

Abstract: Abstract: This article refers to an investigation and reflection on the idiomatic in brass instruments in the 1st movement of the Metalosfera by Almeida Prado. Identify cases concerning material used in its composition and seeks to understand how the composer uses the characteristics and properties of the technique of their brass instruments in their particular writing establishing an interdependence between composer, work and instrumentation.
Keywords: Almeida Prado. Brass Instruments. Chamber Music. Idiomatism.

Introdução

Almeida Prado é um compositor renomado tanto no *métier* acadêmico quanto no sinfônico. Sua representatividade é comprovada pelo grande número de orquestras brasileiras e internacionais que executam seu repertório e por ser foco de estudos acadêmicos, no Brasil e no exterior. É, sem dúvida, um dos principais compositores brasileiros da segunda metade do século XX.

O compositor tem uma grande produção dentro do repertório de música de câmara para os instrumentos de metais. Essa produção é diversificada e traz na sua elaboração formações *sui generis.* Sua escrita musical é desafiadora e oferece uma linguagem instrumental muito bem definida tecnicamente. Explora com habilidade a nobreza da sonoridade potente e imponente dos metais, transformando-os em protagonistas, dando energia e motricidade ao seu discurso musical. Em outro momento, se contrapõe com a sonoridade cristalina, *molto dolce* dentro do conjunto ou executadas isoladamente.

O presente artigo procura demonstrar que Almeida Prado domina a técnica composicional específica para instrumentos de metais. O material utilizado, aspectos e particularidades da técnica serão exemplificados com o objetivo de mostrar essa escrita idiomática: sua expressão artística na construção peculiar do material apresentado nos três diferentes naipes dos metais que fazem parte da instrumentação da obra elaborada para grupo

de metais - Metalosfera.

O idiomatismo instrumental compreende características de escrita típicas de um instrumento. O termo inclui técnicas específicas de execução, possibilidades físicas e de manejo do instrumento e escrita direcionada.

Para Scarduelli, idiomatismo:

> refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. (SCARDUELLI, 2007: p.139).

Metalosfera foi composta em 1981 em uma fase que foi considerada como Ecológica ou Astronômica. Sobre isto Scarduelli comenta:

> 1973 a 1983 – Almeida Prado classifica este período como Ecológico ou ainda Astronômico. O termo ecológico designa uma inspiração em orquídeas, pássaros e referências onomatopaicas, tais como a utilização de ruídos explorados da natureza. Já o Astronômica deriva de sua Cartas Celestes nº1 (1974), obra composta como trilha sonora para os espetáculos do Planetário do Ibirapuera em São Paulo. Almeida Prado explora nesta peça sistematicamente as ressonâncias do tonalismo, sem a utilização das cadências e da sensível tal como ocorre neste sistema. O musicólogo Yulo Brandão nomeou tal invenção de Transtonal. Desta forma, estes dez anos são marcados pela estética de sua Cartas Celestes nº1 e pelo sistema Transtonal, bem como pela inspiração na ecologia. Adriana Lopes Moreira (2002) aponta ainda nesta época a coexistência de temáticas místicas, ecológicas, astrológicas, afro-brasileiras e livres, destacando-se Três episódios de animais - Tamanduá (16/jan/1974) para soprano solo, Exoflora (29/mar/1974) para piano e orquestra de câmara, Aurora (1975) para piano e pequeno conjunto de câmara, além de seu Concerto para violino e orquestra de cordas (1976). (SCARDUELLI, 2007: p.18).

A peça foi editada pela Tonos Musikverlage em 1985. Em 2006 Almeida Prado sugeriu ao autor deste artigo para que refizesse a editoração da obra. Sobre esse assunto Almeida Prado comentou em entrevista:

> Ao digitalizar estas obras, você realiza o trabalho de um compositor. Como você toca um instrumento de metal e o compositor não, você tem uma visão diferenciada daquela que o compositor tem. Portanto você pode sugerir - esta nota não fica bem, poderemos substituir por outra. Se você considerar que cabe um efeito sonoro, pode colocar. Eu autorizo todas as mudanças que se façam necessárias na partitura desde que tenha a minha ciência. Você está organizando essas partituras através das correções. Isto contribuirá para uma maior clareza na leitura e interpretação da peça. (...) Uma obra só fica viva quando ela é muito tocada e para tanto se faz necessária uma revisão de um músico especialista nesses instrumentos que consequentemente acaba organizando a partitura através das correções. (NADAI, 2007: p. 116).

Metalosfera vem do grego Metallon + sfera – seu significado retrata o núcleo central dos planetas. De acordo com o próprio compositor no texto assinalado na partitura, essa composição deu margem a várias leituras poéticas. Uma delas foi o fato sonoro em si, uma obra composta para nove metais. Outra foi a ideia de escrever algo para metais. Almeida Prado se lembrou também do núcleo secreto, dentro dos planetas, às vezes ígneo como a

nossa terra, outras inerte como outros planetas. Também uma reunião sonora, onde um clima denso, como grandes pirâmides, grandes arcos góticos, figuras esculpidas gigantes, como as da ilha de Páscoa, no pacífico, deram a Almeida Prado aquela outra leitura na escuta dos timbres possantes dos metais. Almeida Prado não poderia esquecer as sombras amigas de Guillaume de Machaut, de Giovanni Gabrielli, de Johann Sebastian Bach. Os quadros de Manabu Mabe, de Paul Cézanne.

Assim sendo, organizou a seguinte trajetória formal:

I. Convocação – uma chamada para uma cerimônia sonora, arcaica, mágica, fora do tempo.

II. Variações – uma série de metamorfoses sobre uma pequena série de 13 sons, onde em cada uma, a série se transmuta em cores diferentes.

III. Coral – grandes acordes se formam, pouco a pouco, em arcos, como a solidez e a austeridade de uma catedral gótica. (*Almeida Prado – 1981)*.

Idiomatismo

Para este artigo, trataremos da questão do idiomatismo no primeiro movimento – Convocação, abordando quatro fatores: Instrumentação, especificidade instrumental, aspectos rítmicos e composicionais.

Metalosfera é a única peça de todo o seu catálogo que foi elaborada exclusivamente para os instrumentos de metais. Utiliza três trompetes em Sib, três trompas em Fá e três trombones em Sib. A escolha desta afinação dos instrumentos indica a intenção do compositor em trabalhar com os mesmo harmônicos obtendo um melhor resultado de afinação que certamente contribuirá com questões de performance.

A figura 1 mostra dois exemplos: o trompete em Sib e o trompete em Dó, com a altura Mib, harmônico 6 no trompete em Sib e harmônico 5 no trompete em Dó. Nota-se que são alturas de séries harmônicas diferentes e, por conseguinte, resultam em afinações diferentes, sendo o harmônico 6 com afinação alta e o harmônico 5 com afinação baixa.

A altura Fá, escrita para trompete em Sib, tem como som real a altura de Mib. Isto ocorre porque o trompete em Sib é um instrumento transpositor. O mesmo não acontece com o trombone, que não é um instrumento transpositor, e portanto trabalha com a altura real.

Essa questão dos harmônicos é o primeiro aspecto idiomático abordado neste artigo.

Figura 1: Séries harmônicas da altura Mib nos trompetes em Sib e em Dó

Da mesma forma, a trompa que possui as duas afinações, Fá/Sib, geralmente utiliza nas alturas mais agudas a afinação de Sib. Como sugestão de preparação e performance, a utilização dos mesmos harmônicos conferem particularidades intrínsecas dos metais relativas à afinação e colorido sonoro e proporcionam uma homogeneidade na linguagem, portanto com características idiomáticas.

Quanto ao segundo componente idiomático, a obra inicia-se com as trompas executando um intervalo de quinta justa: Dó-Sol. Porém, a terceira trompa tem a indicação de um sinal de + que significa o uso do bouché. O bouché é utilizado para se 9obter um timbre diferente. Pode ser realizado por meio do uso de uma surdina própria ou do abafamento das mãos na campana do instrumento. Aqui se encontra uma particularidade da trompa, uma forma de expressão que caracteriza o instrumento, um efeito como elemento idiomático. Observe a figura 2.

Figura 2: Almeida Prado, Metalosfera – c. 1-2 – bouché como elemento idiomático

Sobre o terceiro aspecto, no que se refere ao material utilizado neste movimento, ocorrem basicamente blocos sonoros apresentados em forma de clarinadas, ou seja, há uma variação rítmica sem que haja variação das alturas. Portanto, trata-se de uma técnica composicional própria do idioma dos metais, visto que não resultaria na mesma sonoridade se

executada por outros instrumentos, como mostra a figura 3.

Figura 3: Almeida Prado, Metalosfera – c. 28-30 – Clarinadas como elemento idiomático

Como quarto elemento idiomático, o compositor faz uma sobreposição desses blocos em todo o movimento, com maior ou menor duração. Independentemente dessas durações é necessário considerar todas essas sobreposições para a análise do fragmento pois a peça se refere a um período composicional de Almeida Prado que dá grande importância à questão dos harmônicos resultantes dessas sobreposições e, em consequência disso, esse fator é relevante na elaboração da performance. Esta aglomeração de alturas estrutura grandes acordes que conferem ao movimento uma textura coral densa, adequada à linguagem dos metais. A figura 4 mostra essas sobreposições de pequena duração e de maior duração.

Figura 4 – Almeida Prado, Metalosfera – exemplos de sobreposição de maior ou menor duração

O sistema transtonal surgiu como um diferencial no procedimento das composições de Almeida Prado. Esse termo foi dado à obra Cartas Celestes pelo musicólogo Yulo Brandão, o qual observava uma visão nova que transfigurava o tonalismo. Sobre o termo, Almeida Prado comenta:

> "transtonalismo é uma observância dos harmônicos resultantes das fundamentais e a incorporação de tudo o que se poderia obter das técnicas contemporâneas, como o serialismo e o minimalismo, na utilização das manchas sonoras (*clusters*) e toda a riqueza rítmica de Messiaen e Villa-Lobos". (MARIZ, 2000: p. 402).

Assim concluímos a abordagem idiomática do 1º movimento de Metalosfera dentro dos quatro aspectos apontados neste artigo.

Conclusão

Consideramos que todos esses elementos composicionais e idiomáticos pesquisados constituem uma ferramenta importante para a preparação e performance da obra.

Levando-se em conta as definições de idiomatismo citadas nesse artigo, concluímos que os quatro aspectos abordados - instrumentação, especificidade instrumental,

aspectos rítmicos e composicionais - comprovam a ocorrência da linguagem idiomática na peça em questão, inclusive no que se refere a particularidades composicionais presentes na fase em que o compositor elaborou a obra.

A música de Almeida Prado, rica em diversidade e experimentação deve ter um tratamento específico no que tange à preparação e execução. Tal repertório, por não possuir um padrão uniforme, oferece muitas vezes restrita orientação para interpretação e escuta. Desta forma, este estudo analítico constitui uma ferramenta que contribui para a preparação e performance da peça.

Referências

KREUTZ, Thiago de Campos. A Música para violão solo de Edino Krieger [manuscrito]: Um estudo do Idiomatismo Técnico-Instrumental e Processos Composicionais. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2014.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil:* 5. Ed. rev. e ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

PRADO, Almeida. *Metalosfera*. Ahastrasse 9, D 6100 Darmstadt/W.Germany. Tonos Musikverlage, 1985. Partitura.

SCARDUELLI, Fábio. *A obra para violão solo de Almeida Prado.* Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Construção cênica de *Malambo* de Salvador Amato e reflexos para uma edição de performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rodrigo Olivárez
UFMG – olivarezrodrigo@yahoo.com

Fausto Borém
UFMG – faustoborem@gmail.com

Resumo: Estudo sobre uma construção cênica para *Malambo*, uma peça para contrabaixo e piano do compositor-contrabaixista argentino Salvador Amato (1928-1994), fundamentada em gestos de técnicas estendidas (TURETZKY, 1974) e de práticas de performance de tradição oral obtidas em entrevistas (JUEZ, 2012; FERREYRA, 2013; POBLETE 2013; ARANCIBIA, 2014; HERNAEZ, 2016) e em elementos coreográficos observados no gênero folclórico correspondente (GALA 2012 ACADEMIA MAHAILA, 2012).
Palavras-chave: Construção cênica na performance musical. Música argentina erudita e folclórica. Mapa de performance. Edição de performance audiovisual.

A theatrical realization of *Malambo* by Salvador Amato and its reflexes on a performance edition

Abstract: Study on a theatrical realization of *Malambo*, a piece for double bass and piano by Argentinean composer-bassist Salvador Amato (1928-1994), based on gestures in extended techniques (TURETZKY, 1974) and from performance practices of oral tradition obtained in interviews (JUEZ, 2012; FERREYRA, 2013; POBLETE 2013; ARANCIBIA, 2014; HERNAEZ, 2016) and choreographic elements observed in the corresponding folkloric genre (GALA 2012 ACADEMIA MAHAILA, 2012).
Keywords: Theatrical realization in music performance. Classical and folk Argentinean music. Performance map. Audiovisual performance edition.

1. Introdução

No âmbito da performance musical, os aspectos cênicos podem ter grande impacto na expressividade e comunicação de sentidos de uma obra. DAVIDSON (2002, p.145) afirma que o grande público consegue "perceber todo tipo de informação transmitida pelo performer, quanto aos seus movimentos corporais, à sua aparência e à aparência do ambiente, além de, é claro, dos sons musicais produzidos". Interferem na construção da performance de uma determinada peça, não apenas estilo, gênero, região geográfica e aspectos acústicos, mas também os aspectos "corporais e físicos" (COSTA, 2010, p.17). Geralmente, a construção cênica na performance instrumental envolve não apenas o corpo do instrumentista (como as expressões faciais e movimentos corporais mais amplos), mas também aspectos da organologia do instrumento e sua técnica. No caso do contrabaixo, muitos elementos concorrem para a riqueza de timbres, como os diversos tipos de arcadas, harmônicos e pizzicato (BORÉM, 2006, p.649), em técnicas tradicionais ou estendidas, que também podem envolver a voz do instrumentista e utilização de partes construtivas como se

fossem instrumentos de percussão (TURETZKY, 1974, p.29,44).

Neste artigo propomos uma construção cênica para a performance de Malambo, para contrabaixo e piano, do argentino Salvador Amato (1928-1994), obra que apresenta uma escrita bastante idiomática e que reflete as matrizes erudita e popular deste compositor-contrabaixista (OLIVÁREZ, 2015, p.27). Para esta construção cênica do Malambo, e posterior elaboração de uma *EdiPA - Edição de Performance Audiovisual* (BORÉM, 2014), foram utilizadas (1) informações e decisões editoriais baseadas em entrevistas com ex-alunos de Amato (JUEZ, 2012; FERREYRA, 2013; POBLETE 2013; ARANCIBIA, 2014; e HERNAEZ, 2016); (2) elementos coreográficos extraídos da tradição da dança folclórica do gênero argentino malambo; (3) possibilidades cênicas de técnicas estendidas do contrabaixo adaptadas ao contexto da obra. Assim, pretende-se que a integração dos recursos cênicos nestas três vertentes permita "interferir sobremaneira no resultado interpretativo" (LIMA, APRO e CARVALHO, 2006) e criar significados mais profundos que reflitam a cultura das regiões que a comportam (PEROTTI, p.12, 2014).

2. *Malambo* de Salvador Amato: elementos cênicos para performance

O Malambo é uma peça escrita para contrabaixo e piano[1] em 1978, estreada no mesmo ano pelo próprio compositor, acompanhado pela pianista Beatriz Lhin Piottante em Mendoza, Argentina. Em entrevista, o ex-aluno de Amato, Jose Luis FERREYRA (2013), comenta que este trabalho nasceu da ideia do compositor de escrever um *Tríptico latino-americano* para seus próprios concertos, opus que inclui, além do *Malambo*, a *Habanera* e o *Carnavalito*. O *Malambo* de Amato se inspira no gênero folclórico de mesmo nome[2] e, por isso, é programático, fazendo referências a elementos tradicionais tanto da música quanto da dança em diversos momentos. No relato de ARANCIBIA (2014), Amato estava imbuído de uma visão romântica da história dos pampas argentino:

> O *Malambo* é uma peça programática... Amato quis representar, como em uma pintura, uma época da história da Argentina, no caso, *la conquista del desierto*. Amato tinha uma visão romântica disso, ele não fez nenhuma referência à luta ou à conquista, nem fez nenhum tipo de apologia. Apenas pensava no homem, aquele homem soldado, sozinho num forte que vigia até anoitecer, e que quando escuta o clarim, que soa como toque de recolher anunciando o momento de descanso, começa a dançar o malambo (ARANCIBIA, 2014).

Baseado nesse cenário, Amato constrói uma narrativa por meio de diferentes temas. Na introdução do *Malambo*, os harmônicos agudos e de timbre metálico do contrabaixo sem o acompanhamento do piano (c.1-8) soam como uma corneta militar na solidão dos pampas. Amato utiliza os harmônicos naturais Sol4, Si4, Ré4 e Sol5 do

contrabaixo, em arpejo na região super-aguda, já fora do espelho e muito próximo do cavalete do instrumento. JUEZ (2012) confirma que a intenção de tocar essa passagem em harmônicos foi imitar "[...] o som de um clarim[3] no deserto". Falando desse mesmo trecho, outro aluno do compositor, Jorge HERNAEZ (2016), afirma que Amato pretendia claramente uma "representação visual através dos sons" do contrabaixo, onde o contrabaixista representa uma pessoa buscando localizar o som deste instrumento no deserto. No vídeo desta entrevista, o próprio Hernaez toca esse trecho utilizando gestos faciais e de cabeça (Exemplo 1a, 1b e 1c), que segundo ele, Amato realizava "intuitivamente". Esta escolha cênica pode ser incorporada em uma proposta cênica do *Malambo* e refletida, posteriormente, em uma edição de performance da peça. Pode-se observar como Hernaez toca o contrabaixo mudando a expressão facial ao longo da passagem. No Exemplo 1a, o "homem no deserto", ao ouvir um som distante, olha para o horizonte, indagativamente. À medida que toca harmônicos mais agudos (Exemplo 1b), franze a testa e abre mais os olhos, chegando à nota mais aguda da peça: o Sol5 no contrabaixo (Exemplo 1c).

Exemplo 1a, 1b, 1c: Realização cênica de HERNAEZ (2016) dos harmônicos naturais do contrabaixo na introdução do *Malambo* (AMATO ed. OLIVÁREZ, 2015) de Salvador Amato (c.1-8).

Outro exemplo de construção cênica no *Malambo* ocorre nos c.148-153, onde Amato deixou no manuscrito a indicação *ad libitum* para um trecho de 12 compassos, nos quais deve-se improvisar (Exemplo 2). Segundo JUEZ (2012), durante essa passagem, o contrabaixista "deve imitar um *bombo leguero* [ou *bombo criollo*][4], tocando sozinho, batendo no instrumento com os dedos e as mãos", prática de performance que remete outra tradição: as palmas para dançar, que remontam a uma tradição do bombo afro-peruano (BUGALLO,

2009). Para facilitar sua realização, seja porque muitos músicos não conhecem as tradições do malambo, seja porque muitos contrabaixistas não se sentem à vontade para improvisar, foi sugerida uma "improvisação escrita", na qual o contrabaixo é utilizado como elemento de percussão. Fernando POBLETE (2013), outro aluno de Amato, descreve a busca de Amato por soluções musicais não tradicionais:

> "[Amato] estava procurando criar novos sons no instrumento, batendo na tampa e fazendo ritmos […] é assim que nasce o *Malambo*, pelo imitar de um ritmo autóctone que tinha relação com seu passado" (POBLETE, 2013).

Exemplo 2: Trecho *ad libitum* para livre improvisação com "*batidas de manos*" no contrabaixo no manuscrito de *Malambo* (c.148–153), de Salvador Amato.

ARANCIBIA (2014) confirma esta liberalidade de Amato em relação à sua música, pois "deixava a interpretação livre para cada instrumentista", como a imitação do *bombo leguero*, que utiliza o tampo e as laterais do contrabaixo como o couro esticado dos tambores (Exemplo 3). As entrevistas com Arancibia, Poblete e Juez permitiram observar detalhes dos recursos de performance usados nessa passagem, os quais, ancorados pelas práticas de performance inferidas na rítmica do gênero folclórico, fundamentam a sugestão de se realizar esta improvisação como um solo escrito (veja Exemplo 4 e sua correspondência no Exemplo 3). São utilizados dois elementos notacionais de percussão na edição de performance para indicar o tipo de realização. A cabeça da nota em forma de "x" indica o som de percussão no aro de madeira que prende a pele do bombo leguero, que resulta em um som mais seco e agudo e que, no *Malambo*, é realizado com as mãos nas faixas (laterais) do contrabaixo. Já o som mais grave, simulando o som do parche, que é a pele esticada do bombo leguero, é notado com notas com a cabeça em forma de "quadrado", e que são realizadas, no Malambo, com as mãos no tampo do contrabaixo.

Exemplo 3: Utilização do tampo e faixa do contrabaixo para emular a percussão do *bombo leguero* por ARANCIBIA (2014), na improvisação em *Malambo* de Salvador Amato.

Exemplo 4: Trecho com sugestão de "improvisação escrita" na edição de performance (AMATO ed. OLIVÁREZ, 2015) do *Malambo* de Amato, baseada na percussão folclórica do *bombo leguero*.

Outra técnica estendida incluída por Amato em Malambo é a utilização da voz cantada ou falada (TURETZKY, 1974, p.44). No c.204, há uma pausa geral com a indicação "*vuota*", que significa silêncio em italiano (Exemplo 5). Amato não dá maiores informações sobre a realização deste trecho no manuscrito, mas JUEZ (2012), fala da tradição do gênero de se fazer uma interrupção instrumental súbita (como nos breaks de música popular), e diz que "... o contrabaixista [no local da palavra *vuota*] deve gritar a palavra "*aura!*"...", palavra que significa "agora!" no dialeto dos pampas argentinos, cujo grito marca o início de uma seção de dança do malambo pelos gauchos.

Exemplo 5: Notação de pausa geral ("vuota") no manuscrito do Malambo (c.204) de Salvador Amato, que é substituído pelo grito de "*Aura*!" na edição de performance.

Finalmente, a partir da tradição de Amato e de seus alunos de incluírem improvisação, técnicas estendidas e elementos programáticos neste repertório, propomos uma realização cênica para uma longa passagem do piano como solista em que o contrabaixista

permanece 14 compassos de silêncio (c.154-168). Além de evitar a perda de continuidade dos elementos programáticos utilizados ao longo da peça, o contrabaixista pode encenar elementos coreográficos do *gaucho* argentino na dança deste gênero (GALA 2012 ACADEMIA MAHAILA, 2012). Dentro da proposta de LABAN (1978, p.73) de ocupação do espaço cênico, pode-se apreciar os movimentos e objetos de cena inspiradores do malambo nos quatro fotogramas que constituem os *MaPAs - Mapa de Performance Audiovisual* (BORÉM, 2014) do Exemplo 6A utilização do plano baixo com extensão relativamente grande e caminho direto, típico do gesto do *cuchillo* (faca) sendo fincado desafiadoramente no piso da área de dança, é realizado pelo arco do contrabaixo apontado para o chão. A utilização do plano médio, com extensão media e caminho angular, que ocorre com o levantar do joelho seguido de uma pisada forte na direção frente, é repetido pelo contrabaixista, com o mesmo espírito enérgico. A utilização do plano alto, acontece duas vezes. Primeiro, no gesto ameaçador de ataque com o *cuchillo* (faca) brandido acima da cabeça com caminho direto, que é realizado com o arco do contrabaixo na mesma posição. Depois, na interação entre o casal de dançarinos que realizam revoleos do pañuelo (volteios do lenço) acima da cabeça no plano alto em extensão normal e em caminho curvo, pode-se observar sua correspondência no gestual do contrabaixista com seu pano geralmente utilizado para limpar a resina do contrabaixo.

Exemplo 6a, 6b, 6c e 6d: Dois *MaPAs* mostrando a coreografia na proposta cênica para *Malambo* de Amato, inspirada nos objetos de cena e movimentos dos *gauchos argentinos*: (6a) *cuchillo* (faca) fincado no chão, (6b) pisada forte à frente, (6c) posição de ataque do *cuchillo* (faca) e (6d) *revoleos do pañuelo* (volteios do lenço).

3. Conclusão

Esta proposta de construção de uma performance cênica de Malambo de Salvador Amato foi fundamentada em diversos elementos: (1) utilização visual de técnicas estendidas do contrabaixo (percussão no corpo do instrumento, harmônicos naturais), (2) derivações do folclore argentino por meio da adaptação de movimentos corporais (expressões faciais e movimentos de cabeça, tronco e membros), de sons vocais (grito) e objetos de cena (cuchillo e pañuelo), e (3) práticas de performance (improvisação e arranjos) inferidas por meio de entrevistas. A integração destes elementos buscou dar variedade, interesse e ênfase aos elementos expressivos contidos no manuscrito original da obra. Estes elementos servirão para fundamentar, no futuro, uma *Edição de Performance Audiovisual* (*EdiPA*).

Referências

AMATO, Salvador. Malambo para contrabaixo e piano. Mendoza, Argentina. 1978 (manuscrito de partitura).

_____. Malambo para contrabaixo e piano. Edición de Rodrigo Olivárez. Belo Horizonte, Brasil. 2015 (partitura).

ARANCIBIA, Omar. *Entrevista de Omar Arancibia a Rodrigo Olivárez*. Realizada em Mendoza, Argentina em Setembro de 2014. (vídeo).

ARETZ, Isabel. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

BORÉM, Fausto. O repertório orquestral do contrabaixo: questões técnico-musicais na realização de pizzicati, harmônicos, vibrati e referências aos gêneros da música popular. In: *Anais do XX Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música*, Brasília: ANPPOM 2006, p.649-657.

_____. *Por uma análise da performance em vídeos de música, um "Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA)*. Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TeMA '2014. Salvador, Brasil 2014. 9p.

BUGALLO, Rubén Pérez. *El bombo*. Argentina, 2009. Disponível em: http://www.gruposolargentino.com/bombo.html (Acesso em 15 de janeiro, 2013).

COSTA, José Roberto Froes da Costa. *O Corpo na performance musical: movimentação cênica como parte do recital violonístico.* Universidade Federal do Paraná, 2010 (Dissertação de Mestrado em Música).

DAVIDSON, Jane. Communicating with the Body in Performance. In: RINK, John. M*usical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.144-152.

FERREYRA, José Luis. *Entrevista de José Luis Ferreyra a Rodrigo Olivárez*. Realizada no Teatro Real de la Opera de Madrid. Madrid, Espanha. Novembro. 2013

GALA 2012 ACADEMIA MAHAILA. *Desafío de Malambo (folclore argentino).* Filmado em San Juan Argentina 15/12/2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=31ooqyrMVxs>. Veiculado em: 21 dez. 2012. Dur: 7m09s. (Acesso em 19 de abril de 2016).

HERNAEZ, Jorge. *Entrevista de Jorge Hernaez a Rodrigo Olivárez*. Mendoza, Argentina. Fevereiro, 2016. (vídeo)

JUEZ, Norberto. *Entrevista virtual de Norberto Juez a Rodrigo Olivárez*. Skype, em 14 de julho de 2012.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. por Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo : Summus Editorial. 1978.

LIMA, Sonia A., APRO, Flávio, CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical. Significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org.) *Performance e Interpretação musical: Uma prática interdisciplinar.* (p.1-23). Musa Editora: São Paulo, 2006.

OLIVÁREZ, Rodrigo. Habanera, Sonatina, Malambo e Carnavalito de Salvador Amato: aspectos históricos, analíticos e edições de performance. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. 2015. 223p. (Dissertação de Mestrado em Música).

_____. *Malambo–Salvador Amato*. Recital Defesa de Mestrado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lHbApyRz1M>. Veiculado em: 8 jul. 2015. Dur: 4m26s. (acesso em 2 dez. 2015).

OLIVÁREZ, Rodrigo; MATTURRO, Marcos. *Malambo de Salvador Amato: técnicas instrumentais da música folclórica argentina em um arranjo para contrabaixo e violão.* In: Anais do VIII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, Curitiba, 2015. p. 278-287.

PEROTTI, Deniele. *Texto, música e cena de Elis Regina em Alô, alô marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. (Dissertação de Mestrado em Música).

POBLETE, Fernando. *Entrevista de Fernando Poblete a Rodrigo Olivárez no Teatro Real de la Opera de Madrid*. Madrid, Espanha. Novembro. 2013.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Ed. por Stanley Sadie e Alison Latham; trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary Contrabass*. Berkeley: University of Califórnia Press, EUA, 1974. 114p.

Notas

[1] Dois ex-alunos de Amato criaram novas versões do *Malambo* ao longo do tempo: Jose Luis Ferreyra elaborou, em 1996, um arranjo do *Malambo* para dois contrabaixos e piano, além de um arranjo para contrabaixista solista e orquestra; já Norberto Juez criou uma versão do *Malambo* para quarteto de contrabaixos (JUEZ, 2012). Um outro arranjo do *Malambo*, para contrabaixo e violão, foi criado por OLIVÁREZ e MATTURRO (2015).

[2] O *Malambo* de Salvador Amato incorpora elementos do gênero folclórico do mesmo nome. O *malambo* é uma dança individual, típica das regiões do Pampa e Catamarca, onde o *gaucho argentino* demonstra sua destreza com os pés, fazendo diversos tipos de sapateados, realizando uma rítmica que é acompanhada pelo violão e pelo bombo *leguero* (ARETZ, p.180, 1952)

[3] O clarim é um instrumento de sopro com bocal em forma de taça, tendo o tubo um pouco mais estreito que o da corneta de pistões, e que produz um timbre mais claro e mais brilhante. (SADIE, 1994, p.200).

[4] O bombo leguero ou bombo criollo é um membranofone popular no folclore argentino, originário da província de Santiago del Estero. Segundo crenças locais, pode ser ouvido até mesmo a uma légua de distância. (BUGALLO, 2009).

Possíveis interações de habilidades musicais aprendidas nas práticas da música erudita e popular em alunos e professores do curso de música da UFSJ

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

William Percy Davison
Universidade Federal de São João del Rei – bill1992@gmail.com

Antonio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João del Rei – acguima@ufsj.edu.br

Resumo: A pesquisa concluída investigou se e de que formas as habilidades musicais aprendidas nas práticas eruditas e populares interferem e interagem entre si. A partir de um questionário, os repertórios e contextos das práticas foram utilizados para identificar os músicos do Departamento de Música da UFSJ fluentes nas praticas de música popular e erudita. As respostas obtidas através dos questionários foram analisadas à luz da bibliografia consultada e aspectos da interação entre práticas da música erudita e popular foram discutidos.
Palavras-chave: Bimusicalidade. Música erudita. Música popular. Transferência de habilidades e conhecimentos musicais.

Possible interactions between Popular and Classical Music Skills of the Federal University of São João del Rei Music Program Students and Teachers.

Abstract: This finished research investigated if music skills learned from the practice of classical and popular music can interact. A questionnaire, inquiring about repertoire and musical practice contexts, was used to identify musicians from Federal University of São João del Rei music program fluent on popular and classical music. The answers from the questionnaire were analyzed using concepts found on the bibliography research. Also, interaction aspects between the practice of popular and classical music were discussed.
Keywords: Bi-musicality. Classical Music. Popular Music. Musical Knowledge and Skill transfer.

1. Introdução

O processo de aquisição de habilidades e conhecimentos musicais através da imersão na música que ouvimos no dia-a-dia e nas práticas musicais diárias de um músico recebe o nome de enculturação musical ou musicalização. (GREEN, 2010, p. 24). Esse processo de musicalização gera o aprendizado de habilidades, as quais não se referem somente a habilidades tais como controle motor ou a capacidade de tocar de forma proficiente um instrumento musical, mas também se referem à execução de atos mentais puros para a interpretação, tais como reconhecer uma progressão ou cadência harmônica ou ler uma partitura (ou outra forma de notação musical) com o ouvido interno, ou "dentro da cabeça". (GREEN, 2010, p. 21).

Desta forma, as práticas musicais de diferentes gêneros oportunizam o aprendizado de algumas habilidades peculiares a cada um deles e outras em comuns entre eles. A leitura musical, por exemplo, pode ser importante na prática de diversos contextos musicais, mas essa habilidade não se faz suficiente para um músico popular na criação de seu

repertório, sendo necessárias outras habilidades, como por exemplo a capacidade de tirar música de ouvido (GREEN, 2010). Entretanto, a prática musical muitas vezes transcende as definições de gênero, pois são muitos os casos de músicos que juntam habilidades e conhecimentos desenvolvidos em contextos diversos para criar sua própria linguagem musical. A exemplo, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, o Tom Jobim, em entrevista ao produtor musical, violonista e compositor Almir Chediak no "Songbook Tom Jobim vol. 2", revela que no começo de sua vida como compositor, começou a estudar harmonia tradicional, mas sentia que a grande quantidade de regras o "prendia", e que "quando escrevia alguma coisa da cabeça", o professor reclamava. Tom Jobim conta também que quando criança tinha dois tios violonistas, um tocava mais "o popular" e o outro mais "o clássico", e que ele se influenciou por ambos os gêneros musicais (CHEDIAK, 1994, p. 8). Além desse exemplo citado, conseguimos identificar diversos alunos e professores do Curso de Música da UFSJ, principal local de nossas praticas musicais, que possivelmente possuíam perfis similares nas suas práticas musicais. Assim, observando exemplos de trajetórias de músicos cujas práticas flertam tanto com a música popular quanto com a erudita como Tom Jobim e tantos outros no convívio da prática musical, surgiu a curiosidade de sabermos mais sobre como se dão as práticas desses músicos que realizam seu fazer musical em gêneros diversos.

Essas observações iniciais geraram importantes perguntas: Quem são os alunos e professores do curso de Música da UFSJ capazes de transitar por gêneros musicais diversos em suas praticas musicais? Esses alunos e professores que praticam com fluência os gêneros popular e erudito também se beneficiam das habilidades dessas práticas musicais? Como eles se beneficiam? Esse artigo responde essas perguntas apresentando os resultados finais de uma pesquisa, realizada entre março e novembro de 2015 no Curso de Música da UFSJ, que investigou a ocorrência de alunos e professores do curso de música da UFSJ fluentes nas práticas de música popular e erudita, e analisou se as habilidades adquiridas nessas práticas interagem e beneficiam a formação desses músicos. Além disso, investigou-se como esses músicos transferem habilidades e conhecimentos musicais de um gênero para outro.

Inicialmente fizemos uma revisão bibliográfica e adotamos os referenciais teóricos discutidos a seguir nesse artigo. Em seguida, identificamos, através de questionário, alunos e professores do Curso de Música da UFSJ fluentes nos gêneros erudito e popular. O questionário teve também o objetivo de fornecer dados para analisar aspectos das interações entre habilidades específicas adquiridas nas práticas de cada gênero. Finalmente analisamos

os dados coletados à luz da bibliografia revisada para chegarmos as conclusões apresentadas nesse artigo.

2. Referenciais Teóricos

Durante a etapa de revisão bibliográfica fomos ao encontro de conceitos e fundamentos, discutidos a seguir, que nortearam as etapas seguintes da pesquisa. Inicialmente apresentamos os conceitos de música popular e de música erudita adotados para a pesquisa. Por música erudita entende-se a tradição escrita, majoritariamente européia, do período compreendido, aproximadamente, entre 1720 a 1930, também chamada de música da "*common-practice*" (TRAVASSOS, 1999, p. 120). Já a música popular, segundo o dicionário New Grove de Música (SADIE, 2001), surgiu a partir do desenvolvimento da industrialização do século XIX, começando a desenvolver características que se afinavam com os interesses e gostos da classe média urbana, que se expandia. A essência dessa música é que ela deve ser rapidamente compreensível para uma grande parcela da população, e que sua apreciação pressupõe pouco ou nenhum conhecimento acerca de teoria ou técnica musical. As peças são, geralmente, curtas e possuem uma linha melódica proeminente. Durante o século XIX e início do XX, a principal forma de transmissão dessa música era através de partituras, mas depois do advento da reprodução sonora mecânica o papel deu lugar à gravação sonora. Desde o século XIX, uma indústria de editores e compositores vem crescentemente fazendo uso dos idiomas da música popular com a finalidade de obtenção de lucro, muitas vezes tendo como público alvo determinados subgrupos da sociedade (etnia, idade, grupo social). A música popular tem como destinação natural as salas de dança ou grandes públicos, o que a aproxima da música de teatro, embora certas expressões modernas, do gênero da "bossa nova" brasileira, coloquem-na, às vezes, na atmosfera da música de câmara (MAGNANI, 1996). Outros conceitos importantes para a compreensão desse artigo são Músico Anfíbio e Bimusicalidade. Para Travassos (1999), músicos anfíbios são aqueles proficientes na prática da música erudita e popular, ou seja, simultaneamente possuem os saberes e habilidades consideradas típicas do músico popular e erudito. Mantle Hood (1960) chama de bimusicais os músicos orientais que além de serem proficientes na música tradicional de seus países, também incorporam em suas práticas o repertório, conhecimentos e habilidades referentes à prática erudita. Os dois termos possuem conotações semelhantes, guardadas as diferenças referentes aos contextos histórico-geográficos de cada autor. Um se refere principalmente ao músico ocidental (músico anfíbio) e o outro ao músico oriental (bimusicalidade), porém, nos dois casos, considera-se o músico

capaz de se expressar de forma fluente em contextos musicais diversos. No presente artigo adotaremos o termo músico anfíbio, pelo fato de tratar de um contexto sociocultural mais próximo do nosso.

Durante a revisão bibliográfica compreendemos também que para discutirmos com maior profundidade as práticas musicais erudita e popular precisávamos contextualizá-las dentro das suas várias funções musicais. Assim, recorremos ao antropólogo da música, Alan Merriam, que em seu livro *The Anthropology of Music* (1964) identifica dez "usos e funções" da música. São eles: função de expressão emocional, função de prazer estético, função de entretenimento, função de comunicação, função de representação simbólica, função de resposta física, função de manutenção da conformidade de normas sociais, função de validação de instituições sociais e de ritos religiosos, função de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, função de contribuição para a integração da sociedade. Desta forma, ficou claro que independente da classificação de gênero destinada a um determinado repertório musical, seja erudito ou popular ou outros gêneros, o uso desse repertório pode servir a várias funções, a exemplo, um mesmo samba poderia ser usado na função de resposta física quando usado para as pessoas dançarem e também usado na função de prazer estético quando tocado em teatro.

Uma vez que nossa pesquisa teve o Curso de Música da UFSJ como lócus da investigação, procuramos saber mais sobre a presença da música popular e erudita em cursos de graduação em música no Brasil. Como afirma Bruno Nettl (1995 apud TRAVASSOS, 1999), as escolas de música nas universidades dos Estados Unidos da América partiram de um universo unimusical, cujas práticas eram majoritariamente ligadas à *Common practice* (música erudita) para um universo plurimusical, tornando a escola ponto de encontro de diferentes músicas, inclusive de raízes populares. No Brasil, podemos observar um movimento semelhante, desde que o primeiro curso de música popular foi criado na Universidade de Campinas - UniCamp, em 1989, várias outras universidades seguiram o mesmo caminho: UniRio, Bacharelado em Música Popular do Brasil, 1998; UFBA, Bacharelado Interdisciplinar em Música Popular, 2009; UFPB, Curso Superior em Música Popular, 2013; UFMG, Bacharelado em Música Popular, 2009; UFPel, Bacharelado em Música Popular, 2013; UFSJ, Licenciatura em Canto Popular, 2006.

3. Realização da pesquisa e discussão dos resultados

Para investigarmos a ocorrência de práticas musicais anfíbias dentre alunos e

professores do Departamento de Música da UFSJ e também averiguarmos a ocorrência de interações entre as práticas da música erudita e popular na prática desses músicos, elaboramos um questionário que inicialmente foi testado em um grupo de cinco alunos da disciplina de Flauta em Grupo. As respostas colhidas foram consideradas satisfatórias e condizentes com os objetivos do questionário. Após o período de testes, foram aplicados um total de 64 questionários em diversas turmas do curso de Música, desses, 42 questionários foram respondidos, sendo quarenta por alunos e dois por professores. Vale ressaltar que os questionários foram respondidos por alunos de todas as habilitações em instrumento do Curso de Música da UFSJ: violino, viola, violoncelo, violão, piano, flauta transversal, clarineta, saxofone, trompete e trombone. De forma diferente do previsto no projeto inicial, o uso do grupo de emails do Departamento de Música se mostrou ineficiente, e os questionários foram entregues impressos e respondidos manualmente. Por esse motivo, não foi possível atingir a totalidade dos alunos do curso de música matriculados no 1º semestre de 2015. A Figura 1 apresenta o questionário respondido pelos participantes da pesquisa.

Após a análise das questões 1 a 6, consideramos que vinte e quatro questionários traziam informações de músicos anfíbios. Os outros dezoito questionários descreveram práticas majoritariamente unimusicais, ou seja, aquele que desenvolve sua prática somente na área da música erudita ou música popular. Desses dezoito considerados unimusicais, oito questionários foram de músicos cujas práticas se restringem majoritariamente à música erudita e dez questionários são de músicos cujas práticas se restringem majoritariamente à música popular. Dos vinte e quatro questionários respondidos por músicos cujas práticas foram identificadas como anfíbias, selecionamos algumas respostas que exemplificam a interação entre as práticas, e a consideram como algo positivo nas suas formações como músicos.

Figura 1 - questionário respondido pelos participantes da pesquisa

POSSÍVEIS INTERAÇÕES De HABILIDADES MUSICAIS APRENDIDAS NAS PRÁTICAS DA MÚSICA ERUDITA E POPULAR

A presente pesquisa visa entender melhor como as práticas de gêneros musicais diversos, tanto eruditos quanto populares, influenciam o desenvolvimento musical dos docentes e discentes da UFSJ. Após a coleta de dados através de questionários, a pesquisa tentará responder se realmente esseds músicos se beneficiam do fato de serem fluentes em mais de um gênero musical e de que forma essa transferência de habilidades e conhecimentos se dá.

1 - Cite exemplos de repertórios que você costuma executar, se possível cite títulos e compositores.
2 - Com que formações você costuma tocar esses repertórios?
3 - Em que locais essas práticas acontecem?
4 - Você aprendeu música em (marque quantas opções forem necessárias):
( ) escola regular
( ) escola especializada
( ) professor particular
( ) banda
( ) igreja
( ) ajuda de amigos
( ) outro, citar.
5 - Em seu instrumento você tem o costume de tirar música de ouvido?
6 - Além do repertório, que outros materiais (métodos, cadernos de estudo, livros de solfejo, exercícios) você utiliza ou utilizou em seu aprendizado musical?
7 - A prática musical de repertórios e gêneros variados lhe auxilia em seu aprendizado musical? Como? Cite exemplos.

Na quinta questão, que indaga se o músico costuma tirar músicas de ouvido, um dos questionados que respondeu "Sim" afirmou que "alguns aspectos técnicos, como polirritmia, eu resolvo melhor com as músicas tiradas de ouvido do que com o repertório aprendido por leitura". Neste exemplo fica claro como a habilidade de tirar uma música de ouvido, atribuída à prática da música popular, pode auxiliar e funcionar conjuntamente com a

habilidade da leitura musical. Lucy Green no livro *How Popular Musicians Learn* (GREEN, 2010), corrobora com o exemplo acima afirmando que somente a leitura não é suficiente para que um músico popular adquira suas habilidades e desenvolva seu repertório, fazendo-se necessárias outras ferramentas, como por exemplo, a realização do que se chama tirar música de ouvido, ou seja, ouvir uma gravação ou performance e imitar os sons a partir da memória (musical).

Na sétima questão, que indaga se a prática musical de repertórios e gêneros variados auxilia no aprendizado musical, um dos músicos que respondeu "Sim" afirmou que "por meio de repertório de gêneros diversos passo a trabalhar com diferentes estilos, técnicas, sonoridades, improvisação. Tenho ainda a oportunidade de [me] apresentar com diferentes formações [instrumentais] e em diferentes contextos." Nessa resposta, podemos observar que a prática musical anfíbia aumenta inclusive as possibilidades de trabalho do músico, através da diversificação de vivências às quais o músico se submete. Outro questionado que também responde "Sim" na sétima questão afirma que "a minha experiência com o aprendizado em música popular vem partindo de uma visão mais do todo – compreensão da forma, harmonia, o que vem abrindo minha idéia de desejar e buscar compreender melhor o repertório de música de concerto. Também sinto que o refinamento técnico que busco na música clássica auxilia nas possibilidades de outros gêneros musicais com interpretação mais livre e mais abertos à criação. Com as barreiras técnicas transpostas, o estudo das harmonias das músicas fica bem mais fácil." Nesse caso, podemos ver claramente como habilidades aprendidas em contextos musicais diferentes se juntam no mesmo músico e auxiliam no desenvolvimento de competências para a pratica musical nos gêneros diversos.

Outra resposta obtida também na sétima questão do questionário revela que

> quanto mais abrangente o repertório mais completo o músico, desenvolver a musicalidade e a capacidade de interpretação nos mais variados gêneros é de suma importância para a formação musical tanto do intérprete quanto do educador. Saber reconhecer as características estilísticas dos gêneros faz com que a performance aconteça de maneira mais coerente com as possíveis concepções do compositor e o contexto histórico cultural daquela produção artística.

É interessante observamos que essa reposta inclui também o educador musical como beneficiário da fluência em gêneros musicais diversos na sua prática pedagógica.

4. Conclusões

Concluímos através da análise dos questionários respondidos e da bibliografia revisada que o Curso de Música da UFSJ possui uma quantidade expressiva de músicos

anfíbios e que esses músicos afirmam haver interação entre habilidades e conhecimentos específicos provenientes de suas práticas em gêneros diversos. Além disso, esses músicos muitas vezes fazem uso de métodos de ensino e aprendizagem de uma prática específica em outras práticas musicais. Dessa forma, percebemos que a fluência nos gêneros erudito e popular no músico anfíbio é geralmente proveitosa e traz benefícios para as práticas desse músico, não só do ponto de vista da performance mas também do ponto de vista de atuação do músico educador.

Referências

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula*. Revista da ABEM, v. 20, n. 28, p. 61-80, Londrina, 2012.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate Press: London, 2010.

HOOD, Mantel. *The Chalenge of "Bi-Musicality"*, Ethnomusicology, vol. 4, no. 2. 1960.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Editora UFMG: Belo Horizonte. 2ª Ed. 1996.

MERRIAM, ALAN P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press: Illinois, 1964.

SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Oxford: Oxford University, 2001. 9 v.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: Temas e Questões*. Editora 34: São Paulo.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical*. Horizontes Antropológicos: Porto Alegre, ano 5, n.11, p. 119-144, out. 1999.

WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. Revista de História 157, p. 55-72. 2007.

Compilação de excertos de música orquestral brasileira para violoncelo

MODALIDADE: PÔSTER

Adriana Cristina de Barros Holtz
Universidade Federal da Bahia UFBA – adrianaholtz@terra.com.br

Resumo: Este artigo apresenta reflexões sobre o processo de criação de uma compilação de excertos orquestrais para violoncelo voltados para o repertório orquestral de música brasileira. Os excertos selecionados pertencem a obras brasileiras que foram documentadas na sua maioria em registros sonoros pela OSESP, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, desde 1997. A investigação foi conduzida com base no Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho e pesquisa de campo (aplicação de um questionário aos violoncelistas da mesma).
Palavras-chave: Excertos orquestrais. Repertório orquestral brasileiro. Violoncelo orquestral. OSESP.

Compilation of Brazilian Music Orchestral Excerpts for Cello

Abstract: This article presents reflections on the process of creating a collection of orchestral excerpts for cello in Brazilian music orchestral repertoire. The excerpts selected belong to Brazilian works that have been documented mostly in sound recordings by OSESP, State Symphony Orchestra of Sao Paulo since 1997. The investigation was conducted based on the Center of Musical Documentation Eleazar de Carvalho and the responses to a questionnaire with cellists of the orchestra.
Keywords: Orchestral excerpts. Brazilian orchestral repertoire. Orchestral violoncelo. OSESP.

1. Introdução

Para ser admitido em qualquer Orquestra, seja ela profissional ou não, um músico precisa ter domínio tanto de peças de caráter solístico, como de excertos[1] orquestrais. Segundo C. F. Peter, no prefácio do livro "*Test Pieces for Orchestral Auditions*" (BECKER-MANDALKA, 1993) "... espera-se que um músico de orquestra tenha domínio não apenas do repertório solo, mas principalmente do repertório de concerto (orquestral) e de ópera"[2]. Muito embora essa seja a percepção estabelecida entre músicos instrumentistas situados em países onde a música orquestral possui uma forte tradição, Fábio Mechetti, regente titular e diretor artístico da Filarmônica de Minas Gerais, aponta que no Brasil "o número de músicos que toca o repertório *solo* de maneira aceitável, ou até brilhante, e depois apresenta dificuldades básicas nos excertos, é, infelizmente grande"[3].

O repertório de excertos orquestrais segue um padrão já estabelecido internacionalmente, balizado pela importância da obra e do compositor, podendo ser observado em sites de alcance internacional para procura de vagas em orquestras, como em www.musicalchair.info. A lista de excertos para violoncelo em uma prova de orquestra é vasta e alguns exemplos podem ser citados, tais como o início do segundo movimento da 5ª Sinfonia de L. Beethoven, o Ofertório do Réquiem de G. Verdi, o início do poema sinfônico Vida de Herói de R. Strauss e o início do 3º movimento da 3ª Sinfonia de J. Brahms.

Para o flautista e doutor em música Mauricio Freire Garcia o repertório orquestral brasileiro é desconhecido por muitos e ainda se faz pouco uso desse material nos ambientes de estudo e profissionais.

> [...] o repertório estudado pelos alunos e aquele exigido nas audições contemplam, em sua maioria, obras europeias. Mesmo que a música de Villa-Lobos e outros compositores apareçam em maior ou menor escala no repertório de diversas orquestras do país, ainda não houve a efetiva inclusão no repertório orquestral estudado pelos alunos. (GARCIA, 2012, pg.11)

Recentemente a partitura de clarone da sinfonia 2 de Villa-Lobos foi solicitada ao Centro de Documentação Musical Eleazar de Carvalho, CDM[4], para uma prova de orquestra na Coréia do Sul, o que talvez seja um indicativo de mudança no cenário musical internacional em direção a uma maior valorização da música brasileira de concerto.

A ausência de uma compilação brasileira direcionada ao estudo do repertório e à aplicação de prova orquestral foram as principais motivações para a seleção e organização dos 42 excertos que, em sua maioria, foram extraídas de obras gravadas pela OSESP ao longo de 19 anos, a partir de sua reestruturação. Essa compilação visa destacar os excertos de obras que apresentam passagens de maior desafio técnico, sugerir dedilhados e arcadas para estudo do mesmo, justificar as escolhas e gerar material que possa ser utilizado por estudantes e professores de música.

As referências para o desenvolvimento da pesquisa em curso foram alguns livros de excertos orquestrais internacionais, pesquisa ao CDM e um questionário aplicado ao naipe de violoncelos da OSESP.

2. Os acervos da OSESP e a música brasileira para orquestra

A partir de 1997, com a reestruturação da OSESP e a então recém-iniciada direção artística de John Neschling[5], a gravação do repertório sinfônico brasileiro tornou-se parte relevante na política cultural da orquestra. Foram registrados o ciclo integral das Bachianas Brasileiras e dos Choros de Heitor Villa-Lobos, as seis sinfonias de Camargo Guarnieri, a Festa nas Igrejas, a Sinfonia Tropical, o Maracatu do Chico Rei de Francisco Mignone e outras obras de compositores como Claudio Santoro, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Edino Krieger, Almeida Prado, Gilberto Mendes, Marlos Nobre, entre outros. Todo esse repertório pode ser encontrado CDM. O crítico musical e professor de história da Universidade Federal do Paraná André Acastro Egg aponta que:

> Vários compositores se engajaram na criação de uma linguagem de composição de música de concerto que pudesse ser identificada como brasileira, por se basear nos sons oriundos das tradições musicais do folclore do país. Usando a instrumentação

> europeia, seu formato de música de concerto, suas técnicas de boa escrita, estes compositores buscavam deliberadamente alguma característica que soasse como marca de brasilidade – elementos rítmicos ou melódicos encontrados na música popular. Com isso o Brasil estaria fazendo o que já fizera a Europa: criar sua linguagem própria de música culta, identificável com a ideia de nação. Entre os compositores que trabalharam em torno deste ideal a partir da década de 1920, estavam Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. (EGG, 2007, p.4).

Atualmente as sinfonias de Villa-Lobos estão sendo revisadas e analisadas pelo CDM e em 2017 a OSESP pretende finalizar a integral das onze sinfonias. Nesse sentido, John Neschling afirma:

> Nosso arquivo se transformou no melhor arquivo musical do Brasil, informatizado e organizado. Conseguimos ser os fiéis depositários de grande parte da obra de Camargo Guarnieri e de algumas importantes obras de Villa-Lobos, Francisco Braga, Alexandre Levy etc. Nosso trabalho de edição de partituras e material virou referência internacional para as orquestras que desejam tocar música brasileira. (NESCHLING, 2009, pg. 150)

3. A Compilação

3.1 Seleção

Num primeiro momento foi realizado um levantamento das obras brasileiras gravadas pela OSESP desde 1997 para, em seguida, selecionar as que seriam inseridas na compilação. Durante esse processo de escolha das obras gravadas, observou-se que uma das características dessa orquestra é a vasta gama de compositores brasileiros numa constante diversidade. Visando fazer jus a essa diversidade, a compilação de excertos englobou vários compositores brasileiros que apresentam em suas obras destaques e desafios técnicos para os violoncelistas.

Segue abaixo a lista dos compositores e as obras que fazem parte dessa compilação, organizadas cronologicamente, com indicação do tipo de registro fonográfico utilizado para consulta:

- Carlos Gomes, 1836-1896 – O Guarany (Podcast da OSESP)
- Alberto Nepomuceno, 1864-1920 – Sinfonia em sol menor (sem registro da OSESP)
- Francisco Braga, 1868-1945 – Episódio Sinfônico (Podcast da OSESP)
- Heitor Villa Lobos, 1887-1959 – Bachianas 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, Choros 6 e Uirapuru (Gravação da OSESP)
- Luciano Gallet, 1893-1931– 2 Movimento da Suíte Bucólica (Podcast da OSESP)
- Francisco Mignone, 1897-1986 – Sinfonia Tropical e Festa nas igrejas (Gravação da OSESP)

- Mozart Camargo Guarnieri, 1907-1993 – Sinfonia 2, Abertura Festiva e Abertura Concertante (Gravação da OSESP)
- Claudio Santoro, 1919-1989 – Brasiliana (sem registro da OSESP)
- Almeida Prado, 1943-2010 – Estudos de Paris (Selo Digital)

3.2. Questionário

O questionário foi respondido e analisado por 8 dos 10 músicos do naipe de violoncelos da OSESP que ingressaram na orquestra a partir de 1984. Os dados obtidos foram usados com o intuito de organizar a apresentação dos excertos. Os músicos analisaram cada um dos 42 excertos (38 *tuttis* e 4 solos) com a seguinte classificação apontada na pesquisa: muito difícil, difícil, mediano, fácil e muito fácil. Avaliaram também se o excerto se inclui na categoria prova de orquestra ou para estudo. Na avaliação realizada, os violoncelistas tiveram como parâmetro o nível necessário para admissão em uma orquestra profissional do porte da OSESP. Desse modo, os excertos foram apresentados na compilação em ordem crescente de dificuldade técnica e classificados em excertos para estudo ou excertos para prova de orquestra. Verifica-se que a maioria deles foi classificada como excertos de estudo e somente 18 excertos para prova de orquestra.

3.3. Exemplo

Com o intuito de facilitar e clarificar o estudo prático dos trechos, essa compilação oferece opção de dedilhados e arcadas. Acompanha cada excerto uma pequena explanação para justificar a escolha da opção oferecida.

Exemplo de excerto, Sinfonia n. 2 de Camargo Guarnieri:

Atenção especial deve ser tomada na produção dos acentos marcados pelo compositor nas anacruses dos compassos 154, 158 e 163, todos dentro da dinâmica *piano*. Devem ser realizados com uma maior intensidade de vibrato e privilegiando a velocidade do arco. Com o intuito de produzir o *expressivo* optou-se pela utilização da corda II no compasso 155.

3.4. Outros parâmetros de seleção

A princípio a compilação iria ser dedicada exclusivamente à Villa Lobos, mas é importante ressaltar que esta pesquisa priorizou a diversidade dos compositores e suas obras. Exemplo disso é a inclusão do Episódio Sinfônico de Francisco Braga, que apresenta um solo de grande expressividade onde a sonoridade, o tipo de vibrato e o fraseado são extremamente importantes. Outros possuem passagens mais rápidas que exigem muita agilidade da mão esquerda, como as Bachianas Brasileiras No.1 de Villa-Lobos, ou mesmo a obra de Camargo Guarnieri, que trabalham numa justa sincronicidade de mão esquerda e mão direita, propondo um grande desafio técnico.

Outras obras incluídas foram a Sinfonia em sol menor de Nepomuceno[6] e a Abertura da ópera O Guarany de Carlos Gomes. Os critérios usados nesse caso foram respectivamente, o ineditismo da obra (ela nunca foi gravada pela OSESP) e a quantidade de apresentações; a Abertura que, apesar de não ser registrada em CD, foi executada pela OSESP vinte e nove vezes entre 1997 e 2010, segundo o CDM.

4. Anexos

4.1 Anexo 1 – Excertos *tutti*

A compilação possui o Anexo 1 que contém os 38 excertos com as partituras "limpas", ou seja, sem comentários, arcadas e dedilhados, apenas contendo articulações originais como opção para anotações do usuário.

4.2 Anexo 2 – Excertos Solos

Com a finalidade de obter leituras distintas dos textos musicais, três solistas e chefes de naipe de orquestras brasileiras, Alceu Reis, Hugo Pilger e Robert Suetholz foram convidados para sugerir dedilhados e arcadas. Essa parte compõe o Anexo 2 da compilação.

Foram selecionados quatro solos:

- Solo do Episódio Sinfônico de Francisco Braga
- Solo da Aria da Bachianas 5 de Villa-Lobos
- Solo do 2 movimento da Bachianas 1 para orquestra de violoncelos de Villa-Lobos
- Solo do 2 movimento da Bachianas 2 de Villa-Lobos

5. Considerações finais

Este artigo procurou ilustrar o processo de criação de uma compilação de excertos de música orquestral brasileira para violoncelo, resultado de uma pesquisa sobre a relevância específica de cada trecho escolhido da literatura. Espera-se que o material resultante da pesquisa em performance orquestral seja utilizado para fins de estudo ou mesmo futuramente como material avaliativo para ingresso em grupos orquestrais, na expectativa da valorização da música de concerto do país.

Referências

BECKER-MANDALKA. "*Test Pieces for Orchestral Auditions*". Mainz: Schott, 1993.

CAMARGO GUARNIERI: Symphonies Nos. 2&3, Abertura Concertante. Mozart Camargo Guarnieri (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de John Neschling (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2001&2002. Compact Disc.

CAMARGO GUARNIERI: Symphonies Nos. 1&4, Abertura Festiva. Mozart Camargo Guarnieri (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de John Neschling (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2003. Compact Disc.

CECCONELLO, Marcio. *Excerto Orquestral para violino do poema sinfônico Don Juan de Richard Strauss*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2013. 130 f. Dissertação. (Mestre pelo programa de pós-graduação em música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

EGG, André Acastro. *Considerações sobre o nacionalismo musical no brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 2, p. 143-156, 2007.

FRANCISCO MIGNONE: Maracatu de Chico Rei-Festa nas Igrejas-Sinfonia Tropical. Francisco Mignone (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de John Neschling (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2004.

GARCIA, Maurício Freire. *O Eurocentrismo na formação de um flautista de orquestra e o uso da flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: um estudo da realidade brasileira*. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012. 160 f. Tese. (Doutor pelo programa de pós-graduação em música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

HEITOR VILLA-LOBOS: Choros Nos. 1-4-6-8-9. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de John Neschling (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2008. Compact Disc.

HEITOR VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras Nos. 1-4-5-6. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Roberto Minczuk e Donna Brown, soprano, Jean Louis Steuerman, piano, Sato Moughalian, flauta, Alexandre Silvério, fagote, Antonio Meneses, violoncelo e violoncelos da OSESP (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2007. Compact Disc.

HEITOR VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras Nos. 7-8-9. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Roberto Minczuk (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2006. Compact Disc.

HEITOR VILLA-LOBOS: Bachianas Brasileiras Nos. 2-3-4. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Roberto Minczuk, Jean Louis Steuerman, piano (intérprete). São Paulo: Bis Records, 2005. Compact Disc.

HEITOR VILLA-LOBOS: Sinfonia No.12 - Uirapuru - Mandu-Çarará. Heitor Villa-Lobos (compositor). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Isaac Karabtchevsky (intérprete). São Paulo: Naxos, 2015. Compact Disc.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PODCAST. Disponível em: <http://podcastosesp.podbean.com/e/galeria-de-musica-luciano-gallet-suite-bucolica>. Acesso em: 06 mai. 2016. *Suíte Bucólica, Luciano Gallet.* Dur: 22m36s.

PODCAST. Disponível em: <http://podcastosesp.podbean.com/e/galeria-de-musica-francisco-braga-episodio-sinfonico>. Acesso em 06 mai. 2016. *Episódio Sinfônico, Francisco Braga*. Dur: 08m.

SELO DIGITAL. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdalmeidaprado>. Acesso em 06 mai. de 2016. *Estudos sobre Paris: Almeida Prado. Item 24. Notre Dame de Paris*. Dur: 03m14s.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=my37Y76xSI0>. Acesso em 05 mai. 2016. *Brasiliana, Claudio Santoro.* Dur: 16m58s.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fkAY_Xm9htI&list=PLJORKNGvBZLNfJ4z1cwO58Wqam9AerKsR>. Acesso em 05 mai. 2016. *Sinfonia em sol menor de Nepomuceno*. Dur: 33m08s.

Notas

[1] Pequena parte de; trecho retirado de uma obra literária, de um texto (música); fragmento, passagem

[2] Tradução livre da pesquisadora do trecho "An orchestral musician is expected to know and to have mastered not only the solo literature of his instrument but especially the opera and concert repertoire as well."

[3] Cecconello (2013, p.16).

[4] Criado em junho de 2000, o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho é responsável pelo arquivo musical, pelo registro daquilo que é realizado pela Fundação Osesp, pela sistematização de tais acervos e por um trabalho de resgate do repertório brasileiro que contribui para a preservação de nossa memória musical, tornando-a acessível a músicos e pesquisadores; é subdividido em três áreas: Arquivo Musical, Editora Criadores do Brasil e Mediateca.

[5] John Neschling é um maestro carioca, formado pela academia de Viena, foi regente residente em diversos teatros da Suiça, Portugal, França e Itália. Voltou ao Brasil em 1997, convidado a reestruturar a OSESP. Em 2009 deixa a orquestra e volta atuar na Europa e América Latina como regente convidado. Atualmente é diretor artístico e maestro do Teatro Municipal de São Paulo.

[6] Segundo Mariz, foi um compositor pertencente ao movimento Nacionalista Brasileiro. Contribuiu muito para o Lied, como ardente defensor da canção brasileira e do canto em português, teve um notável prestígio como educador e, segundo Edino Krieger, não seria exagero incluir a Sinfonia em sol menor entre as obras primas do sinfonismo romântico. (1994, p. 121-122)

Da Associação à Obra: Processo de criação e performance

MODALIDADE: PÔSTER

Angel Alfonso Rivera
Universidad El Bosque, Bogotá-Colombia - angelo016@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o processo criativo da peça *Fantasía Bolerosa para Fagote e Piano*, a qual faz parte do memorial de composição titulado "A Imagem: Um ponto de partida para a organização estrutural e formal no processo composicional". A primeira parte introduz ao tema das associações na composição. A segunda parte centra-se especificamente nas associações nesta peça. A terceira parte expõe uma análise no percurso compositivo, finalizando com os comentários sobre o resultado da peça na partitura e na performance.
Palavras-chave: Processos criativos. Forma sonata. Associações na composição musical.

Of the Association to Work: Creation process and performance

Abstract: This paper presents the creative process about Fantasía Bolerosa for Bassoon and Piano, which is part of the memorial composition titled "The Image: A starting point for structural and formal organization in the compositional process." The first part introduces to the topic of the associations in the composition. The second part focuses specifically on the associations in this piece. The third part exposes an analysis on compositional route, ending with the comments on the outcome of the music in the score and performance.
Keywords: Creative process. Sonata form. Associations in musical composition.

1. Introdução

O presente artigo expõe uma narrativa sobre os processos compositivos da peça *Fantasia Bolerosa* para Fagote e Piano do compositor Angel Rivera. Esta peça faz parte do memorial de composição realizado no curso de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sendo o tema geral a utilização de associações, como ponto de partida na composição e no desenvolvimento da peça. A intenção principal destas associações é gerar coerência e organização dos elementos ao longo do percurso criativo.

São diversas as metodologias que o compositor emprega para materializar uma ideia musical, encontrando momentos de iluminação, momento de dúvida, angústia, devaneios, acertos e desacertos; diferentes estados que modificam a relação compositor-composição, porém, cada compositor assume este desafio de acordo com sua própria iniciativa ou motivação para desenvolver o processo de materialização musical.[1] A partir dessas considerações, pretendo expor a função das associações como fonte transmissora de estímulos, que encorajam o compositor a começar uma proposta musical esclarecendo o rumo composicional. Nas palavras de Ostrower, "essa imagem referencial liga-se a um fenômeno de percepção que ainda é pouco elucidado, mas cuja importância é indiscutível, tanto para as ordenações que fazemos como para o sentido que as formas têm para nós" (OSTROWER, 2013:61)

Qual direção escolher para enfrentar os grandes desafios da composição e quais meios utilizar para estimular a criatividade do compositor são questões que inquietam no momento de começar uma proposta composicional. Porém, considero importante a utilização de associações como fonte de inspiração ou orientadoras do percurso criativo, ao que Salles denomina *materialização sensível* (SALLES, 2011:59). Essa materialização pode ser um recurso adicional que permite ao compositor uma forma de iniciação e organização das propostas musicais, no que se refere aos níveis melódico, harmônico, rítmico, timbrístico, estrutural e formal.

Imaginar situaçoes estimula o percurso criativo. Solange Wechler (1998) afirma que "o *pensamento visual*, através de imagens, é de enorme importância para a criatividade, pois permite ao indivíduo imaginar, com maior claridade e detalhamento, contemplado como uma possível solução para seus problemas". A imagem é proporcionada como uma ferramenta de relação e associação, é "o artista exposto a informaçoes recolhendo e acolhendo tudo que, de algum modo, le atrai" (SALLES, 2011:127).

2. Associações em Fantasia Bolerosa

As associações utilizadas para esta peça inicialmente pareciam não ter sentido para a organização, performance e fundamentação da peça. A primeira imagem referencial que gerou a proposta da peça foi uma pintura de um casal dançando bolero, a partir disso observei outras pinturas diferentes, mas nenhuma parecia ser uma fonte orientadora para o percurso. Posteriormente elaborei uma lista de possíveis elementos característicos que funcionaram como condutores para a elaboração da peça, tais como a continuidade rítmica do bolero, a dramaticidade e a sensualidade desta dança, produzindo inicialmente a elaboração de trechos com estas características. Esta relação permitiu gerar uma interação entre fagote e piano, um diálogo desde o começo até o fim da peça, quase como se eles dançaram juntos. Partindo desta relação entre dois indivíduos, foram elaborados dos temas contrastantes, gerando uma estrutura bipartite, na qual um tema se complementa do outro e são conectados por uma transição instável, como uma abstração da instabilidade do ser humano[2], esta ideia de instabilidade serviu para propor posteriormente o desenvolvimento da forma, a qual parece estar se transformando constantemente dando a sensação de se manter no desenvolvimento até o final, sem apresentar uma reexposição definida, o que produz uma transformação da forma sonata clássica.

3. Processo compositivo e ações no percurso criativo

Defino como processo composicional e ações no percurso criativo todos aqueles procedimentos realizados antes e durante a elaboração das peças, considerando o antes como um momento importante de gestação e gênese da obra, o durante como o trabalho de escrita, que começa a partir da elaboração de rascunhos, simultaneamente, ao início do processo de tomada de decisões que, finalmente, conclui na execução da peça como sinal de "acabamento". A performance reafirma que a peça está concluída, e permite a possibilidade de ouvir para realizar possíveis melhoras da peça.

A partir da imagem de continuidade, dramaticidade e sensualidade, foram organizados os materiais musicais dentro da estrutura da forma sonata. Assim, o processo composicional inicia a partir da escolha das características principais das associações e organizados no âmbito da ressignificação da forma sonata, sendo atingida esta estrutura de maneira intuitiva e espontânea, como resultado das abstrações.

Considero importante abordar a intuição e a espontaneidade, devido a esses fatores interagirem no percurso composicional desta peça. De todas as peças que integraram o memorial de composição, *Fantasia Bolerosa* foi elaborada de maneira espontânea, fundamentando a espontaneidade no fato de ter organizado os elementos escolhidos em uma forma que foi dada pela ordenação progressiva dos gestos, a partir dos elementos globais da dança do bolero. Ostrower afirma que "as imagens referenciais são, portanto, ordenações internalizadas. Intuitivamente, estruturamos em nós uma imagem referencial dos estados de ânimo" (2013:61), sendo uma representação da visão de mundo do compositor.

Por outra parte, esta peça foi elaborada a partir da intuição e espontaneidade no que diz respeito à organização dos elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, pensando num todo, deixando que a forma se originasse pela organização livre dos elementos da linguagem, permitindo também um resultado de performance eficiente e expressiva. "Apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar, há coerência. As associações nos levam para o mundo da fantasia (não necessariamente a ser identificado com devaneios ou como o fantástico). Geram nosso mundo de imaginação" (OSTROWER, 2013:66)

Outra possível utilização desta forma pode ser a estrita relação *bolero e lied*, tanto um como outro estão fortemente relacionados à estrutura *A B A*, denominada forma ternaria, também conhecida como *forma ternaria de canção*. *Fantasia Bolerosa* para Fagot y Piano, pelo conteúdo interno, não pode ser classificada como uma forma tripartite, mas poderia se organizar como uma forma sonata transformada, expandindo e simplificando as seções

tradicionais desta estrutura.

Em esta peça de câmera, utilizei componentes globais do bolero tais como "ponteios" e "rasgueados", frequentes no violão, os quais também fazem parte da ressignificação do material composicional, sendo elementos fundamentais para o desenvolvimento estrutural da peça. Geralmente os ponteios desempenham uma função importante no Bolero nas seções introdutórias, intermediarias e como pequenas passagens transitivas a modo de contracantos. *Fantasia Bolerosa* começa com uma curta introdução na qual se apresentam as relações intervalares características que compõem o discurso; o intervalo de oitava que sugere estabilidade e o intervalo de oitava diminuta ou sétima maior que produz instabilidade. (Fig. 1). Uma passagem harmônica sobre o eixo de *Sol bemol*, e a eventual aparição do eixo de *Fá*, fundamentam a estrutura harmônica bitonal e a disposição melódica desta seção introdutória. O fagote apresenta os mesmos elementos do piano de maneira linear, sendo transformado o conjunto de notas vertical em conjunto de notas horizontal.

Fig. 1: Introdução, elementos constitutivos para o desenvolvimento da peça.

O tema principal é apresentado pelo fagote, no qual a primeira frase se encontra dividida em três gestos: o primeiro gesto derivado do "ponteio" como passagens transitivas entre motivos principais; o segundo, caracterizado pelo intervalo de segunda menor descendente como ponto álgido da frase, e o terceiro, um intervalo de sétima diminuta descendente que resolve num *Dó*. Estes elementos compõem os recursos expressivos que caracterizam o tema principal, sendo elaborado a partir da associação com a sensibilidade e a sensualidade.

A introdução e o tema principal se caracterizam por utilizar politonalidade, *Sol bemol* e *Fá maior*, superpostos sutilmente sem gerar um forte conflito harmônico. (Fig. 2). Este elemento temático se caracteriza também por ter um desenho de arco o qual é repetido

constantemente durante o percurso da peça.

Fig. 2: Tema A, elemento politonal G bemol e F Maior, derivado da introdução.

O tema principal compreende desde o compasso 4 até o compasso 21, se divide em duas seções, a primeira caracterizada pela repetição de estruturas intervalares e reordenação de elementos característicos da introdução. A segunda seção do compasso 15 até o compasso 21, deriva do ritmo constante das maracas, instrumento característico neste tipo de música, que geralmente acompanha em ritmo constante e continuo, em conjunto com o rasgueado do violão:

> En el *bolero* tradicional es total la fusión de factores hispanos y afrocubanos, que aparecen por igual en la línea acompañante de la guitarra que en la melodía, donde el acento sonoro percutido del cinquillo cubano se impone a las palabras del texto literario, dentro del compás de 2 por 4 (el *bolero* español utilizaba el compás de 3 por 4). (BERNAL, 1990: 14).

O tema transitivo ou passagem transitiva se estende desde o compasso 22 até o compasso 27, utilizando os mesmos elementos harmônicos e intervalares da introdução, misturando o eixo de *Sol b* e *Fá*, apresentado numa textura arpejada dentro de um mesmo modelo rítmico. (Fig. 3). Abandona o conceito de estabilidade para abordar o conceito de instabilidade caracterizando a passagem transitiva como flutuante, buscando diversidade e complementariedade.

Fig. 3: Tema transitivo, *ostinatos* na mão esquerda, intervalo de 7ma maior como unificador.

O intervalo de 11 semitons continua como elemento característico e unificador da forma, Ferraz explana que, "tanto na repetição que favorece a diferença quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que, ao pensarmos a repetição, pensamos consequentemente na diferença" (1998: 37).

No tema secundário (B), a diferença radica notavelmente em uma mudança de caráter, como acontece na sonata clássica. Adiciona novas estruturas melódicas no fagote, diminuição da densidade e reutilização e transposição das estruturas intervalares do tema principal. Por outra parte, as inserções de amálgamas fazem que o segundo tema seja mais flexível, eliminando a acentuação simétrica existente no tema principal. (Fig. 4).

Fig. 4: Tema B, reutilização e transposição das estruturas intervalares do tema A, motivo 1 e 1 transposto.

A exposição não tem uma cadencia conclusiva que afirme o final da exposição, a função da ressignificação se ocasiona por médio da não inclusão de um tema conclusivo, substituído por uma ponte de dois compassos que resolvem diretamente na seção de desenvolvimento, atingindo a seção expositiva da forma.

Na seção de desenvolvimento (compasso 44 a 103) utilizaram-se os elementos de manipulação, transformação e metamorfose dos temas como ocorre na sonata clássica, com a diferença de não apresentar grandes separações do eixo tonal principal, mas, inserindo elementos novos que intercalam aleatoriamente com os temas da exposição. No compasso 53, mediante uma redução do material temático propus uma "falsa reexposição" que se caracterizas pela mudança momentânea do eixo, continuando o desenvolvimento dos temas, propondo uma permanência motívica e complementos internos da frase. Nesta seção interage o tema introdutório, tema A, tema B, e o tema transitivo, repetindo, variando e transformando as células motívicas inicias.

A partir do compasso 71 o motivo do tema introdutório apresentado pelo fagote, desenvolve-se a partir da reiteração intercalada entre os dois instrumentos, gerando contrastes tímbricos, transformado e transpondo o motivo original. O motivo é repetido insistentemente sobre um *ostinato* sincopado, superpondo diferentes camadas rítmicas. Esta reiteração

motívica prepara progressivamente a região do clímax da peça, compassos 95 a 99.

Finalmente, a *cadenza*, deriva de elementos temáticos do conteúdo expressivo da peça. A primeira frase de oito compassos expõe elementos rítmicos do tema principal, variando a condução intervalar. A segunda parte da *cadenza*, dos compassos 118 a 131, mistura gestos da introdução, do tema principal, do final do tema transitivo e do tema secundário, fazendo um resumo da forma geral da sonata. A seção da *coda* é construída a partir dos elementos do tema principal procurando o repouso e conclusão do percurso composicional.

4. Considerações Finais

Este artigo apresentou as metodologias composicionais empregadas no percurso criativo e uma breve análise sobre a peça *Fantasia Bolerosa*, permitindo rememorar os processos composicionais no referente à forma, à associação, à repetição e à intuição.

A utilização da forma na música, parece ser um dos fatores do discurso musical que tem muitas possíveis opções, uma delas é se liberar de qualquer tipo de estrutura conhecida o que de uma ou outra maneira vai ter semelhança com alguma estrutura já existente; a segunda opção é ter um modelo que sirva como guia e segui-lo rigidamente durante o percurso composicional, ou estabelecer uma ponte entre as duas possibilidades, conhecendo diferentes modelos e, posteriormente, fugir deles ocasionando transformações do modelo original, produzindo a sensação de estar num modelo preconcebido com adições, subtrações ou evasões com relação ao modelo original.

Mediante a performance foi possível avaliar o resultado do produto composicional gerando uma inter-relação entre compositor-obra, compositor-intérpretes e obra-ouvinte, propiciando a materialização sonora na performance.

A repetição é um recurso voluntario utilizado no desenvolvimento geral destas músicas, sendo a repetição uma possibilidade de trazer elementos de volta à memória e uma forma de conhecer e experimentar mais profundamente a temporalidade de uma peça. As associações permitem ter clareza dos pontos de partida no percurso criativo, traçando um caminho elucidado, partindo das características abstraídas de fatores extramusicais que terminam sendo parte musical da peça, conseguindo uma solução orientadora do processo criativo e da performance. A organização estrutural e formal se deu a partir do aproveitamento das abstrações, permitindo uma organização livre do conteúdo, considerando que, a intuição e a espontaneidade estiveram presentes na construção desta peça. Assim, as características da

dança do bolero, os componentes globais deste ritmo e a ressignificação da forma sonata, serviram como orientadores e motivadores externos, gerando uma forte relação entre experiências próprias do compositor e a produção musical.

Os referenciais estéticos e as imagens que acompanharam a criação da *Fantasia Bolerosa*, complementaram a relação entre a peça e o compositor, o qual facilitou a estruturação e organização do conteúdo de maneira espontânea e fluida. Tanto a análise posterior e a performance demonstram as constantes transformações que o compositor realiza na sua produção, tais como transformações de tipo estrutural e de tipo formal, nas quais se redescobrem elementos musicais e extramusicais que fazem parte da composição.

Referências

BERNAL, Jaime Leongómez, *El Bolero.* En LLERAS, de la Fuente Fernando. Archivo Cultural Editores Ltda. Colombia. 1990.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. A diferença na composição contemporânea. São Paulo 1998. Educ, Editora da PUC-SP

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de Criação.* 28. Ed. Petrópolis: Editora vozes, 2013.

RIVERA, Angel Alfonso. *Dissertação de mestrado.* A imagem: um ponto de partida para o processo composicional. UFRGS. Porto Alegre. 2014

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado:* processo de criação artística. 5ta Ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

Notas

[1] Utilizo o termo de materialização musical ao ato de deixar escrito e executado uma ideia musical.
[2] Os textos do bolero geralmente falam da instabilidade pela causa do amor.

A aplicabilidade dos princípios da Gestalt na música

MODALIDADE: PÔSTER

Claryssa de Pádua Morais
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), claryssa_padua@hotmail.com

Carlos Fernando Fiorini
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar a utilização dos princípios da Gestalt como ferramenta de análise para identificação de componentes estruturais em música, utilizando como exemplo a análise do *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, do compositor Leo Brouwer. Pretende-se, com isso, oferecer subsídios ao intérprete para uma melhor compreensão e interpretação do material musical, como forma de auxiliar o processo de trabalho do instrumentista para preparação e execução deste estudo.
Palavras-chave: Performance do violão. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. Gestalt. Análise musical.

The applicability of the Gestalt principles in music

Abstract: This paper aims to present the use of the principles of Gestalt as an analytical tool to identify structural components in music, using as an example the analysis of the Nuevo Estudio Sencillo 2, of the composer Leo Brouwer. It is intended, thereby, to offer subsidies to the performer for a better understanding and interpretation of musical material, as a means to assist the process of the work of the instrumentalist for the preparation and execution of this study.
Keywords: Classical Guitar performance. Leo Brouwer. Nuevos Estudios Sencillos. Gestalt. Musical Analysis.

1. Introdução

A teoria da Gestalt, desenvolvida no início do século XX após sistemáticas pesquisas no campo da Psicologia Experimental, apresenta diferentes princípios que caracterizam o processo da percepção da forma, os quais possibilitam compreender a organização estrutural de um objeto. Fundamentada pelos psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967), esta teoria pressupõe que o entendimento do objeto deve ser configurado através da percepção de sua totalidade, independente das partes que o compõem, ou seja, é importante perceber a forma por ela mesma, vê-la como um todo estruturado e resultado de relações, as quais se definem a partir de fatores de ordem, equilíbrio, clareza e harmonia (KEPES, 1989 apud GOMES, 2000: 17).

Ainda que os experimentos que culminaram nesta proposição tenham surgido para o estudo de fenômenos cognitivos, os fundamentos da teoria da Gestalt têm sido incorporados a outras áreas do conhecimento, tais como design, arquitetura, publicidade e propaganda, entre outros, tendo sido muito estudada em diversas abordagens e contextos. Se aplicada no campo da música, do mesmo modo que estes fundamentos determinam que o sujeito percebe um estímulo e configura sua forma através do agrupamento de suas partes constituintes e de

padrões organizados, a estrutura de uma composição musical tradicional é também configurada por meio de relações internas e organizadas ao longo do tempo e do espaço. De acordo com Koellreutter (1987), não ouvimos as partes isoladas de uma obra, mas sim as relações nela existentes, pois, para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação total e absoluta, as partes são inseparáveis do todo. Essas relações são estabelecidas por parâmetros de textura, densidade, dinâmica, desenvolvimento motívico, harmonias, melodias, frases, etc., que são percebidos e interpretados em conformidade com as características que estabelecem os princípios gestálticos de organização da forma perceptual.

Embora as abordagens no campo da música sob o ponto de vista desta teoria sejam escassas e pouco comuns, acredita-se que o conhecimento de seus princípios possa ser empregado como ferramenta alternativa de análise e interpretação do discurso musical, podendo contribuir para um maior entendimento dos aspectos formais e estruturais que constituem uma composição. Com isso, a proposta deste trabalho consiste em apresentar a utilização dos princípios da Gestalt para identificação de estruturas formais em música, utilizando como exemplo a análise do *Nuevo Estudio Sencillo nº 2 - Omaggio a Mangoré*, o qual compõe a série de dez estudos didáticos para violão do compositor cubano Leo Brouwer. A partir desta análise, objetiva-se oferecer aos violonistas subsídios para uma melhor compreensão e interpretação do material musical, de forma a auxiliar o processo de trabalho do instrumentista para preparação e execução destes estudos.

2. Metodologia

A metodologia para este trabalho consistiu em um processo analítico-estrutural do material selecionado. Na etapa inicial, foi realizada uma pesquisa biográfica do compositor Leo Brouwer, de forma a demonstrar suas principais características estilísticas e compreender seu entorno histórico, além de contextualizar e localizar os *Nuevos Estudios Sencillos* dentro de sua obra. Os principais referenciais teóricos desta etapa foram baseados nas obras dos musicólogos Teresinha Prada: "*A obra violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): A Sensibilidade Americana e a Aventura Intelectual*", e Vladimir Wistuba-Álvarez: "*La Música Guitarrística de Leo Brouwer"*.

Concomitantemente, realizou-se o levantamento bibliográfico referente à teoria e aos fundamentos da Gestalt, buscando maiores informações relacionadas ao tema desta pesquisa. Utilizou-se como principais referenciais as seguintes obras: *Introdução ao Gestaltismo, de* A. G. Penna*; Princípios da psicologia da Gestalt,* de Kurt Koffka; *Gestalt do*

Objeto - Sistema de Leitura Visual da Forma, de João Gomes Filho; *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*, de H. J. Koellreutter; e *A Utilização de Princípios Gestálticos no Estudo da Música Armorial*, de G. C. Souto Maior.

Após compreender de que forma os princípios da Gestalt se aplicam à forma visual de um objeto, a etapa seguinte da pesquisa consistiu na relativização deste sistema de leitura visual da forma, aplicando os mesmos princípios no *Nuevo Estudio Sencillo nº 2* (Ed. Chester Music), de forma a identificar os procedimentos estruturais utilizados pelo compositor nesta obra.

3. Aplicação dos princípios da Gestalt no *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*

De acordo com Gomes Filho (2000), a teoria da Gestalt possui oito fundamentos básicos: *Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento, Continuidade, Semelhança, Proximidade e Pregnância da Forma.* As forças iniciais mais simples que regem o processo da percepção da forma, possibilitando a formação de unidades, segundo Koellreutter (1987) e Fraccaroli (1952), são as forças de *Segregação*, as quais agem em virtude da desigualdade de estímulos, e as de *Unificação*, que agem em virtude de sua igualdade. Após a aplicação dos princípios gestálticos no *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, chegou-se aos seguintes resultados.

Por meio do princípio da ***Segregação***, entendido como a capacidade de discriminar, destacar ou evidenciar elementos contrastantes, este estudo pode ser dividido em duas partes, que serão chamadas de A e B, com repetição desta primeira. Marcada pelo caráter vivo e agitado, na parte A (*c. 1-11; c. 28-40*) destacam-se os motivos rítmicos e padrões contrapontísticos. A melodia da linha superior (*Fig. 1, azul)*, por exemplo, sempre inicia as frases no contratempo, ao passo que a da linha inferior (*Fig. 1*, *amarelo*), no início do tempo. Eventualmente, surge uma terceira linha melódica e intermediária, demonstrada na figura 1, em vermelho.

Em oposição à parte A, a parte B (*c. 12-27)*, de caráter mais lírico e melódico, por sua vez inicia as frases no primeiro tempo (*Fig. 2, c. 1)* e diferencia-se pelo recurso da melodia (*linha superior - azul*) acompanhada pelo baixo (*linha inferior - amarelo*).

Figura 1 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, c. 1 e 2.

Figura 21 - BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo nº*, c. 12-15.

Ainda nas figuras 1 e 2, cada uma dessas linhas pode ser classificada mediante a aplicação do princípio da ***Unidade***, que consiste na capacidade de perceber os elementos principais que constituem uma composição musical, pela identificação de padrões e relações melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, etc, que se configuram no todo ou como parte deste. Na parte A, observam-se três unidades principais (*Fig. 1)*: linha superior (*un. 1 - azul*), que apresenta padrão rítmico idêntico ou semelhante a cada dois compassos; linha inferior (*un. 2 - amarelo*); e linha intermediária (*un. 3 - vermelho*), que aparece variada a cada dois compassos (*c. 2, 4, 6, 8 e 10*). Tais unidades estabelecem padrões rítmicos, melódicos, intervalares e de direção. Na parte B, a melodia e o acompanhamento são também unidades que se relacionam e se repetem. A melodia, por exemplo, repete o mesmo padrão rítmico a cada quatro compassos: mínima pontuada, mínima pontuada e duas mínimas pontuadas ligadas (*Fig. 2, un. 1, azul).*

Já o princípio da ***Unificação***, consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos por diferentes unidades. Verifica-se quando a harmonia, ordem, equilíbrio, estilo formal e a coerência da linguagem, como um todo, estão presentes na composição. Pode ser percebida e reforçada através dos princípios da ***Semelhança*** – capacidade de perceber a igualdade ou proximidade cognitiva entre distintas unidades; e da ***Proximidade*** – capacidade de perceber a distância temporal entre as ocorrências das unidades. Neste caso, elementos próximos tendem a ser agrupados, constituindo um todo ou unidades dentro do todo (SOUTO MAIOR, 2014).

Na parte A, por exemplo, as linhas inferior e superior apresentam *proximidade*, mesmo começando em momentos diferentes, e utilizam a mesma distância temporal uma das outras. Além disso, a *semelhança* melódica e rítmica entre os compassos 1, 3 e 5; e 2 e 4 (*Fig. 3)*, reforça a unificação deste tema, fazendo com que as duas linhas principais (*Fig. 3, azul e verde)*, agrupadas pelo princípio da *proximidade* (*Fig. 3, vermelho)*, sejam percebidas como apenas uma.

Figura 3 – BROUWER, *Nuevo Estudio Sencillo nº 2*, c. 1 a 5.

São ainda exemplos destes dois fundamentos a similaridade da linha superior nos compassos 6, 8 e 11, a qual segue para a parte B, iniciada no c. 12, mantendo a mesma direção melódica e a rítmica semelhante, variando apenas os intervalos e a sua função musical, em que o baixo passa a acompanhar a melodia (*Fig. 4, c. 11-15)*.

Se esta sucessão entre uma parte e outra é percebida sem quebras ou interrupções no discurso musical, reconhece-se, então, o princípio da ***Continuidade*** (*Fig. 4, c. 11-12)*, através do qual pode-se perceber uma transição coerente e contínua de diferentes unidades. Formam-se padrões regulares, cujos elementos constituintes são organizados de maneira tal que permitem a continuidade e a fluidez de um movimento, de forma a facilitar a compreensão do ouvinte.

Figura 4 – Brouwer, *Nuevo Estudio Sencillo nº* 2, c. 11 a 15.

Dessa forma, a melodia da parte B também apresenta boa continuidade rítmica e melódica, uma vez que estabelece um padrão regular (mínima pontuada; mínima pontuada; duas mínimas pontuadas e ligadas), que é repetido a cada quatro compassos, entre os c. 12 e 26.

Por fim, quando um objeto possui equilíbrio na disposição dos seus elementos e nos faz perceber com clareza as suas unidades formais, como pôde ser observado na análise deste estudo, significa que ele possui uma boa ***Pregnância da Forma.*** Segundo Gomes Filho (2004), quanto melhor for a organização da forma do objeto com relação à sua facilidade de compreensão, rapidez de leitura e interpretação, maior será o seu grau de pregnância.

4. Considerações finais

A aplicação dos princípios da Gestalt neste trabalho teve como principal objetivo propiciar o conhecimento de novas possibilidades de percepção e reconhecimento de estruturas formais que constituem uma obra musical. Uma vez que a forma de uma música se configura a partir da relação de permanência ou modificação de determinados padrões motívicos, o uso desta ferramenta demonstrou uma maneira alternativa de análise e interpretação do seu discurso. Através desta, foi possível delimitar elementos estruturais como unidades de sentido que se cruzam e interagem, ampliando o campo perceptivo para além da análise tradicional utilizada nos estudos musicais. Portanto, o conhecimento da teoria gestáltica pode auxiliar e facilitar a compreensão de uma peça, podendo ser utilizada por intérpretes como suporte para uma execução coerente e bem fundamentada.

Além disso, tal ferramenta mostrou ser de grande valia para se analisar a obra de Brouwer, e pode funcionar como base para a preparação de obras de nível mais elevado do mesmo compositor, pois, mediante o desenvolvimento de pesquisas anteriores, muitos de seus *Estudos* refletem recursos e elementos técnico-estilísticos que podem ser identificados em suas demais composições. Neles, estão reunidos os princípios técnico-musicais considerados fundamentais para uma posterior abordagem segura do seu repertório.

Referências

BROUWER, Leo. *Nuevos Estudios Sencillos:* for guitar. Universidade de Michigan: Chester Music, 2003. Partitura.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto* – sistema de leitura visual da forma. 6ª Edição. São Paulo: Escritoras Editora, 2000.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea.* 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

SOUTO MAIOR, Gilber Cesar e FORNARI, José Eduardo. *A Utilização de Princípios Gestálticos no Estudo da Música Armorial.* Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Universidade Estadual de Campinas, 2014.

Forças d'alma: um estudo de caso sobre os padrões de Tutty Moreno e o conceito bateria melódica

MODALIDADE: PÔSTER

Dhieego Cardoso de Andrade
UNICAMP – dhieegoandrade@gmail.com

Leandro Barsalini
UNICAMP – leandrobarsalini@gmail.com

Resumo: O presente texto decorre de pesquisa que propõe um estudo exploratório acerca dos padrões rítmicos do baterista Tutty Moreno. O objetivo é compreender como este instrumentista realiza acompanhamentos, considerando sua singular maneira de atuar. Esperamos verificar também como sua linguagem musical estaria associada ao conceito de bateria melódica.
Palavras-chave: Tutty Moreno. Bateria Melódica. Padrões rítmicos em bateria.

***Forças d'alma:* a case study on patterns of Tutty Moreno and melodic drumming concept.**

Abstract: This paper stems from research that proposes an exploratory study on the rhythmic patterns of the drummer Tutty Moreno. The goal is to understand how this instrumentalist performs accompaniments, considering his unique way of playing. We also hope to verify how his musical language would be associated with the concept of melodic drums.
Keywords: Tutty Moreno. Melodic jazz drumming. Rhythmic patterns on drum set.

1. Considerações sobre os padrões de samba para bateria e sua relação com a forma de tocar de Tutty Moreno

"Qualquer lista de qualquer jornalista, músico, baterista, que reúna os dez discos mais importantes do Brasil, tem Tutty Moreno em no mínimo três deles[1]." Com esta afirmação, a revista As Boas Novas faz referência ao fato de que em mais de cinquenta anos de carreira, apresentando-se tanto no Brasil quanto no exterior ao lado de grandes nomes da música brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, entre outros, Tutty Moreno é um dos mais importantes bateristas de nosso país. Músico proveniente da efervescência cultural baiana da década de 1960, ele conservou a necessidade de estar sempre à procura de sua formação, por muito tempo vivendo sem endereço fixo, morando tanto no Brasil quanto no exterior. Hoje, o resultado deste processo se configura em uma linguagem singular de realizar acompanhamentos no instrumento bateria e é especificamente sobre esta linguagem que esta pesquisa pretende se aprofundar.

Neste sentido, é importante ressaltar anteriormente que, para nós, a linguagem primária da bateria está vinculada à construção do ritmo a partir da combinação entre os vários instrumentos de percussão que compõem o set de bateria – caixa, bumbo, hi-hat, pratos, etc. Para isto, o músico tem à sua disposição um vocabulário de combinações já consolidado durante toda a história da bateria, através de cada estilo musical do qual ela tenha

feito parte. No caso da música brasileira, o vocabulário é proveniente, em parte, da tentativa de representar os instrumentos de percussão dos gêneros nacionais, e em parte da influência de outros estilos como o jazz, por exemplo[2].

Ao tratar sobre o processo de adaptação na bateria dos instrumentos de percussão típicos do samba, ocorrido já na década de 1930, BARSALINI (2009) aponta determinadas funções desses instrumentos, a saber: a) instrumentos cuja função predominante seria a determinação de frases rítmicas, a exemplo de tamborim, agogô e cuíca; b) instrumentos predominantemente de condução, como pandeiro, reco-reco, chocalho e caixa; c) instrumentos com função de marcação, como os surdos. A partir desse referencial, e na tentativa de imitar os sons desses instrumentos, os primeiros bateristas brasileiros teriam combinado, simultaneamente, a aplicação de várias funções. Isto significa dizer que, ao tocar o bumbo – imitando o surdo – e, ao mesmo tempo, a caixa – remetendo-se, por exemplo, no tamborim – o baterista combinava as funções de marcação e fraseado.

Um padrão de samba que, a partir da década de 1960 consolidou-se de maneira hegemônica, exige que o baterista ocupe seus membros da seguinte maneira: a mão direita atrelada ao hi-hat, tocando todas as notas da subdivisão do samba (função de condução); ao bumbo cabe a execução de padrões adaptados da linguagem de se tocar o instrumento surdo de escola de samba (função de marcação); à mão esquerda cabe a função de executar na caixa as figuras assimiladas através do tamborim (função de fraseado). Nesta montagem do ritmo temos uma perspectiva vertical de encaixe das notas do bumbo e da caixa na subdivisão do hi-hat, como mostra a figura abaixo.

Figura 1 – exemplo da perspectiva vertical de encaixe das peças da bateria no ritmo de samba telecoteco, extraído de GOMES (2008:23)[3].

Ao analisar os padrões rítmicos do baterista Edison Machado, BARSALINI (2009) aponta para uma mudança na função do prato de condução que anteriormente reproduzia todas as semicolcheias – função de condução – e que, a partir de Machado e de outros bateristas de sua época (década de 1960), passou a desenhar frases rítmicas juntamente com a caixa – função de fraseado. Este dado teria contribuído para a configuração de uma forma de se tocar a bateria na qual a ênfase era dada não apenas para a manutenção da

estrutura rítmica, mas, sobretudo, para a possibilidade de construir frases que dialogassem com as melodias executadas por outros instrumentistas. Nesta nova organização do ritmo, o baterista mantinha os pés executando a função de marcação, enquanto que as mãos realizavam a função fraseado, como mostra a figura abaixo.

Figura 2 – transcrição da bateria de Edison Machado tocando a música Coisa Nº 1 de Moacir Santos – disco Edison Machado e Grupo, 1965. (BARSALINI 2009:155)

Ao empreender um estudo acerca da linguagem musical do baterista Airto Moreira, MARQUES (2013) analisa a expressão "nas quebradas", utilizada por muitos bateristas da década de 1960, para designar uma forma de se tocar a bateria cuja ênfase recaía na possibilidade de dialogar com os outros instrumentos numa situação de performance ao vivo. Na figura abaixo é possível verificar um dos padrões rítmicos de Airto Moreira nos quais os pés mantém a função de marcação e as mãos se assemelham as estruturas rítmicas de fraseado – de maneira similar a Edison Machado.

Figura 3 – transcrição da bateria de Airto Moreira tocando a música Cravo e Canela de Milton Nascimento – disco Milton 76, 1974. (MARQUES 2013:129).

Ao compararmos os padrões apresentados pelos bateristas citados, observamos que ambos mantêm a função de marcação executada pelos pés ao tocarem o bumbo e o hi-hat. Entretanto, o que despertou nosso interesse para a pesquisa foi o modo como Tutty Moreno constrói seus ritmos, realocando as notas do bumbo e do hi-hat para outras posições, diferentes daquelas que caracterizam a função de marcação. Isto significa dizer que o artista em questão parece apresentar um modelo contrastante ao não repetir padrões verticais na predominância dos compassos, podendo contar com mais dois membros para frasear ritmicamente com as mãos. Deste modo, o resultado sonoro não se assemelha ao uso vertical de encaixe das peças da bateria, mas sim a uma perspectiva horizontal, na qual os padrões do ritmo parecem soar como linhas melódicas, ampliando ainda mais a possibilidade de diálogo com outros instrumentos em uma situação de prática coletiva. A figura abaixo ilustra um tipo de padrão rítmico empreendido por Moreno ao executar a música A Vizinha do Lado (Dorival

Caymmi).

Figura 4 – transcrição da bateria de Tutty Moreno tocando a música A Vizinha do Lado de Dorival Caymmi – disco Forças d'alma (1998). Transcrição realizada pelo autor.

Neste trecho é possível observar que as figuras rítmicas tocadas pelas mãos do baterista (hastes voltadas para cima do pentagrama) se assemelham a ideia de representar a função fraseado evidenciada por Machado e Moreira, uma vez que ambas as mãos estão ocupadas na execução de padrões adaptados do tamborim. Contudo, ao observarmos as figuras executadas pelos pés (hastes voltadas para baixo) é possível verificar um uso diferente daquele utilizado por Machado e Moreira, já que não apresenta a repetição da figura rítmica associadas à função de marcação (bumbo tocado na primeira e na quarta semicolcheia e hi-hat no contra tempo) na predominância dos compassos. Isto significa dizer que Moreno faz uso dos quatro membros para construir padrões atrelados apenas à função de fraseado, já que ele parece abandonar a função de marcação – esta que ainda estava presente em Machado e Moreira.

Acreditamos que esta ênfase na função fraseado, típica de Moreno, tem contribuído para a elaboração de questões no sentido de revisitar o próprio significado do instrumento bateria. Será mesmo que a bateria de Moreno rompeu com a função de marcação – principal motivo pelo qual este instrumento fora concebido no começo do século XX? Se Moreno não realiza a marcação em um grupo, quem o faz? Esta marcação é realmente necessária nos grupos em que Moreno faz parte? Se a bateria de Moreno não se relaciona com os outros instrumentos através da marcação, como ela o faz?

Na tentativa de responder a estas perguntas, o presente momento em que a pesquisa se encontra tem direcionado nossa discussão para investigações que problematizaram a questão dialógica entre a bateria e os demais instrumentos em um grupo, uma vez que os padrões apresentados por Moreno parecem fornecer elementos favoráveis a este tipo de interação. Neste sentido, temos nos aproximado das discussões sobre o termo "bateria melódica" acreditando que este nos auxilie na análise da linguagem do artista em questão.

Acreditamos, por fim, que Moreno, em sua maneira horizontal de tocar, forneça elementos significativos para a compreensão acerca da linguagem melódica para bateria em

música brasileira, na qual a forma de se tocar o ritmo associa-se diretamente a construção melódica. Além de investigar as origens desta sonoridade de Moreno, pretendemos contribuir com os estudos do instrumento bateria em música brasileira, ao analisarmos novos formatos de organização de padrões rítmicos, bem como refletirmos sobre sua utilização em vários estilos e contextos, ampliando a discussão acerca da condução rítmica e provendo uma maior quantidade de materiais para consulta e análise sobre este tema.

2. Objetivos e Procedimentos metodológicos

O objetivo central desta pesquisa é compreender como o baterista Tutty Moreno constrói e realiza seus acompanhamentos em situações de interação com outros instrumentistas, a partir da análise do trabalho Forças D'Alma (1998), segundo disco solo do artista em questão. Esperamos verificar como a linguagem musical de Tutty Moreno estaria associada ao conceito de construção vertical-horizontal do ritmo, bem como ao conceito de bateria melódica. Com isso, tentaremos fazer um levantamento de seu vocabulário musical e interpretativo através das transcrições e entrevistas.

Indiretamente, esperamos fornecer contribuições acerca do estudo das relações entre os solistas e a seção rítmica do ponto de vista do baterista, bem como ampliar o material acerca do conceito “linguagem melódica” associada à bateria.

Como procedimentos metodológicos, realizaremos transcrições e prática do material de Moreno, buscando empreender uma sistematização dos padrões rítmicos que são recorrentes em seu vocabulário, visando constatar como o artista em questão faz uso dos mesmos enquanto toca bateria.

De maneira a complementar as transcrições, utilizaremos os trabalhos de BARSALINI (2015) E ROCHA (2013) para compararmos os padrões de Moreno com outros padrões já conhecidos na prática de ritmos brasileiros para bateria, com a finalidade de verificar similaridades e diferenças entre estes materiais.

Realizaremos também uma extensa revisão bibliográfica no intuito de contextualizar as práticas musicais de Moreno ao período em que ocorreram, bem como fazer um levantamento de conceitos e discussões teóricas cujo tema seja a bateria melódica.

Para auxiliar na compreensão do vocabulário pessoal de Moreno, tomaremos como base as pesquisas de SANTIAGO (2006) e SANTOS (2009) sobre a performance em música. Estes trabalhos traçaram um panorama organizacional de alguns aspectos desta atividade, tais como a prática do instrumento e o estudo da interpretação, os quais contribuirão para esclarecer e complementar nossa construção do vocabulário musical do

artista. Ainda, para TRAGTENBERG (2007), o depoimento do próprio executante é parte fundamental para entendermos os caminhos pelos quais ele desenvolveu sua linguagem. Assim, tomaremos também como material de análise entrevistas tanto com Moreno quanto com os musicistas que participaram da gravação do disco escolhido, acreditando que através dessas referências, forneceremos uma análise mais completa acerca do tema escolhido, na medida em que o foco dessas entrevistas será o instrumento bateria.

Referências

BARSALINI, L. *As sínteses de Edison Machado*: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, 2009.

BARSALINI, L. *Modos de execução da bateria no samba.* Tese de Doutorado. Campinas, SP, 2014.

GOMES, S. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira.* Editora Irmãos Vitale. São Paulo, 2008.

MARQUES, G.D. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)* Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, 2013.

ROCHA, C. *Bateria Brasileira.* Ed. do Autor. São Paulo, SP, 2013

SANTIAGO, Diana *Construção da Performance Musical*: Uma Investigação Necessária. www.performanceonline.org, 2006

SANTOS, R. a. t.; HentSchke, L. *A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental.* Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82

TRAGTENBERG, L. *Performance vocal*: expressão e interpretação. Per Musi, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. *41-46.*

Material Sonoro de Referência

Tutty Moreno. *Forças D'Alma*. Independente. Bahia, 1998 CD

Sites consultados:

www.musicosdobrasil.com.br Entrevista com Moreno. Acessado em 18 abr. 2012

www.asboasnovas.com Entrevista com o Moreno. Acessado em 18 abr. 2012

http://www.dicionariompb.com.br/ Consulta biográfica. Acessado em 08 mai. 2012

http://www.discosdobrasil.com.br Consulta de discografia. Acessado em 08 mai. 2012

Notas

[1] Revista Digital As Boas Novas www.asboasnovas.com – 24/08/2009.

[2] Referência às origens da bateria no Brasil presentes na Dissertação de Mestrado: *As Sínteses de Edson Machado* (BARSALINI, L. - 2009).

[3] Representação das alturas da bateria na clave de percussão:

O *Quart-posaune* e suas possibilidades de utilização

MODALIDADE: PÔSTER

Fransoel Caiado Decarli
Unicamp IA - fransoeldecarli@gmail.com

Paulo Adriano Ronqui
Unicamp IA – pauloaronqui@gmail.com

Robson Alexandre de Nadai
Unicamp IA – radenadai@uol.com.br

Resumo: O texto trata sobre a história e a utilização do *quart-posaune* no repertório sinfônico, discorrendo sobre o surgimento, a construção, as características técnicas e a utilização do instrumento no meio musical. Os referenciais utilizados na elaboração do texto basearam-se em publicações nacionais e internacionais voltadas para a história do *quart-posaune*, além de tratados de instrumentação. Como conclusão, este trabalho sugere a utilização do *quart-posaune* ou de um trombone baixo com medidas diferenciadas para a interpretação de determinadas obras sinfônicas.
Palavras-chave: História do *Quart-posaune*. Trombone baixo na orquestra. Música orquestral.

The Quart-posaune and its use between the sixteenth century and the mid-nineteenth century: a contextualization in performance bass trombone today.

Abstract: The text deals with the history and use of quart-posaune in the symphonic repertoire, talking about the appearance, construction, technical characteristics and use of the instrument in the music scene. The references used in the preparation of the text were based on national and international publications focused on the history of quart-posaune, besides instrumentation treated. In conclusion, this study suggests the use of a bass trombone with different measures to the interpretation of certain symphonic works.
Keywords: History of Quart-posaune. Bass trombone in the orchestra. Orchestral music.

1. Surgimento do *quart-posaune*

Referências iconográficas apontam que o trombone surgiu no século XV decorrente ao avanço do trompete de vara do período da renascença (FONSECA, 2008). Sua nomenclatura variou de região para região da Europa: na Itália foi denominado *Trombone*, na França, *Sacqueboute* e na Alemanha, *Posaune* (SANTOS, 2009). Não podemos afirmar que o trombone baixo também surgiu no século XV, pois as primeiras evidências que comprovam a aparição de trombones de diferentes tamanhos e afinações, caracterizando a formação de sua própria família, datam da segunda metade do século XVI e começo do século XVII, sendo denominado neste período por trombone baixo, *quart-posaune* ou *quint-posaune*. (HIGH, 2006)

O documento mais antigo encontrado que cita a existência do *quart-posaune* vem da cidade de Kassel na Alemanha. Um inventário datado de 1573 relata alguns trombones, dentre eles um *quart-posaune* com suas curvas e bocais (BAINES, 1951). Além deste documento, outra evidência do século XVI é um *quart-posaune* construído por Pierre Colbert

(s/d), datado de 1593 que sobreviveu até os dias de hoje (Figura 1). De acordo com HERBERT (2006), o instrumento encontra-se no *Gemeentemuseum* em Haia, nos Países Baixos, porém, em pesquisa mais atualizada foi constatado que esse instrumento encontra-se no *Rijksmuseum* em Amsterdam desde 2010[1].

Figura 1: *Quart-Posaune* construído por Pierre Colbert em 1593. Atualmente o instrumento encontra-se em exposição no *Rijksmuseum* em Amsterdam. Fonte: www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/works-of-art/musical-instruments/objects#/BK-AM-61,5. Acesso em 04 de abril de 2016.

Outro importante documento que aborda a existência do *quart-posaune* é o segundo volume do tratado intitulado *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius (1571-1621). Nesse tratado seu autor descreve a família dos trombones em quatro tipos distintos: o trombone alto ou *alt-posaune*; o trombone tenor, *ordinary-posaune* ou *gemeine rechte-posaune*; o trombone baixo, *quart-posaune* ou *quint-posaune;* e o trombone contrabaixo ou *octave-posaune*. (BATE, 1966)

2. Construção e utilização do instrumento

O *quart-posaune* foi construído com um mecanismo conhecido como telescópico (vara) para a obtenção das notas. Esse sistema possibilita a execução de sete séries harmônicas com muita eficiência, deixando o instrumento capaz de realizar a escala cromática. (HERBERT, 2006)

A construção do instrumento foi baseada no trombone tenor, porém, foi necessário produzi-lo com uma tubagem com maior comprimento, capacitando-o a executar notas mais graves. Por ser construído com tubos de maior comprimento, o *quart-posaune* necessitou de um braço extensor conectado ao sistema telescópico para auxiliar o instrumentista no alcance das notas que ficam nas últimas posições do instrumento. (FONSECA, 2008)

Alguns modelos de *quart-posaune* foram construídos com um braço extensor conectado também aos tubos de sua parte superior, com a função de alterar a afinação do instrumento em até um tom. (BAINES, 1993)

Figura 2: *Bass-Sackbut in Eb and D or in F. Model Ehe.* Este instrumento possui os braços extensores conectados a vara e aos seus tubos superiores. Fonte: www.ewaldmeinl.de. Acesso em 04 de abril de 2016.

O principal centro de construção do *quart-posaune* no século XVI era a cidade de Nuremberg, na Alemanha. Nessa cidade, houve uma centralização entre duas famílias de fabricantes: as famílias Neuschel e Schnitzer. Com o passar do tempo outros construtores se destacaram, surgindo uma variedade de *quart-posaune* com dimensões diferenciadas de campanas, calibres, acabamentos e afinações. (SANTOS, 2009)

Neste período foram encontrados *quart-posaune* que possuíam medidas de calibre entre 11,26 mm (0,443'') e 14,1 mm (0,551''), campanas medindo entre 116 mm (4,56'') e 139 mm (5,47'') e afinações em Mi bemol, Mi, Fá e Sol. Estas características demonstram que os trombones baixos construídos nos séculos XVI e XVII não possuíam um padrão em sua produção, embora o mais comum fosse encontrar o instrumento afinado em Fá *(quart-posaune)* e Mi bemol *(quint-posaune)* (PISTON, 1969).

Encontrar peças escritas especificamente para o *quart-posaune* no século XVI não é uma tarefa simples, pois os compositores raramente especificavam a instrumentação exata das obras. Entretanto, é possível verificar que no século XVI o repertório escrito para trombones era dividido em três grupos: músicas para dança, obras para vozes com acompanhamento instrumental e peças instrumentais como ricercare e fantasias. Esse tipo de repertório teve um crescimento considerável na Itália na segunda metade do século XVI, sendo encontrado posteriormente em países como Alemanha e Inglaterra. (HERBERT, 2006)

A música mais antiga encontrada que possivelmente foi executada por um *quart-posaune*, pois a tessitura exigia um trombone mais grave que o tenor, foi escrita para o casamento do Duque de Florença em 1539. O compositor Francesco Corteccia (1502-1571) compôs a obra *Motet Ingredere*, que foi executada por vinte e quatro cantores, quatro cornetos e quatro trombones. (HERBERT, 2006)

Exemplo 1: Trecho de *Motet Ingredere* de Francesco Corteccia. Fonte: HIGH (2006 - p. 18).

O naipe de trombones foi novamente utilizado no mesmo ano em *Intermedio V* de Francesco Corteccia. Nesta obra seria praticamente impossível o uso do trombone tenor na voz mais grave, pois atinge notas como o Mi bemol 1. Portanto, supõe-se que também foi utilizado um *quart-posaune* nessa obra. (HIGH, 2006)

Exemplo 2: Trecho de *Intermedio V* de Francesco Corteccia. Fonte: HIGH (2006 – p. 19).

Outro registro que possivelmente teve a utilização desse instrumento foi na coroação da Rainha Elizabeth (1559) da Inglaterra. Essa celebração recorreu ao uso de vários instrumentos, dentre eles seis trombones. Provavelmente o *quart-posaune* foi utilizado para executar as partes graves da composição. (HIGH, 2006)

Uma das primeiras obras escritas com designações específicas para os trombones foi de Giovanni Gabrieli (1557-1612). Na *Sonata pian e forte*, extraída de sua *Symphoniae Sacrae* (1597), Gabrieli solicita dois coros instrumentais que utilizam o *quart-posaune* na execução da parte mais grave da composição. (KROSSCHELL, 2008)

Exemplo 3: Trecho da *Symphoniae Sacrae* de Giovanni Gabrieli. Fonte: HIGH (2006 – p. 22).

Além de Gabrieli, outro compositor que fez uso do *quart-posaune* nesta mesma época foi Claudio Monteverdi (1567-1643) em sua ópera *Orfeo* (1607) (SANTOS, 2009). Nesta obra, o compositor utiliza o naipe de trombones durante a representação da descida de *Orfeo* ao inferno. (KROSSCHELL, 2008)

Monteverdi escreve novamente para o naipe de trombones em *Vespro Della Beato Vergine* (1610). A obra tem a instrumentação especificada, necessitando de um trombone alto, dois tenores e um *quart-posaune.* (HIGH, 2006)

Existem outras obras escritas para grupos de trombones no século XVII que utilizavam o *quart- posaune*. Pode-se citar a *Canzona* para oito trombones (1608) de Tiburtio Massaino (1550-1608), *La Bavara* para quatro trombones (1621) de Giovanni Martino Cesare (1590-1567), dezesseis peças incompletas para quatro trombones (1622-1627) de Samuel Scheidt (1587-1564), uma *Canzon* para quatro trombones (1626) de Biagio Marini (1594-1663), uma *Canzon* para oito trombones (1649) de Johann Hentzschel (s/d) e um *Canzonato* também para quatro trombones de Johann Georg Braun (1656-1687). (HERBERT, 2006)

3. O desuso e o retorno do *quart-posaune*

No final do século XVII houve um declínio na utilização do naipe de trombones, e consequentemente do *quart-posaune*, nas obras desse período na Europa. Na Inglaterra foi

evidente o desuso do instrumento, pois não foi mais utilizado em peças executadas nas catedrais, na corte e na banda real inglesa (HERBERT, 2006). Na Escócia e na França, as instituições que utilizavam os trombonistas seguiram a mesma tendência da Inglaterra. (KROSSCHELL, 2008)

Houve também alguns países que apresentaram um desuso parcial do instrumento. Na Itália, os trombonistas sobreviveram em algumas regiões como Nápoles e Roma, porém em Veneza, especificamente na Catedral de São Marcos, local que o instrumento teve profícua utilização no final do século XVI e parte do século XVII, foram substituídos por instrumentos de cordas (HERBERT, 2006). Na Alemanha sobreviveram em algumas cidades graças a uma profissão regularizada e com salário fixo, denominada como *Stadtpfeifer*. Dentre as obrigações desta profissão estavam apresentações oficiais, festivais, casamentos e eventos da igreja. (GUION, 1988)

O declínio do emprego do instrumento pode ser atribuído a alguns fatores, dentre os quais destaca-se a ascensão da música secular. O trombone possuía uma ligação muito forte com a música sacra, fato que colaborou para os compositores escreverem menos para o instrumento na música secular no final do século XVII e parte do século XVIII (HIGH, 2006). Outro fator é um relato importante que pode ser encontrado no manuscrito escrito por James Talbot (s/d) do final do século XVII. Neste documento, Talbot descreveu que os trombones estavam sendo trocados pelo *French Basson*, pois o timbre deste instrumento em conjunto com instrumentos de cordas atingiu um equilíbrio sonoro mais homogêneo. (HERBERT, 2006)

Em meados do século XVIII observa-se um renascimento na utilização do naipe de trombones. As cidades austríacas de Viena e Salzburgo foram palcos de uma nova fase para o instrumento, pois novas composições exigiam técnicas mais apuradas dos instrumentistas. Foi nesta época que a formação do naipe de trombones se reestabeleceu com o *alt-posaune*, o *ordinary-posaune* e o *quart-posaune*. (SANTOS, 2009)

Dentre os principais compositores do século XVIII que escreveram para a formação do naipe contendo o *alt-posaune*, *ordinary-posaune* e o *quart-posaune*, pode-se citar: Christoph Willibald Gluck (1714-1787) que introduziu o naipe em *Orfeo ed Euridice* (1762); Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) que escreveu para o naipe de trombones em *Vesperae Solenes de Confessore* (1780), na *Missa in Dó minor* (1783), no *Requiem em Ré minor* (1791), além de óperas como *Don Giovanni* (1787) e *A Flauta Mágica* (1791); Joseph Haydn (1732-1809) que utilizou os trombones em seu oratório intitulado *The Creation*

(1797). Esta obra possui um solo com dificuldades técnicas para o *quart-posaune* no movimento vinte e seis (*Chor und Terzett*), pois são empregados intervalos distantes em andamento rápido, além de haver pouquíssimas ocasiões que proporcionam a respiração do instrumentista. Outro importante compositor da história da música que utilizou o *quart-posaune* no naipe de trombones foi Ludwig van Beethoven (1770-1827) em sua *Sinfonia n° 5* (1808) e também na *Sinfonia nº 9* (1822-24). (BAUER, 1986)

O século XIX foi um período de importantes transformações na utilização do *quart-posaune*. Devido ao avanço tecnológico surgiram os instrumentos de válvulas, e como consequência, esse mecanismo foi incorporado também em alguns trombones. Esta inovação, em conjunto com a necessidade de instrumentos com maior potência sonora fez com que o *quart-posaune* fosse substituído por um trombone afinado em Si bemol com uma válvula e com calibres que podiam variar entre 13,4 mm (0,528'') e 14,4 mm (0,567''), além do grande aumento de sua campana, medindo entre 232 mm (9,13'') e 250 mm (9,84''). Ao comparar o *quart-posaune* com o trombone baixo utilizado na atualidade, essas diferenças serão ainda mais acentuadas, pois os instrumentos atuais possuem medidas maiores.

Desta forma, é relevante destacar que o trombone baixo utilizado na atualidade possui uma amplitude sonora maior que a do *quart-posaune*, o que certamente muda a configuração de timbre e de projeção sonora do naipe de trombones.

4. Considerações Finais

O conteúdo do presente artigo foi embasado em pesquisas bibliográficas sobre a história e o emprego do *quart-posaune*. O propósito foi de compartilhar informações relevantes sobre o surgimento, a construção e a utilização desse instrumento, pois se trata do trombone que executava a voz mais grave do naipe entre os séculos XVI e meados do XIX.

Partindo das constatações sobre a construção do *quart-posaune*, nota-se que o instrumento era produzido com medidas menores de calibres e campanas se comparados com os trombones baixos que foram construídos nos séculos XX e XXI.

A maioria das fábricas da atualidade produz o trombone baixo com o calibre medindo entre 14,27 mm (0,562'') e 14,68 mm (0,578''), além de serem construídos com campanas que variam entre as medidas de 241 mm (9,5'') e 266 mm (10,5''). Ao desenvolver a presente pesquisa, aferiu-se que o *quart-posaune* era construído com calibre medindo entre 11,26 mm (0,443'') e 14,1 mm (0,555''), e com campanas medindo entre 116 mm (4,46'') e 139 mm (5,47''). Essas diferenças afetam diretamente o timbre e o volume sonoro de cada

instrumento, sendo que o *quart-posaune* possui uma sonoridade mais suave e com menor projeção em relação ao trombone baixo da atualidade.

Como relatado no presente trabalho, a utilização do *quart-posaune* perdurou até meados do século XIX, sendo substituído por um trombone afinado em Si bemol com maior medida de calibre e de campana, além de uma válvula rotativa. Este fato demonstra que as obras escritas até o final do período clássico e início do período romântico, foram compostas utilizando o *quart-posaune* na instrumentação.

Desta forma, este artigo destaca a importância de se utilizar um trombone baixo com menores medidas de calibre e campana para a execução de obras sinfônicas de compositores como Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Felix Mendelsshon (1809-1847), além de algumas sinfonias de Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897). Para que o naipe obtenha uma homogeneidade sonora, é necessário que a primeira e a segunda voz também sejam executadas por trombones com menores dimensões. Desta maneira, aconselha-se que o primeiro trombonista utilize um trombone alto em Mi bemol que possua o calibre medindo 12,7 mm (0,500’’) ou 12,9 mm (0,508’’) e a campana de tamanho 196 mm (7,75’’). Para o segundo trombonista, indica-se a utilização de um trombone em Si bemol que possua um calibre de 13,3 mm (0,525’’), campana medindo 203 mm (8’’) e com ou sem a válvula rotativa em Fá. Para a terceira voz do naipe, recomenda-se utilizar um trombone baixo com uma válvula rotativa em Fá, que possua o calibre medindo 13,9 mm (0,547’’) e a campana 215 mm (8,5’’).

Outra possibilidade seria a utilização do *quart-posaune* ou também conhecido como *bass-sackbut* que é fabricado atualmente. Este instrumento e toda sua família são produzidos em alguns países da Europa e basicamente são réplicas dos trombones produzidos nos séculos XVI e XVII.

Desta maneira, a utilização deste *quart-posaune* na execução da terceira voz implicaria em alguns ajustes para que o naipe apresente uma sonoridade homogenia. Portanto, sugere-se que o naipe seja formado pelo *alt-posaune* ou *alt-sackbut* em Mi bemol na execução da primeira voz, por um *ordinary-posaune* ou *tenor-sackbut* em Si bemol executando a segunda voz e por um *quart-posaune* ou *bass-sackbut* em Fá para a terceira voz.

A utilização de trombones com medidas menores apresentaria uma maior contextualização de timbre e projeção sonora às obras dos compositores destacados.

Por fim, pelos fatores apresentados neste trabalho, tem-se a pretensão de que os

trombonistas baixos da atualidade atuantes no meio sinfônico tomem-no como referência e utilizem um instrumento mais próximo do *quart-posaune* para obras escritas até meados do século XIX.

Referências

BAINES, Anthony. *Two Cassel Inventories.* The Galpin Society Journal, vol. 4, 30-38, Junho de 1951.

BAINES, Anthony. *Brass Instruments:* Their History and Development. New York: Dover Publications, 1993.

BATE, Philip. *The Trumpet and Trombone,* An Outline of their History, Development and Construction. W.W. Norton & Company, 1966.

BAUER, Paul Donald. *Bass Trombone Pedagogy and Practiced by selected Bass Trombonists in major American Symphony Orchestras:* Techniques and Their Origins. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois: Northwestern University, 1986.

FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. *O Trombone e suas atualizações* – Sua História, técnica e Programas Universitários. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

GUION, David M. *The Trombone,* Its History and Music, 1697 – 1811. Amsterdam: Gordon and Breach Science Publishers, 1988.

HERBERT, Trevor. *The Trombone.* Yale: Yale University Press, 2006.

HIGH, Eric Douglas. *The Contrabass Trombone*: A brief history and survey regarding its use today. Tese de Doutorado. Arizona State University, Arizona: Arizona State University, 2006.

KROSSCHELL, David J. *Meet Mr. Roberts:* George Roberts' influence on the Modern Bass Trombonist. Tese de Doutorado. Northwestern University, Illinois: Northwestern University, 2008.

PISTON, Walter. Orchestration. London, Editora Victor Gollancz Ltd, 1969.

SANTOS, Rodrigo Alexandre Soares. *Sacabuxa:* Panorama histórico e reflexão sobre a adaptação do músico atual ao instrumento de época. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

Notas

[1] HERBERT (2006) afirma que o *quart-posaune* construído por Pierre Colbert encontra-se no *Gemeentemuseum* em Haia, porém, em contato via e-mail com o museu para obter imagens do instrumento, o autor do presente trabalho recebeu a informação de que o *quart-posaune* encontra-se atualmente no *Rijksmuseum* em Amsterdam. Em contato via e-mail com o *Rijksmuseum*, obteve-se a informação de que este instrumento esteve exposto no próprio museu de 1887 até 1952. De 1952 até 2010 ele foi emprestado para exposição no *Gemeentemuseum*, retornando em 2010 para Amsterdam e encontrando-se em exposição desde 2013 novamente no *Rijksmuseum.*

Abordagem violinística e pedagógica de produção sonora: quatro propriedades técnicas do arco aplicadas em métodos tradicionais de violino e melodias folclóricas brasileiras

MODALIDADE: PÔSTER

Gina Reinert Umstead
Universidade Federal de São João del-Rei - ginareinert@ufsj.edu.br

Geiciane Rios
Universidade Federal de São João del-Rei – geicianerios@gmail.com

Natasha Tibães
Universidade Federal de São João del-Rei – natashatibaes@gmail.com

Aline Gonçalves
Universidade Federal de São João del-Rei - alinegoncalves063@outlook.com

Milena Andrade
Universidade Federal de São João del-Rei - milenaandrade-prados@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho aborda quatro propriedades técnicas de arco que influenciam na produção sonora no violino. Os aspectos pesquisados até o presente são: ponto de contato, peso, velocidade, e subdivisão do arco. Esses aspectos técnicos do arco são demonstrados em exercícios selecionados nos métodos de Laoureux, O'Reilly e em uma melodia folclóricas Brasileiras.
Palavras-chave: Técnica de arco. Pedagogia do violino. Produção Sonora. Folclore brasileiro.

Violinistic and pedagogical Approach in Tone Production: Four Bow Technique Applied to Violin traditional Methods and Brazilian folk songs

Abstract: This paper explains four bow techniques in order to achieve a better sound production. The technical approaches researched until the present are: contact point, weight, speed, and bow subdivision. The technical aspects of the bow are explained in selected exercises from the violin traditional methods from Laoureux, O'Reilly and one Brazilian folk song.
Keywords: Bow technique; Violin pedagogy; Tone Production; Brazilian Folk Music.

1. Considerações Iniciais e Objetivos

O presente trabalho é desenvolvido como conteúdo programático na classe de didática do violino, do curso de Licenciatura em Música com habilitação em violino, da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Observamos que há um descompasso de informação por muitos alunos que ingressam no curso superior com habilitação em violino, e também, uma escassez da literatura específica sobre técnica do arco em português, que salienta a necessidade desta pesquisa. Nosso objetivo inicial, é identificar propriedades técnicas do arco de acordo com a literatura tradicional pedagógica violinística[1] e, até o presente momento, foram selecionados quatro parâmetros técnicos: ponto de contato, peso, velocidade e subdivisão. Posteriormente, demonstraremos, por meio de exercícios, como estudar, combinar e reproduzir essas quatro propriedades, visto que: "Trabalhar com produção

sonora geralmente é um bom inicio para novos alunos" (FISCHER, 2013: p.1)[2].

2. Os problemas

- Quais os parâmetros técnicos do arco têm influência na produção sonora?
- O que pode ser trabalhado quando o aluno, apesar de uma boa postura, apresenta dificuldade no uso do arco?
- Que método, ou quais métodos podem ser usados no estudo diário para desenvolver cada parâmetro do arco isoladamente?
- Como a combinação entre os parâmetros técnicos do arco auxiliam a performance e a produção sonora, timbres, cores e estilos diferentes do aluno?
- A falta de literatura pedagógica violinística em língua portuguesa que auxilie o professor no desenvolvimento técnico do arco do aluno.

3. Metodologia

A princípio, pretende-se conceituar quatro parâmetros técnicos do arco escolhidos através de uma revisão bibliográfica. Posteriormente, os conceitos serão aplicados em exercícios escolhidos de dois livros de técnica do violino. Nicolas Laoureux[3], que representa a escola tradicional de violino Franco- Belga, e ressalta a importância do estudo de cordas soltas na primeira seção de seu "*Metodo Practico de Violin Vol I",* e Sally O'Reilly[4], um método de violino americano e atual, que trabalha técnicas variadas de mão esquerda e mão direita. Segue abaixo alguns exercícios retirados dos métodos citados:

Figura 1: Laoureux, p.07, exercício 19.

Figura 2: Laoureux, p.08, exercício 27.

Figura 3: O'Reilly, p.04, exercício 1,Walking.

Além dos métodos que serão utilizados, nossa proposta pedagógica, visa ensinar os quatro parâmetros técnicos do arco aplicados em melodias folclóricas brasileiras. Deste modo, nesta etapa da pesquisa, utilizaremos a música Cai cai Balão[5] (Figura 4) para exemplificar tais parâmetros, que, futuramente, serão abordados também em outras músicas do folclore brasileiro.

Figura 4: melodia tradicional brasileira adaptada para alunos de violino

4. Quatro propriedades técnicas do arco

Ponto de contato

O uso de diversos pontos de contato provém da habilidade do violinista tocar em várias regiões entre o cavalete e o espelho. O ponto de contato é constantemente variado, uma vez que este depende de uma série de fatores. Segundo Flesch (1957: p.106), depende da duração do golpe de arco, da força, da pressão do arco, e da posição que a mão esquerda se encontra. De acordo com Fischer (2013: p.1), os pontos de contato são qualificados e subdivididos em cinco, como observamos na Figura 5:

Figura 5: Subdivisão da área de tocar em cinco pontos de contato (FISCHER, 2013: p.1)

O ponto de contato acontece da seguinte maneira: quanto maior a velocidade for, menor será o peso, podendo ser executada sobre os pontos de contato três, quatro e cinco; quanto menor for a velocidade, maior será o peso, nesse caso, tocada sobre os pontos três, dois e um.

a. Ponto de contato em Laoureux e O'Reilly

Na primeira atividade, o aluno pode tocar os exercícios propostos dos livros

(Figura 1, Figura 2 e Figura 3) usando somente o ponto de contato três, visto que, essa é uma região em que pode-se ter maior controle do arco, além de propiciar uma melhor visão do mesmo em relação ao cavalete.

Outro bom exercício, é a variação dos pontos de contato, a fim de produzir as mais diversas nuances sonoras. Isso pode ser feito com pontos bem extremos, como por exemplo, o ponto de contato dois e o ponto de contato cinco, para que essa diferença possa ser bem perceptível ao aluno. Sendo assim, o mesmo pode tocar as notas com maior duração no ponto de contato dois, colocando muito peso e pouca velocidade, e as notas com menor duração, no ponto de contato cinco, utilizando bastante velocidade e pouco peso.

Peso

Este parâmetro técnico caracteriza-se pelo peso do braço que será colocado contra as cordas do violino e é essencial para a quantidade de som que será projetado. Corroborando com Gerle:

> (...) a força exercida pelo braço no arco deve ser trocada: aumentando do talão para a ponta e diminuindo da ponta para o talão. A força que causa o arco ao pressionar a corda, e a mudança física que a corda experimenta como resultado, é consequência de combinação do peso do próprio arco (maior no talão, mais leve na ponta) e o poder da pressão do braço (GERLE, 1991: p.44, tradução nossa)[6].

Os dedos da mão direita têm funções específicas e nos ajudam a controlar o arco, em especial o dedo indicador, que pressiona o mesmo para baixo e faz com que o volume de som seja maior, e o dedo mínimo, que equilibra o peso do arco, fazendo com que a quantidade de som seja menor. Nesta ordem, damos a essas definições, os nomes de Pronação e Supinação. Reforçando esse conceito:

> A pronação é o movimento de pressionar o dedo indicador no arco (rodar o antebraço para o lado esquerdo gerando pressão no dedo indicador), aliviando a pressão exercida pelo dedo mínimo (mindinho). Este movimento acarretará uma maior intensidade do som (CARDOSO, 2015: p. 38).
> A supinação é o movimento de pressionar o dedo mínimo no arco (rodar o antebraço para o lado direito) aliviando a pressão do dedo indicador, fazendo com que o som seja menos intenso. Não é necessário fazer pressão com o dedo mínimo, pois o próprio peso do talão é suficiente para a intensidade do som (CARDOSO, 2015: p. 39).

a. O peso em Laoureux e O'Reilly

Para melhor compreensão da maneira como se realiza o peso do braço exercido sobre o arco e o efeito sonoro conseguinte, selecionamos duas melodias para exemplificar: o exercício N° 19, do método do Laoureux (Figura 1), e o exercício Walking (N° 1) do método da Sally O'Reilly (Figura 3).

O exercício de Laoureux, trabalha mudanças de cordas soltas, realizando o movimento de arco para baixo e para cima (do talão para a ponta e da ponta para o talão), permitindo-nos trabalhar o peso do arco, mediante as definições de pronação e supinação.

O exercício de Sally O'Reilly, trabalha com a colocação dos dedos da mão esquerda, e nos permite aplicar a pressão do arco da mesma maneira como o exercício de Laoureux. Nele, existem variações (Figura 6) que introduzem a ligadura a cada duas notas e depois, a cada quatro notas. Conclui-se então, que serão dados "impulsos" de pressão a cada movimento do arco, do talão à ponta e da ponta ao talão, para manter a mesma pressão durante a execução das notas dentro da ligadura.

Figura 6: O'Reilly, p.04, exercício 1, Walking, variações.

Velocidade

> Se a velocidade do arco aumenta, o peso do arco deve diminuir e a distância do cavalete (neste caso, aumenta) deve mudar para manter o mesmo nível de dinâmica. Diminuindo a velocidade, o oposto se faz verdadeiro, portanto, as seguintes regras devem ser observadas: (1) Maior a velocidade, menor o peso, e maior distancia do cavalete. (2) Menor a velocidade, maior o peso, e menor a distância do cavalete (Gerle, 1991: p.43)[7].

Segundo Rolland (1959: p.44), devemos usar o máximo possível de velocidade para cada nota, uma vez que, o volume do som depende muito mais da velocidade do arco do que do peso.

a. Velocidade em Laoureux e O'Reilly

Partindo do pressuposto que se deve usar todo o arco para todas as notas do exercício 19 de Laoureux, independente de sua duração, nas mínimas, a velocidade do arco deve ser menor, enquanto que nas semínimas, a velocidade do arco deve ser maior. Deve-se tentar manter o mesmo ponto de contato próximo ao espelho (pontos de contato 3 ou 4), pois são figuras rítmicas de curta duração e que necessitam de maior velocidade de arco.

No exercício de Sally O'Reilly (Figura 3) o mesmo princípio de velocidade do arco em relação à figura rítmica deve ser aplicado, usando todo o arco em todas as notas, e mantendo, primeiramente, maior velocidade do arco para as semínimas, velocidade um pouco menor para as mínimas e velocidade de arco quatro vezes menor para a semibreve.

Subdivisão do arco

Subdividir o arco, consiste em planejar, conscientemente, a quantidade e a região do arco que serão utilizados de acordo com cada figura rítmica, embora, com o amadurecer técnico, o violinista pode fazer uso desse parâmetro de maneira aprofundada, explorando fraseados expressivos de acordo com sua intenção musical. O arco pode ser dividido, inicialmente, em três partes, como observamos na Figura 7:

Figura 7: divisão do arco

Algumas subdivisões mais complexas podem ser observadas, segundo Capet (Figura 8):

Figura 8: Capet p.10, 1993. A- Arco todo; B-Metades do arco; C-1/4 de arco; D-1/8 de arco; E-1/3 de arco.

a. Subdivisão do arco em Laoureux e O'Reilly

Levando em consideração que usaremos a maior quantidade possível de arco para as notas de maior duração, o arco deverá atingir uma velocidade considerável nas semínimas e um pouco menos nas mínimas. Metades de arco, inferior (vermelho) e superior (roxo), devem ser usadas para as colcheias, e o arco todo (azul) para as semínimas (Figura 9). O mesmo princípio pode ser utilizado no exercício 19 de Laoureux (Figura 1), logo, o arco todo para as mínimas e as metades superiores e inferiores para as semínimas alternadamente.

Figura 9: Laoureux, p.8, exercício 26. MI: Metade inferior do arco,
T:Toda a extensão do arco, MS: Metade superior do arco

O exercício de O'Reilly (Figura 3) pode ser trabalhado da mesma forma

começando com o arco para baixo e utilizando a metade inferior do arco para todas as semínimas, e o arco todo para as mínimas e semibreves, lembrando que a velocidade será diferente entre elas. O inverso também pode ser aplicado, começando o exercício com o arco para cima e mantendo as semínimas na metade superior do arco.

Nas variações do exercício de O'Reilly (Figura 6), as ligaduras proporcionam trabalhar a subdivisão em duas partes iguais, metade do arco para cada nota da ligadura (Figura 8- subdivisão B) e, posteriormente, a subdivisão em quatro partes iguais (Figura 8- subdivisão C), um quarto do arco para cada nota da ligadura. O arco deve manter velocidade e ponto de contato constante para este exercício.

5. Os quatros parâmetros técnicos do arco aplicados em músicas folclóricas brasileiras

Todos os conceitos acima definidos, compreendem técnicas de arco para execução e perfeito cultivo do mecanismo da mão direita, com o objetivo de proporcionar desde cedo ao aluno, quiçá, futuro violinista, um domínio dessa habilidade, a qual, geralmente, é a maior dificuldade para a maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas. Em seu livro Arcadas e Golpes de Arco, Mariana Salles nos diz: "(...) Salles dizia ser o arco o pulmão de violino. Como poderíamos tocar bem com um "pulmão" defeituoso e fraco?" (SALLES, 2004: p. 19).

A abordagem adotada anteriormente, agora, será importante para a aplicação em repertórios folclóricos brasileiros. Além de estudar os parâmetros técnicos em exercícios, é importante aplicá-los, com o objetivo de produzir uma boa sonoridade, também, no produto final, que é a música.

Aplicação em Cai cai Balão

O primeiro exercício sugerido trabalha a subdivisão do arco com corda solta. O ritmo da música Cai cai Balão, deve ser tocado em apenas uma corda (de preferência na corda Lá ou corda Ré). Na primeira nota, em anacruse, começando com o arco para cima na ponta, o movimento deve ser rápido. Em seguida, no movimento em "zig zag", deve-se tocar com uma velocidade menor. Esse movimento é repetido duas vezes. O exercício combina dois parâmetros técnicos, apresentados anteriormente, velocidade e subdivisão do arco.

Figura 10: Cai cai Balão. Subdivisão - Azul: arco todo; Verde: 1/3 do arco; Amarelo: 2/3 do arco. Velocidade - R: rápido; L: Lento

Assim como nos exercícios de Laoureux e O'Relly, a música pode ser tocada, preferencialmente, no ponto de contato três, porém, pode ser trabalhado com o aluno sobre o ponto de contato cinco (Figura 5 - em cima do espelho), pedindo-o que utilize muita velocidade e pouco peso, assim como no ponto de contato mais próximo ao cavalete, usando pouco arco, pouca velocidade e muito peso, para que o mesmo compreenda a diferença entre os pontos de contato.

6. Considerações Finais

Nossa pesquisa, visa proporcionar a alunos, professores e violinistas, uma compreensão teórica dos parâmetros técnicos do arco, com um material conciso e embasado sob bibliografias de figuras consagradas da pedagogia violinística, auxiliando-os no desenvolvimento das técnicas que possibilitam uma boa sonoridade.

O conhecimento teórico é fundamental para o desenrolar de uma prática eficiente e segura. Conhecer e saber identificar que o arco próximo ao cavalete produz um som diferente do arco próximo ao espelho, é o ponto de partida que gostaríamos que alunos soubessem, desde a sua iniciação ao violino.

Além de abordar os parâmetros técnicos em exercícios e músicas folclóricas brasileiras, futuramente, temos a pretensão de aplicar a mesma abordagem pedagógica em músicas do repertório sacro, do compositor São Joanense Padre José Maria Xavier, nas orquestras bicentenárias, de São João del-Rei.

Referências:

CARDOSO, Clóvis Oliveira. *Aprenda tocar violino de ouvido*. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=NvBVBQAAQBAJ&pg=PA75&dq=cardoso+aprenda+tocar+violino+de+ouvido&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwi_0r2V-I_NAhVDQiYKHQYWB74Q6AEIMDAA#v=onepage&q=cardoso%20aprenda%20tocar%20violino%20de%20ouvido&f=false>. Acesso em: 04 mai. 2016.

CAPET, Lucien. *Superior Bowing Technique*.Encore Music Publishers,1993.

FLESCH, Carl. *The Art Of Violin Playing*. Book I. Londres: Rockliff Publishing Corporation, 1957.

FISCHER, Simon. *The Violin Lesson.* London: Edition Peters, 2013.

GERLE, Robert. *The art of bowing practice*: the expressive bow tecnique. Stainer & Bell, London, 1991.

LAOUREUX, Nicolas. *Metodo Practico de Violin.* Vol 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1558.
O'REILLY, Sally. *Fiddle Magic:* 180 Technical Exercises for Violin. San Diego: Neil A. Kjos, 1991.
ROLLAND, Paul. *Basic Principles of violin playing*. Music Educators National conference. Alfred Pub CO, 2010.
SALLES, Mariana. *Arcadas e Golpes de Arco*. 2º edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

Notas

[1] Autores pedagogos e violinistas tradicionalmente conhecidos por escrever sobre a técnica do instrument, alguns dos autores que utilizamos são: Galamian, Flesch, Gerle, Fischer, Capet.

[2] Working on tone production is often a good first step with new students, if they are able to draw the bow sufficiently parallel to the brige." (Fischer, Simon. The Violin Lesson, p.1, 2013)

[3] Nicolas Laoureux, A Practical Method for the Violin- Part 1 (CD-Sheet Music- 00220546)- Disponível em http://www.cdsheetmusic.com/products/products/product_listing.cmf?cat_id=7

[4] O'REILLY, Sally. *Fiddle Magic: 180 Technical Exercises for Violin.* San Diego: Neil A. Kjos, 1991.

[5] Esta melodia foi adaptada para o violino em primeira posição, corda lá o que facilita sua execução por alunos iniciantes, tonalidade de sol maior.

[6] To maintaining this same presume, however, the force exerted by the arm on the bow must be changing: increasing from the frog to the tip and decreasing from the tip to the frog. The force that causes the bow to depress the string and the physical change that the string experiences as a result, is the consequence of the combined weight of the bow itself (greatest at the frog, lightest at the tip) and the power of the arm-pressure.

[7] If the bow speed is increased, the bow-pressure should be reduced and the distance of the bow from the bridge changed (in this instance increased) in order to maintain the same dynamic level. With decreased speed the opposite is true, so that the following rules may be observed: (1) The greater the bow-speed, the lesser the bow-pressure, the greater the distance from the bridge. (2) The lesser the bow-speed, the greater the bow pressure, the less the distance from the bridge. (Gerle. 1991, p.43)

Desenvolvimento de estudos para bateria a partir de melodias: estudo de caso para três músicas do repertório popular brasileiro.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

José Rafael de Toledo Vieira
UNICAMP - zecatvieira@yahoo.com.br

Leandro Barsalini
UNICAMP - leandrobarsalini@gmail.com

Resumo: Este artigo trata de uma metodologia adotada para o desenvolvimento de estudos para bateria, e as possíveis aplicações dos mesmos. O material gerado se baseia em três melodias do repertório popular brasileiro, e tem como objetivo apresentar outras maneiras de estudos, complementando métodos consagrados. A exploração desses estudos promove o desenvolvimento da coordenação, de forma a oferecer ao instrumentista recursos de interação musical, além do acompanhamento rítmico.
Palavras-chave: Estudos de bateria. Repertório popular brasileiro.

Developtment of Studies Based on Melodies of Brazilian Popular Music.

Abstract: This research explains a method of development of drums studies and its possibilities of application. The generated material is based on popular brazilian musics, with the goal of show others ways of studies. The exploration of these studies is a way for the development of cordenation, offering the musician resources of musical interaction, besides the rythmic accompanimeint.
Keywords: Drums studies. Brazilian popular repertoire.

1. Introdução

A performance na bateria requer, entre outros aspectos, o estudo de duas vertentes básicas: o incremento de técnicas dos membros e a coordenação dos mesmos. O desenvolvimento da coordenação entre pés e mãos na bateria é o objetivo geral do trabalho apresentado neste artigo, resultado de uma pesquisa de iniciação científica[1]. Buscamos explorar e desenvolver estudos com aplicações musicais diretas para bateria, através de uma visão ordenada das vozes, pensando em um modo de tocar e distribuir nas peças do instrumento a rítmica de melodias previamente selecionadas. É importante ressaltar que não propusemos a mera reprodução das notas na bateria, até porque seria necessário uma grande quantidade de tambores para gerar todas as alturas contidas em cada música, e estes ainda deveriam atender a condições ideais (como dimensão, material e pele) para serem afinados nas frequências exatas das notas musicais. O que almejamos é a formatação de exercícios que explorem todo o set da bateria convencional, com possível aplicação prática.

Escolhemos três melodias conhecidas no repertório de estudantes da música popular brasileira: *Bala com bala* (João Bosco e Aldir Blanc), *Corrupião* (Edu Lobo) e *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça). Para que o resultado proposto

fosse alcançado com maior fidelidade às músicas originais, utilizamos como referencial as partituras contidas em publicações oficiais, e em alguns casos, disponibilizadas pelos próprios compositores em sites pessoais.

Adotamos a formação padrão de bateria, de modo que estes estudos possam ser amplamente transmitidos e praticados. Tal configuração é a seguinte: bumbo, caixa, dois tons, surdo, chimbal, prato de ataque e prato de condução. Não optamos por uma afinação específica, apenas seguindo a usual ordem de sucessão (do mais grave para o mais agudo): bumbo, surdo, tom 2, tom 1 e caixa. Em relação aos pratos, é necessário apenas que o prato de ataque seja mais estridente do que o prato de condução.

2. Metodologia da pesquisa

Exploramos a orquestração nos tambores, conforme os movimentos melódicos da melodia. Devido à sua riqueza de timbres, a caixa foi divida em duas partes: centro e *rimshot* (toque da baqueta no aro e na borda da pele, simultaneamente). Aos pratos atribuímos a função de legato.

Como a proposta da pesquisa visava a elaboração de exercícios de coordenação, determinamos a possibilidade de inclusão de alguns ostinatos a serem executados com os pés, enquanto as mãos tocam a melodia orquestrada. Como os temas escolhidos foram concebidos em ritmo de samba ou baião, propomos ostinatos característicos a cada um dos gêneros, comumente utilizados por muitos bateristas, podendo ficar a critério do executante modificá-los.

Exemplo 1: Ostinato de baião proposto para Corrupião

Exemplo 2: Ostinato de Samba proposto para Bala com Bala e Samba de Uma Nota Só

Portanto, cada música pode gerar essencialmente duas orquestrações: uma com ostinato e outra sem. Cada uma das orquestrações pode ganhar manulações específicas ou embelezamentos[2] (como flams e rulos) e outros possíveis apontamentos técnicos para uma listagem de exercícios.

Para a elaboração dos estudos propostos, procedemos inicialmente dividindo o número de notas contidas na tessitura de cada tema pelas peças da bateria. A partir disso,

fizemos a orquestração da melodia na bateria, conforme ilustrado a seguir.

Exemplo 3: Tessitura de *Samba de uma nota só*, na orquestração sem ostinato. Na figura, a cor vermelha representa o surdo, verde o segundo tom, azul o primeiro tom, roxo a caixa e rosa o rimshot da caixa.

Quando a divisão ocorreu de maneira desigual, seguimos uma ordem de prioridade, em que a caixa foi a última peça, já que é dividida em duas regiões distintas (centro e *rimshot*). Acrescentar notas a esta peça, faria com que alguns compassos se transformassem em um estudo de caixa, ressaltando assim apenas uma das vozes da bateria, divergindo do propósito inicial da pesquisa. Além disso, priorizamos situações em que os membros possam executar toques com comodidade e consequentemente, maior controle de dinâmica. Neste caso, ficou estabelecida a seguinte ordem de prioridade: tom 1, tom 2, surdo, bumbo, caixa e *rimshot*.

A função de legato é exercida pelos pratos, como recurso de articulação e prolongamento de notas (que não seriam fielmente reproduzidas pelo decaimento natural do tambor). A bateria foi dividida em peças graves (bumbo, surdo e tom 2, acompanhados do prato de condução para função legato) e agudas (tom 1, caixa e *rimshot*; acompanhados do prato de ataque para função legato).

Exemplo 4: Articulação de legato em *Samba de uma nota só*

Exemplo 5: Prato exercendo função de legato em *Samba de uma nota só.*

3. Procedimentos de adaptação de melodias na bateria

Além da rítmica e movimentos ascendentes e descendentes da melodia, outros

recursos foram apropriados. Quanto maior for o número de alturas que constituem um trecho melódico, maiores serão as dificuldades para representar alguns movimentos das notas na bateria, levando em consideração a limitação do set aqui estabelecido. Utilizamos então um recurso apresentado por Carlos Ezequiel, denominado como "dinâmica natural da melodia".

> O que chamamos de Dinâmica Natural da melodia é simplesmente um fenômeno musical que ocorre de forma espontânea, e que pode ser percebida muito claramente em instrumentos de sopro: Notas mais graves soam com volume mais baixo, e notas mais agudas naturalmente soam mais altas. Portanto, é possível reproduzir este efeito na bateria ao se utilizar níveis diferentes de dinâmica. (EZEQUIEL, 2008:14)

Tal recurso foi utilizado em trechos originalmente formados por várias notas e orquestrados em poucas peças, através de sinais de crescendo e decrescendo, imprimindo a intensão original do movimento melódico.

Exemplo 6: Movimento descendente melódico em *Corrupião.*

Exemplo 7: Sinal de decrescendo para melhor representar o movimento melódico de *Corrupião.*

Utilizamos também o staccato, também adaptado conforme a sugestão de Ezequiel. Esse recurso de articulação foi introduzido através do *stick shot*, artifício para gerar um som de menor duração. Tal técnica consiste em posicionar uma das baquetas pressionando a pele batedeira de um tambor, enquanto a outra baqueta toca na própria baqueta que mantém contato com a pele.

Exemplo 8: Exemplo de aplição de *stick shot* na caixa

Os *glissandi* foram adaptados através da utilização de rulos, rudimento que consideramos análogo à passagem de uma altura a outra.

Exemplo 9: Glissandi em *Corrupião*.

Exemplo 10: Rulo distribuído em surdo e tom para simular o glissandi de *Corrupião.*

4. Exemplificação de orquestração e desdobramentos

A edição das orquestrações seguiu a publicação PAS Guide To Drumset Notation, de Norman Weinberg, como referencial para sua notação. As partituras foram editadas com a mesma estrutura das partituras utilizadas como referencial (explicitadas nas referências deste artigo), o que explica o número de compassos em branco (quando apenas são notadas cifras) e o mesmo número de compassos por sistema. Tal estratégia foi sustentada pela ideia de que o estudante pode fazer acompanhamentos rítmicos na ausência de melodia e ainda ter uma leitura facilitada, nas situações em que se toca com o áudio da música. Abaixo há uma das orquestrações possíveis para *Bala com Bala*, realizada conforme as normatizações apresentadas.

Exemplo 11: Trecho da edição para a orquestração sem ostinato de *Bala com Bala.*

É inegável que os métodos tradicionais para desenvolvimento da coordenação e técnica na bateria têm grande eficácia, o que explica o prestígio conferido a tais materiais. Os estudos gerados a partir das orquestrações foram inspirados em rudimentos apresentados por um desses métodos consagrados, o *Stick Control* (STONE, 1935), objetivando a aplicação da técnica em um contexto diferenciado daquele apresentado no material norte-americano.

Exemplo 12: Trecho de aplicação de *flams* na orquestração de *Bala com Bala.*

Dadas as limitações deste artigo, abordamos prioritariamente os procedimentos para desenvolvimento das orquestrações e dos exercícios. Por respeito ao espaço delineado, apresentamos a seguir apenas um dos estudos gerados.

Exemplo 13: Orquestração com ostinato de *samba de uma nota só.*

6. Conclusões

Concluímos que a pesquisa apresentada cumpre plenamente os objetivos de desenvolvimento de coordenação entre os membros, da visão ordenada das vozes da bateria e da proposição de um estudo que explore toda a formação da bateria na música brasileira.

Os estudos podem ter aplicação prática de forma experimental, uma vez que carecem de maior desenvolvimento, ainda que os caminhos para a aplicação na bateria já foram apresentados. As orquestrações e os estudos gerados oferecem ao baterista maior domínio da estrutura musical, dos seus aspectos rítmicos e melódicos, além de possibilitar a utilização da bateria de modo diverso à tradicional função de acompanhamento rítmico. O baterista pode interagir com a melodia, criar convenções com movimento melódico, assumir

liderança, e ainda fundir o material estudado ao próprio acompanhamento rítmico, expandindo as possibilidades de interpretação.

Referências

BOSCO, João e BLANC, Aldir. *Bala com Bala.* In *João Bosco.* RCA, 1973.

CHEDIAK, Amir. Bala com bala. In: *Songbook João Bosco Vol. 2,*. Rio de Janeiro Ed. Lumiar, 2003, páginas 33, 34 e 35.

EZEQUEL, Carlos. *Interpretação Melódica Para Bateria*. Ed. *Souza Lima*, 2008

JOBIM, Tom e MENDONÇA, Newton. *Samba de uma nota só*. Disponível em <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/11081>. Acesso em jan. 2016.

_____. *Samba de Uma Nota Só.* In *The Composer of Desafinado plays.* Verve Records, 1963.

LOBO, Edu. *Corrupião*. Disponível em <http://www.edulobo.com.br/site/partituras/Corrupiao.pdf>. Acesso em: jan. 2016.

_____. *Corrupião.* In *Corrupião.* Velas, 1993.

O'Mahoney, Terry. *Motivic Drumset Soloing*. Ed. Hal Leonard Corporation, 2004.

STONE, George Lawrence. *Stick Control.* USA: George B. Stone & Son, Inc, 1935.

WEINBERG, Norman. *PAS Guide to Stardardized Drumset Notation*. Percussive Arts Society, Inc, 1998.

Notas

[1] A pesquisa XXXX, desenvolvida na XXX, teve financiamento CNPq.

[2] O termo *embelishment* é utilizado por O'Mahoney (2004) e aqui aplicado com a mesma conotação.

Pilates para trompistas: contribuições para uma performance mais saudável.

MODALIDADE: PÔSTER

Josely de Sousa Saldanha

Resumo: O presente artigo apresenta o estado atual de uma pesquisa que tem por objetivo a organização e desenvolvimento de uma cartilha de exercícios físicos baseados no método Pilates para prevenção e tratamento das lesões mais recorrentes em trompistas. Para tanto, foram necessários estudos sobre a fisiologia humana, visando a compreensão dos problemas causados pelo tocar trompa, assim como a identificação da presença, frequência, intensidade e localização das queixas álgicas (dores) em trompistas estudantes e profissionais.
Palavras-chave: Lesões em trompistas. Pilates para trompistas.

Pilates for horn players: contributions to a healthier performance.

Abstract: This paper presents the current state of a research that aims at organizing and developing a booklet of physical exercises based on the Pilates method for prevention and treatment of injuries related to french horn playing. The research focused on human physiology, aiming to understand the problems caused by french horn playing, as well as the presence, frequency, intensity and location of pain complaints in students and hornists.
Keywords: Injuries in French horn players. Pilates for French horn players.

O presente artigo apresenta o estado atual de uma pesquisa em andamento como parte do Trabalho de Conclusão Final do curso de Mestrado Profissional em Música do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA (PPGPROM-UFBA), e que tem por objetivo a organização e desenvolvimento de uma cartilha de exercícios físicos baseados no método Pilates para prevenção e tratamento das lesões mais recorrentes em trompistas. Para tanto, foram necessários estudos sobre a fisiologia humana, visando a compreensão dos problemas causados pelo tocar trompa, assim como a identificação da presença, frequência, intensidade e localização das queixas álgicas (dores) em trompistas estudantes e profissionais.

A prática de tocar trompa traz consigo não só prazer, traz também diversos males para a saúde do corpo devido a diversos fatores como, sustentação do peso do instrumento (cerca de 3 kg), manutenção de posição assimétrica em isometria, movimentos repetitivos dos dedos, longas horas de prática, dentre outros. Estes fatores sobrecarregam a musculatura e consequentemente as articulações provocando tensões, dores e desconfortos nos segmentos corporais mais solicitados, como ombros, coluna vertebral, punhos, etc. Tais sobrecargas podem levar a um desequilíbrio musculoesquelético, podendo causar o surgimento das lesões representadas pelas tendiopatias, artrite, artrose, bursite e capsulite. A compreensão dos mecanismos de funcionamento do nosso corpo nos primeiros anos de prática com o instrumento contribuiriam nessa prevenção, pois tais processos, como sabemos, são de

agressões lentas e silenciosas, levando a ilusão de que tudo vai bem, enquanto de fato uma lesão pode estar sendo desenvolvida. Desta maneira, os diagnósticos são tardios comprometendo o equilíbrio musculoesquelético, levando assim, ao desenvolvimento das patologias conhecidas como LER (lesão por esforço repetitivo) ou DORT (distúrbio osteomolecular relacionado ao trabalho).

Apesar do crescente número de trabalhos acadêmicos brasileiros relacionados a lesões em instrumentistas, (Moura, Fontes e Fukujima, 2000), (Andrade e Fonseca, 2000), (Costa, 2005), (Pederiva, 2005), (Ferreira, 2009), (Fragelli e Günther, 2009), (Lago, 2010), (Marques, 2011), dentre outros, ainda são poucos os trabalhos que ultrapassam a identificação de problemas já instalados, constatando-se então uma carência de literatura em língua portuguesa sobre possíveis soluções preventivas, que evitem o desenvolvimento das patologias associadas a prática de tocar trompa.

No entanto, alguns autores reconhecem a importância do trabalho preventivo frente aos problemas físicos dos instrumentistas. Patrícia Pederiva afirma que:

> O estudo de procedimentos preventivos ao adoecimento, com base em movimentos compensatórios realizados na aprendizagem de cada instrumento musical, também é uma das necessidades nesse campo. Investigações sobre fortalecimento muscular seriam, igualmente, uma grande aquisição na pesquisa sobre aprendizagem da performance musical (Pederiva, p.120, 2005).

Mais especificamente tratando da trompa, Sarah Ferreira (2009) também adota uma abordagem que vai além da identificação de problemas, apontando incialmente padrões inadequados na performance da trompa. Os problemas específicos levantados por esta autora serão apresentados mais adiante. Em seu trabalho ela sugere a busca de consciência corporal, adequação do tamanho do instrumento, a busca de acessórios que facilitem sua sustentação, descanso regulares, alongamentos, ajuda especializada ao detectar algum incômodo, e que os professores estejam atentos sobre os padrões inadequados. Também aborda a utilização da Técnica Alexander como meio de prevenção e tratamento de tais padrões. Contudo, não indica exercícios preventivos específicos para possíveis lesões causadas pelo instrumento.

A presente pesquisa parte da constatação das inadequações posturais identificadas por Ferreira, porém vai adotar a abordagem do método Pilates não tanto como meio para o tratamento de problemas já instalados, mas principalmente visando o desenvolvimento de meios para a prevenção destes problemas. A escolha da adoção do método Pilates como meio preventivo advêm da experiência própria da autora, que enquanto trompista profissional há mais de vinte anos, pratica assiduamente o método Pilates há cerca de dez anos, constatando grandes ganhos para sua prática musical. O aprofundamento neste método tem ocorrido

através de sessões frequentes de exercícios sob a supervisão de fisioterapeuta e professora de Pilates Karine Graça, e de levantamento de literatura específica sobre o método, a exemplo de Botelho (2011), Massey (2012), Isacowitz e Clippinger (2013) dentre outros.

O método Pilates[1] foi idealizado por Joseph Pilates (Alemanha 1883 – Estados Unidos 1967), que acreditava no controle do corpo através da mente. Inicialmente denominou seu método de Contrologia. Acreditava que a maioria das doenças estavam associadas a má postura e hábitos físicos errados.

O Pilates é um método inclusivo, qualquer pessoa pode praticar, não tendo restrições de idade. É contra-indicado somente em fase aguda de dor e nos primeiros três meses de gravidez.

É um método consolidado como terapia de prevenção e tratamento físico, trazendo muitos benefícios tais como alinhamento articular e postural, aumento da flexibilidade, força e resistência muscular, aumento da capacidade respiratória com consequente melhora da oxigenação, diminuição e erradicação de dores, diminuição do estresse , consciência corporal, dentre outros. Desta forma, é um método de condicionamento físico que trabalha flexibilidade, força e resistência muscular baseando-se em seis princípios:

- Respiração; aciona os músculos abdominais profundos, expande a caixa torácica, controla a ansiedade, diminui o estresse.
- Concentração; estar focado na realização do movimento para melhor rendimento realizando uma integração entre mente e corpo.
- Centro (*core*); força no centro corporal que corresponde a musculatura profunda do abdômen e região inferior da coluna lombar e períneo. Auxilia na execução dos movimentos mediante estabilização segmentar. Segundo o criador do método, toda força tem origem no centro, também chamado de *power house.*
- Controle; domínio sobre o movimento executado, evitando tensão muscular e esforços desnecessários.
- Precisão; os movimentos são realizados com plena consciência , sem automatismos.
- Fluidez de movimento; os movimentos são realizados de forma orquestrada e harmônica, em um mesmo tempo e uma mesma velocidade de execução.

No intuito de desenvolver exercícios baseados no método Pilates para a prevenção de lesões em trompistas, constatou-se a importância de um maior conhecimento dos fundamentos da fisiologia como anatomia, cinesiologia e biomecânica, confirmando a

afirmação:

> Uma das primeiras tarefas que podem colaborar para a prevenção, bem como para o tratamento de afecções ligadas à prática com instrumentos musicais é identificar as possíveis disfunções e correlacioná-las às estruturas musculoesqueléticas mais exigidas; uma vez identificadas, utilizar protocolos de tratamento fisioterapêutico preventivo e curativo para tais lesões. (Moura, Fontes e Fukujima, Revista Neurociências 8 (3): p. 104, 2000).

As principais disfunções decorrentes do tocar trompa foram identificadas por Ferreira como padrões inadequados recorrentes;

> Protusão da cabeça, retificação do pescoço, rotação lateral de cabeça para a esquerda, elevação de ombro esquerdo, protusão de ombro esquerdo, projeção posterior do tronco superior, rotação de tronco superior para a direita, lordose lombar aumentada, projeção pélvica e tensão excessiva em diversas partes do corpo. (Ferreira, p.147 e 148, 2009).

Além do levantamento bibliográfico, a presente pesquisa elaborou um questionário para obtenção de informações a respeito da presença, frequência, intensidade e localização das queixas álgicas em trompistas. Este questionário foi aplicado em participantes do III Encontro Brasileiro de Trompistas, realizado em agosto de 2015 em Niterói-RJ, quando foram respondidos 42 formulários, dos quais 30 acusaram algum desconforto ou dor. Estes questionários corroboram as constatações de Ferreira, porém focam nas percepções de dores e incômodos ao tocar trompa, sendo as queixas álgicas identificadas; regiões cervical, torácica, lombar, escapular, ombro, antebraço, punho, e mão.

Complementando o levantamento de bibliografia específica e os estudos no método Pilates, a autora também procurou o aprofundamento neste campo frequentando as disciplinas de Cinesiologia (estudos do movimento do corpo humano) e Biomecânica (aplicação das leis mecânicas nos seres vivos) na Escola de Fisioterapia-UFBA, onde também tem participado nos experimentos relacionados a medição de movimentos do corpo humano no Laboratório de Física Nuclear-UFBA, sob a supervisão do professor Norberto Peña.

Resultados Parciais

A organização e desenvolvimento de exercícios para a cartilha foram baseados na coleta de dados do questionário, no que se refere a frequência, intensidade e localização das queixas álgicas. Dessa forma os exercícios foram divididos em quatro categorias: alongamento, fortalecimento e resistência, mobilização e estabilização.

Para um melhor entendimento das ações dos exercícios faremos um breve resumo da fisiologia, e logo em seguida demonstraremos somente um exemplo de cada tópico, como resultado dos exercícios.

Os *ossos* são estruturas rígidas que servem de sustentação para os tecidos moles e também tem a função de proteção de órgãos vitais. Exemplo; ossos do crânio protegem o cérebro. Em volta desse esqueleto estão os *músculos*, que tem como função, gerar movimento através de sua contração. Os músculos também são responsáveis pela estabilização das posições juntamente com os ligamentos. Entre um osso e outro estão as *articulações*, que estão protegidas pela cartilagem, líquido sinovial, ligamentos. Todos esses mecanismos tem função específica, assim, quando essas estruturas sofrem desequilíbrios podem acarretar em disfunções musculoesqueléticas. A cartilagem, por exemplo, não se regenera e depende da nutrição do líquido sinovial, este líquido é produzido quando há mobilidade na articulação sendo este um dos motivos da importância da atividade física para a saúde do corpo.

Exercícios

Alongamento é a manutenção da postura por pelo menos 30 segundos para a obtenção do relaxamento muscular e ganho de flexibilidade. Na técnica Pilates, a cada grupo muscular trabalhado realiza-se o alongamento dos mesmos.

Exemplo: músculos flexores e extensores do punho, pois estão em constante tensão pelos movimentos repetitivos dos dedos, juntamente com a manutenção da posição do punho que tem que estar em equilíbrio entre a flexão e a extensão (c.f. Figura 1).

Figura 1. Exemplo de alongamento – flexão do punho.

Fortalecimento e resistência, como o próprio nome já diz, são exercícios para promover força e resistência muscular.

Exemplo: fortalecimento dos músculos rotadores internos e externos do ombro, já que fazem parte dos grupos musculares responsáveis pela manutenção da posição dos membros superiores do trompista junto ao seu instrumento (c.f. Figura 2).

Figura 2. Exemplo de fortalecimento dos músculos rotadores internos e externos do ombro.

Mobilização é o estímulo do movimento de uma articulação para ganho da mobilidade do segmento com maior e melhor amplitude.

Exemplo: mobilização escapular, que são realizados através dos movimentos de elevação, depressão, protração, retração, báscula medial e lateral (c.f. Figura 3).

Figura 3. Exemplo de mobilização escapular – movimento de elevação e depressão.

Estabilização é o trabalho de treinamento com resistência para os músculos responsáveis pela sustentação de um segmento, afim de que outros segmentos se movam de forma harmônica e precisa.

Exemplo: estabilização escapular. A estabilização desta região proporciona um melhor posicionamento das articulações envolvidas do ombro. Para ganho de estabilização

desta articulação, os músculos trapézio inferior e serrátil anterior são fortalecidos (c.f. Figura 4).

Figura 4. Exemplo de estabilização escapular.

Conclusão

Constata-se que a prevenção de lesões musculares e articulares podem ser de soluções, relativamente simples e descomplicadas. Fazendo uma análise das posições adotadas pelos instrumentistas, conseguimos localizar os músculos e articulações mais sobrecarregados, sendo possível trabalha-los com maior atenção, dando equilíbrio corporal para realização da função através de estabilização segmentar da coluna vertebral, alongamento para os músculos que estão geralmente em constante contração e fortalecendo os músculos mais alongados por consequência de uma posição viciada que temos que adotar pela anatomia do instrumento.

Mais eficiente ainda, seria, a inclusão no currículo, de matérias relacionadas com o estudo do corpo como Anatomia, Cinesiologia (estudos do movimento do corpo humano) e Biomecânica (aplicação das leis da mecânica nos seres vivos), com trabalhos práticos para o aprofundamento de conhecimento do funcionamento geral do corpo humano. Nosso corpo é o real instrumento que faz tocar, temos que adquirir esta consciência desde os primeiros aprendizados com o instrumento. Seria importante que professores tivessem maior conscientização dos problemas que podem advir da postura do tocar trompa, para assim então, poderem alertar seus alunos sobre a importância desses cuidados nos primeiros contatos com o instrumento.

Acredito que esse conhecimento anatômico seria de fundamental importância para a compreensão mais clara e rápida sobre o funcionamento e prática da respiração, essencial para instrumentistas de sopro.

Entretanto, ter essa consciência por si só não é suficiente, é preciso que se faça a manutenção específica e constante dos segmentos corporais.

Por todas essas questões, acredito no método Pilates como aliado para esta manutenção, onde a respiração é trabalhada acionando a musculatura profunda da coluna vertebral e abdômen dando estabilização segmentar e expandindo a caixa torácica, por consequência melhorando a oxigenação, diminuindo o estresse e aliviando dores. Trabalhando alongamento e fortalecimento dos cíngulos[2] dos membros superiores e inferiores dando maior estabilidade e mobilidade. No Pilates os movimentos são pensados e controlados dando uma melhor consciência corporal. É uma atividade física adaptável para qualquer faixa etária.

Nossa área ainda é muito carente desses cuidados, devemos adquirir consciência para não termos que parar de tocar por conta de uma tendinite, por exemplo, pois como vimos, tais problemas podem ser facilmente prevenidos com alongamentos e exercícios específicos nas regiões possivelmente mais acometidas. Esse diagnóstico é facilmente detectável levando em consideração a posição adotada por cada instrumentista, como mencionado anteriormente. Fortalecendo os músculos encurtados e alongando os músculos em constante tensão. Esse procedimento ajuda na estabilização das articulações dando maior conforto corporal e prevenindo problemas maiores. O diagnóstico tardio de lesões dificulta e prolonga o tratamento.

Esses cuidados contribuirão para o aumento de vida útil na profissão com uma melhor qualidade de vida.

Desta forma é importante que o aprendizado na trompa seja paralelamente iniciado com o conhecimento e percepção do corpo e atentando para a importância da preparação da musculatura específica envolvida nesta atividade.

Referências

ANDRADE, E. Q. de. e FONSECA, J. G. M. *Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de corda*. Per Musi. BH,v.2, 2000. P.118-128.

BOTELHO, C. I. *Prevenção de lesões em atletas de jiujitsu utilizando o método Pilates*: uma proposta de tratamento**.** Monografia para título de especialista em Ortopedia, traumatologia e esportiva, UNESC, 2011.

CALAIS-GERMAN, B**.** *Anatomia para o movimento*. Barueri: Manole, 2002.

COSTA, C. P. *Contribuições da ergonomia à saúde do músico*: considerações sobre a dimensão física do fazer musical. Música Hodie, vol. 5, n 2, 2005.

CUNHA, M. V.; CORRÊA, L.P.N.R.M.S.; FIGUEIREDO, T.; PEÑA, N.; MIRANDA, J.G.V. *Laboratório real e virtual para o Ensino de Física em uma só ferramenta: CVMob***.** Computer on the Beach. 2014.

FERREIRA, S. R. *Padrões físicos inadequados na performance da trompa*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

FRAGELLI, T. B. O. e GUNTHER,I. A. *Relação entre dor e antecedentes de adoecimento físico ocupacional*: um estudo entre músicos instrumentistas. Per Musi, BH, n.19, 2009, p. 18-23.

ISACOWITZ, R. e CLIPPINGER, K. *Anatomia do pilates*. Barueri: Manole, 2013.

KAPANDJI, A. I.. *Fisiologia articular*: membro superior. São Paulo: Panamericana. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.

LAGO, M. S. *Aspectos biomecânicos posturais e estratégias em otimização de performance para contrabaixistas*. Dissertação. Departamento da Escola de Música de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2010.

MARQUES, R. M. M. *Identificação dos fatores de risco determinantes da prevalência de lesões músculo-esqueléticas nos membros superiores e coluna vertebral nos músicos profissionais em Portugal***.** Dissertação. Ciências da educação. Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana, 2011.

MASSEY, P. *Pilates uma abordagem anatômica*. Barueri: Manole, 2012.

MOURA, R. C. R.; FONTES, S. V. e FUKUJIMA, M. M**.** *Doenças ocupacionais em músicos*: uma abordagem fisioterapêutica. Revista neurociência, 8(3): 103-107, 2000.

PEDERIVA, P. *O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais:* percepção de professores**.** Dissertação de mestrado, Universidade Católica de Brasília, 2005.

PENA, N.; CREDIDIO, B. L.; Correa, L. P. N. R. M. S.; Franca, L. G. S.; Cunha, M. D. V.; Sousa, M. D., ... & Miranda, J. G. V. (2013). *Instrumento livre para medidas de movimento*. Revista Brasileira de Ensino de Física, 35(3), 3505.

PETRUS, A. M. F. e ECHTERNACHT, E. H. O. *Dois violinistas e uma orquestra:* diversidade operatória e desgaste musculoesquelético**.** Revista brasileira de saúde ocupacional, São Paulo, 29 (109); 31-36, 2004.

Notas

[1] As informações referentes à história e aos conceitos do método Pilates derivam de Botelho (2011), Massey (2012), Isacowitz e Clippinger (2013).

[2] Cintura escapular.

Na contramão do samba-jazz: a batida diferente de Wilson das Neves

MODALIDADE: PÔSTER

Luiz Guilherme Sanita
Universidade Estadual de Campinas – guisanita.batera@gmail.com

Resumo: O presente trabalho pretende discutir questões concernentes ao modo peculiar de execução do baterista Wilson das Neves no disco *Os Ipanemas* (CBS, 1964). Analisando sua performance, intencionamos compreender como o músico articula elementos de gêneros tradicionais da música brasileira (samba, partido-alto, ritmos do candomblé) com determinadas modalidades do repertório estrangeiro, levantando a hipótese de que a depuração de seu estilo musical não está associado ao samba-jazz.
Palavras-chave: Performance da bateria. Wilson das Neves. Música popular brasileira.

In the opposite direction of samba-jazz: the different beat of Wilson das Neves

Abstract: The present work discusses issues that involves the particular performing of the drummer Wilson das Neves at the album called Os Ipanemas (CBS, 1964). Analyzing his performance it's intended to understand how the musician combines elements of the traditional genres from the brazilian music (samba, partido-alto, candomblé rhythms) with certain modes of foreign repertoire for a subsequent synthesis of a musical style taking the hypothesis that the refinement of his musical style is not associated with samba-jazz.
Keywords: Drums performance. Wilson das Neves. Brazilian popular music.

1. Problema, Objeto e Método

Nascido em 14 de junho de 1936, no bairro da Glória na cidade do Rio de Janeiro, o baterista Wilson das Neves teve seus primeiros contatos com música ainda criança nos cultos e rituais do candomblé. Seus familiares, alguns migrantes da Bahia, traziam consigo seus costumes culturais e religiosos como parte integrante das festas que promoviam em suas casas. Nesses encontros, as rodas de samba para o canto dos orixás, os cantos do partido-alto, conjuntos de choro e até as *jazz bands* compunham o repertório musical eclético dessas festas. Todo esse ambiente musical ao qual estava inserido foi decisivo na formação do baterista. Mais tarde, decidido a estudar o instrumento, tomou aulas com Edgar Nunes Roca, conforme relata em entrevista:

> Comecei estudando bateria com um ídolo meu que já faleceu, que era o Edgar Nunes Rocca, o Pituca, que era baterista. Eu o acompanhava nos bailes, ajudava a carregar e montar o instrumento, mas ia mesmo para dançar. Gostava de ver os instrumentos, a bateria, de assistir à orquestra tocar (REVISTA CULT: edição 149)

Wilson despontou no cenário profissional da música a partir da década de 1950, trabalhando com orquestras e conjuntos em shows e gravações. No ano de 1958, passou a integrar o Conjunto Ubirajara Silva e, no ano seguinte, fez a sua estreia em estúdio gravando pela Copacabana Discos. Já integrado ao mercado musical, o baterista passou a dividir seu tempo entre rádio, gravações e shows. Nos anos 60, trabalhou na TV Excelsior, TV Tupi, TV Rio, TV Continental. Foi contratado da Rádio Nacional e integrou a Orquestra Sinfônica do

Teatro Municipal (após ser aprovado em concurso), onde tocou em óperas, balés e concertos sinfônicos.

Além da sonoridade dos ritmos e dos cantos de candomblé que o artista guarda na memória desde a infância e a experiência profissional que acumulou desde a adolescência, outros fatores podem ter contribuído para a formação do estilo do músico. Dentre eles, o contexto cultural que envolveu as produções artísticas brasileiras nos anos de 1960 e 70, particularmente a música popular. O amplo debate que marcou esses anos em torno da preservação da cultura e identidade nacional frente aos estrangeirismos, mais especificamente a influência do *jazz* sobre a música brasileira e, num segundo momento, a possível "descaracterização do samba" provocado pela invasão de "ritmos alienígenas", de acordo com alguns críticos, polarizava opiniões (SARAIVA, 2007). Esse debate foi produzido principalmente pela chamada "crítica especializada" dos meios jornalísticos em que, de um lado estavam os defensores da incorporação do *jazz* à música nacional, pois a viam como sinônimo de "modernização", e por outro lado aqueles que repudiavam atribuindo a esta "influência deturpadora" responsável por contaminar e eliminar toda "pureza" da nossa música popular. Esse caráter modernizador que o *jazz* trazia a nossa música estava associado com a atmosfera política do contexto em questão. Os anos 50, marcados pela política nacional-desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, apontavam para um movimento de progresso e modernidade a ser seguido. Nesse sentido, o Brasil deveria superar o atraso e acompanhar os países que, via de regra, se industrializavam (GARCIA, 2012). A incorporação do *jazz*, um ritmo proveniente de um país moderno e industrial, representava esse desejo utópico de progresso. Entretanto, não só a influência estrangeira era apontada como a causadora de todos males. O mercado musical que nesse momento vai se consolidando seria responsável por orientar padrões e escolhas estéticas aos profissionais da música. Para a pesquisadora Joana Saraiva havia um internacionalismo deturpador em que se escondia o verdadeiro monstro:

> A música comercial, que ditava as regras de consumo e transformava a ampliação da indústria fonográfica na desestabilização e diluição de um valor popular – o samba –, ainda que folclorizado e por conta disto frágil ao progresso. (SARAIVA, 2007, p.51)

Além do debate travado entre tradicionalistas e modernistas, o músico conviveu com uma geração[1] de grandes compositores e intérpretes que pensaram criticamente a produção musical, principalmente nos anos 60, a exemplo do tropicalismo. Embora não seja considerado um artista engajado politicamente, o baterista vivenciou experiências coletivas no campo musical que podem ter refletido em seu modo específico de interpretar. Esse convívio

com músicos e artistas que experienciaram os mesmos problemas históricos concretos provavelmente resultou num processo de assimilação e tradução das diferentes sonoridades que circulavam no meio musical de meados da década de 50 e que se delinearam por meio de diferentes movimentos estéticos e comportamentais ao longo dos anos 60 e 70 na nossa música popular.

Essa geração vivenciou ainda a expansão e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no contexto de modernização conservadora da sociedade brasileira sob o regime ditatorial militar a partir de 1964. A consolidação de uma indústria cultural no país, balizada pela ideologia da "integração nacional", possibilitou uma transformação na esfera das comunicações e impulsionou a expansão e o aprimoramento dos meios técnicos de produção, especialmente no setor fonográfico. Segundo a pesquisadora Marcia Dias:

> Nesse contexto, a busca de novos aparatos e equipamentos tais como os gravadores, sistemas de gravação em multi-canais, bem como as atuais tecnologias digitais de produção musical, marcam diferentes momentos e configurações para o conjunto da indústria, ao longo dos tempos (DIAS, 2008, pg.71).

Consolida-se, ainda, nesse período, o *long play* como formato fonográfico (surgido em 1948 nos Estados Unidos), que permitiu maior duração dos registros fonográficos, provocou profundas mudanças não só nos processos da escuta das músicas como também no comportamento da vida social, principalmente a partir de sua associação com uma nascente sociedade de consumo. Para Lorenzo Mammí, "a posição de cada indivíduo num contexto social passa a ser determinada pela posse de certos objetos. Nenhum deles era tão poderoso quanto o disco para encarnar formas específicas de sociabilidade, porque os discos já eram, sociabilidade objetivada" (REVISTA PIAUÍ, 2014). Todo esse aparato técnico de produção criava e atendia a novas demandas de mercado que via no disco não mais como um som, mas uma forma artística "num mundo para o qual concorriam diferentes linguagens, um sistema de códigos, um modelo de vida" (MAMMÍ, 2014). Nesse contexto, crescia a procura por músicos portadores de habilidades técnicas e de estilos compatíveis com as novas condições de produção e as novas exigências do mercado. E Wilson das Neves se destacou como um baterista que atendia a esses requisitos.

2. Depurando um estilo: *Os Ipanemas* (CBS, 1964)

Único disco do conjunto formado por Astor Silva (trombone), Wilson das Neves (percussão e bateria), Luiz Marinho (contrabaixo), Rubens Bassini (percussão) e Daudeth Azevedo, conhecido por Neco (violão), a sonoridade pode ser entendida pela seguinte informação da contracapa do disco: "discos CBS apresenta um novo som em samba". Há no

trabalho, uma tentativa em desenvolver um novo modo para interpretação musical. A presença de gêneros tradicionais populares como samba e ritmos do candomblé[2], são combinados a uma sonoridade moderna muito próxima da linha samba-jazz do início da década de 1960, do beco das garrafas. Entretanto, não há preocupação em dialogar ou produzir algo que remetesse o próprio samba-jazz. A escolha do repertório já nos dá indícios de que havia um interesse maior pelas heranças culturais africanas e seu encontro com a batida da bossa nova do que uma interlocução com o jazz. Assim, verificamos composições como *Consolação e Berimbau* (Baden Powell e Vinicius de Moraes), *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), *Nanã* (Moacir Santos e Clóvis Mello), *Kenya* (Astor Silva e Rubens Bassini), *Congo* (Astor Silva e Wilson das Neves). Mesmo tendo envolvimento com o samba-jazz, com os grupos "Os Gatos" e "Os Catedráticos" (com Eumir Deodato), Wilson das Neves mostrava esforço em estar atento às tendências musicais, portanto, vinculado à idéia de modernização. Coube a Astor Silva, discípulo de César Guerra-Peixe e Moacir, com quem teve aulas de harmonia, assinar os arranjos do disco.

Figura 1: Capa do LP *Os Ipanemas*, lançado em 1964 pela CBS.

Na música de abertura *Consolação*, a presença do berimbau já deflagra a preocupação de seus integrantes em resgatar tradições culturais africanas. A combinação do pandeiro com o chimbau da bateria quase que predominante na condução dos ritmos de samba – o que dificulta a percepção tanto pelo fator timbrístico desses instrumento quanto pelo nível de sincretismo – pode ser entendidos como comportamentos inovadores de interação entre a bateria e o naipe de percussão do ponto de vista técnico-interpretativo. Essa linguagem ou "um novo samba" se observa em quase todas possibilidades de executar o samba. Em *Clouds (Nuvens)*, percebemos o ritmo de bossa-nova já com a presença do pandeiro "dobrando"[3] com o chimbau.

A opção por métrica ímpar (fórmula de compasso em 5/8) em *Adriana* ou as expressões de origem africanas entoadas como *scats* vocais, que replicam as melodias de algumas das músicas pode ser outro indício do não interesse pelo jazz. Além disso, um elemento representativo da cultura afro-brasileiro pode ser percebido pelo ritmo guia ou *time-lines* (OLIVEIRA PINTO, 2000) presente nas músicas *Nanã* e *Zulus's* executado pelo agogô:

Exemplo 1: Transcrição do ritmo guia

Outro fator importante que permite a compreensão desses novos parâmetros musicais, são as técnicas de gravação do disco. Conforme rodapé da contracapa, percebe-se o desejo por uma qualidade de tratamento sonoro moderno, inovador.

> ESTA GRAVAÇÃO CBS DE ALTA FIDELIDADE foi cientificamente planejada de modo a apresentar a mais alta qualidade de reprodução, qualquer que seja o fonógrafo usado, novo ou velho. Se V.S. possui um aparelho de som estereofônico, também êste disco apresentará um som de alta fidelidade perfeita. Em resumo, V.S. pode comprar êste disco sem o mais leve receio de que êle venha a tornar-se obsoleto no futuro. (CONTRACAPA LP *Os Ipanemas*, 1964).

Figura 2: Contracapa do LP *Os Ipanemas*, lançado em 1964 pela CBS.

O resultado sonoro do disco entretanto, não convenceu o departamento artístico da CBS que, liberou apenas um pequeno lote de Lps para as lojas em 1964. Este trabalho, assim como o primeiro disco solo do baterista *Juventude 2000* (1968), levanta a hipótese do momento inicial de um estilo que parece não estar sintonizado com o estilo samba-jazz. No entanto, reforçamos a importância em observar sua trajetória musical (parte de uma pesquisa

em andamento), incluindo um estudo profundo de sua biografia, suas relações com o meio musical e o mercado no início de sua profissionalização e ao longo dos anos 60 e 70, para compreender como o músico articulou elementos de gêneros tradicionais da música brasileira como o samba, partido-alto, jongo, baião, ritmos do candomblé, determinadas modalidades do repertório jazzístico e latino-americano com procedimentos técnicos e específicos que se delinearam, ao longo do século XX, na prática do instrumento.

Referências

- Livro

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.

- Dissertações ou Teses

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz:* discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

- Artigo em Periódico

GARCIA, Tânia da Costa. *A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*. *Art*Cultura, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. *A era do disco*: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. Revista Piauí. São Paulo, n. 89, fev. 2014. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/a-era-do-disco>

OLIVEIRA PINTO, Tiago. *As cores do som*: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001.

- Entrevistas

REVISTA CULT. A batida perfeita. Edições, Entrevistas, Matérias. Edição149. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/a-batida-perfeita>. Acesso em: 13 fev. 2016.

Notas

[1] Utilizando aqui o conceito de geração formulado pelo sociólogo Karl Mannheim. Ententido pelo autor como dimensão analítica para o estudo da dinâmica das mudanças sociais, de "estilos de pensamento" de uma época, "o que forma uma geração não é uma data de nascimento comum – a demarcação geracional é algo apenas potencial – mas é a parte do processo histórico que jovens da mesma idade-classe de fato compartilham." (FEIXA e LECCARDI, 2010).

[2] Nesse caso, a utilização de um instrumento fortemente associado à herança cultural afro-brasileira: o berimbau.

[3] No sentido de que estão executando a mesma linha, no caso a condução por quatro semicolcheias.

O Curso de Interpretação de Vera Janacopoulos na Escola Nacional de Música: análises preliminares

MODALIDADE: PÔSTER

Rosana Lamosa
UNESP-rolamosa@gmail.com

Nahim Marun
UNESP-nahim.marun@gmail.com

Resumo: Vera Janacopoulos, considerada uma excelente intérprete vocal de música de câmara pelos principais nomes da música moderna internacional, deixou um manuscrito de um curso de interpretação realizado na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, em 1947, material que faz parte do Acervo Vera Janacopoulos e que pertence à Biblioteca da UNIRIO. Esse trabalho pretende apresentar somente algumas análises preliminares deste manuscrito, o qual é objeto de uma pesquisa em andamento.
Palavras-chave: Vera Janacopoulos. Interpretação musical no século XX. Canto na musica de câmara. Pedagogia do canto.

Vera Janacopoulos' Interpretation Course at Escola Nacional de Música: Preliminary Analysis

Abstract: Vera Janacopoulos, considered an excellent interpreter of vocal chamber music by the most important names of the international modern music, left a manuscript of an Interpretation Course that was delivered at Escola Nacional de Música in Rio de Janeiro, in 1947, which is part of the Vera Janacopoulos Collection hosted at UNIRIO Library. This paper presents some preliminary analysis of this manuscript, which is the object of a research in progress.
Keywords: Vera Janacopoulos. 20th Century Musical Interpretation. Singing Pedagogy. Singing in Chamber Music.

1. Introdução

Vera Janacopoulos nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, no ano de 1892 e foi considerada uma excelente intérprete de música de câmara pelos principais nomes da música moderna internacional. Tendo se radicado em Paris aos 4 anos de idade, iniciou seus estudos musicais dedicando-se primeiramente ao violino e posteriormente ao canto. Destacou-se como intérprete no período entre guerras, conquistando personalidades da música e da crítica não somente da Europa como de outros continentes. Tornou-se amiga de Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Sergei Prokofiev, Erik Satie, Maurice Ravel, assim como de seus contemporaneos brasileiros como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Henrique Oswald, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Realizou estreias mundiais de diversas obras destes importantes compositores, que a ela dedicaram muitas de suas composições.

O entusiasmo que se observa em torno de suas apresentações, sobre as quais se encontram numerosas críticas e referências em prestigiosos jornais e revistas mundiais demonstram a dimensão do calibre desta artista incomum. Sua consagração já se pode

constatar ao fim dos anos 1918/19 através deste riquíssimo acervo que se encontra na UNIRIO (DODEBEI, GRAU, 2003).

Ao retornar ao Brasil quando da segunda Guerra, dedicou-se a lecionar, ministrando diversos cursos de interpretação no Rio de Janeiro, São Paulo e Nordeste do Brasil, tendo sido uma das pioneiras da EAD-USP, junto a nomes como Cacilda Becker e Décio de Almeida Prado. Faleceu em 5 de dezembro de 1955, no Rio de Janeiro.

2. Descrição do acervo

O acervo de Vera Janacopoulos, que faz parte da Biblioteca da UNIRIO, é bastante representativo e de grande interesse histórico. Ele consiste de extensa coleção de partituras, recortes de jornais e programas de concertos e manuscritos de um dos cursos de interpretação que a cantora ministrou no antigo Instituto Nacional de Música, que a esta altura já era a Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Rio de Janeiro que, em 1937, passou a ser a Universidade do Brasil.

O acervo de partituras foi catalogado por Manoel Correa do Lago que, em artigo publicado na Revista Brasiliana, destaca a existência de obras que foram dedicadas à Janacopoulos, como, por exemplo, de Heitor Villa Lobos - Historietas (1920) Canto/piano - 6 canções; Poème de l'enfant e de sa mère (1923) para canto/flauta/clarinete/cello); Quero ser alegre (1923) - segunda peça da Suíte para canto/violino; peças de Darius Milhaud, Francis Poulenc, Albert Roussel, Joaquin Nin, Dimitri Mitropoulos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarniere, Ernani Braga, Francisco Mignone, assim como transcrições para orquestra, inclusive com a partes instrumentais, feitas a seu pedido, como de Stravinsky, Tilibom e Pastorale; de Prokofiev, uma orquestração de La rose et le rossignol, de Rimsky-Korsacov; e, por Villa-Lobos, Phidylé e Viola. (LAGO, 1999).

O acervo é bastante rico em manuscritos não autógrafos, com grande variedade de autores espanhóis, franceses e russos, como Manuel de Falla, Joaquim Turina, Erik Satie, Emile Vuillermoz, Henri Sauguet, Darius Milhaud, Nicholas Nabokov, Fernando Lopes-Graça. Vale ainda ressaltar a grande variedade de partituras com dedicatórias afetuosas de autores como Fauré, Ravel, Mengelberg, Stravinsky, Roussel, Prokofiev, Ernest Bloch, Igor Markevitch, Dimitri Mitropoulos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Eleazar de Carvalho, Darius Milhaud e Francis Poulenc.

O manuscrito de 1947, objeto de pesquisa deste trabalho, faz parte de um Curso de Interpretação, onde se encontram anotações de 10 aulas, algumas mais detalhadas, outras

em esboço, onde Janacopoulos desenvolve ideias e conceitos sobre interpretação para cantores.

3. Relevância

O acervo de uma intérprete com este reconhecimento, que dispõe, além dos referidos manuscritos, de muitas das partituras cujas obras Janacopoulos fez estreias mundiais, sendo muitas delas trabalhadas pessoalmente com seus autores cuja referência na música moderna do início do século XX é incontestável, tem a possibilidade de nos oferecer informações preciosas que podem ser de grande utilidade para outros pesquisadores que estudam os processos de criação e interpretação deste importante período da música. Poderá também enriquecer e aprofundar discussões pertinentes ao universo da pesquisa histórica musicológica e da performance musical.

4. Metodologia

Neste artigo, discorreremos sobre algumas questões encontradas nestes manuscritos buscando referendar um diálogo com autores contemporâneos que se aprofundaram em discussões pertinentes sobre interpretação, limites do intérprete e direitos do autor sob uma perspectiva filosófica. Usaremos como referências Igor Stravinsky (1996), por suas concepções marcantes sobre o assunto e por sua contemporaneidade e grande amizade à Vera Janacopoulos, assim como os filósofos Umberto Eco (1993) e Luigi Pareyson (1993).

5. A visão interpretativa de Vera Janacopoulos e a questão da interpretação musical

Vera Janacopoulos foi uma intérprete admirada por sua elegância e capacidade de criação. Tinha como forte característica o fato de sempre imprimir sua personalidade, se destacando pelo ineditismo de seus programas que sempre contemplavam obras de compositores ainda desconhecidos ou ainda não reconhecidos, sendo que suas performances prescindiam de exageros musicais ou cênicos, o que pode ser testemunhado através da grande quantidade de cartas e críticas em jornais como *Le Figaro* e *New York Tribune*, que se encontram também no arquivo. Sua eloquência foi imortalizada no poema Vera Janacopoulos de Jan Engelman que virou marco da moderna poesia holandesa (ENGELMAN, 1930).

Curiosamente, tornou-se grande amiga de Stravinsky, cuja obra ajudou a promover e divulgar em concertos mundo afora. Seria interessante se tivéssemos a

possibilidade de escutar Janacopoulos interpretando o repertório deste compositor russo que, como um dos grandes pensadores e intelectuais da música moderna tinha severas restrições aos intérpretes. Em diversas obras Stravinsky elabora seu questionamento sobre as diferenças entre executante e intérprete, vendo esse como o "conflito responsável por todos os erros e incompreensões que se interpõem entre a obra musical e o ouvinte e impede a transmissão fiel da mensagem" (STRAVINSKY, 1996, p.65). Ele entende que todo o intérprete é também um executante, sendo que o inverso não é verdadeiro. No entanto, reconhece a possível ambiguidade que a escrita musical pode proporcionar dado que a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade (STRAVINSKY, 1996, p.66), o que então faz com que se espere, daquele que apresenta uma obra, experiência e intuição. Para ele, então, o que determina a distinção entre o simples executante e o intérprete é o caráter ético, mais do que o estético:

> Teoricamente só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma determina da partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, ao passo que se tem o direito de pedir ao intérprete, além da perfeição de sua transposição sonora, um amoroso cuidado - o que não significa, aberta ou sub-repticiamente, uma recomposição" (STRAVINSKY, 1996, p.66).

Evidentemente que o contexto histórico de Stravinsky é determinante nesta forma de se manifestar, uma vez que ele vivencia o fim da égide do período romântico, que em sua opinião favoreceu o excesso de transgressões, período onde "a interpretação dessas obras é governada por considerações extramusicais, baseada nos amores e infortúnios das vítimas" (STRAVINSKY, 1996, p.66). Por isso ele defende a ideia do intérprete como um tradutor e brinca, usando o exemplo do provérbio italiano que faz um jogo de palavras entre *tradutore/traditore* (tradutor/traidor), mas sublinhando que o intérprete deve submissão à obra que executa.

Essa é uma discussão que gerou uma infinidade de artigos e livros e foi abordada por grandes pensadores da filosofia, da estética das artes em geral e da música, como Gisèle Brelet (1951), Alfred Cortot (1986), Eduard Cone (1968) apenas para citar alguns. Umberto Eco, que tratou da questão em vários artigos e livros, como, por exemplo, "Os limites da interpretação" e "Interpretação e Superinterpretação", levanta diversos aspecto fundamentados na semiótica, onde ele lembra que dizer que uma interpretação é potencialmente ilimitada não significa dizer que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria:

> Entre a intenção do autor (muito difícil de se descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete... que simplesmente "desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito" existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto* (ECO, 1993, p. 29).

Luigi Pareyson, que foi mestre de Eco, também discute o assunto em sua "Teoria da Formatividade", questionando se existe uma única execução correta ou várias execuções possíveis. E se são muitas, "como essa diversidade não comprometeria a identidade da obra executada?" (PAREYSON, 1988, p.215). Este filósofo reconhece que a execução é interpratação e que esta contém simultaneamente a identidade imutável da obra e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Para ele esses dois aspectos são inseparáveis assim como a infinidade da obra que se confirma através da variedade de execuções que se justificam também pela constante evolução histórica e individual do intérprete que poderá, portanto, apurar e aprofundar sua visão da obra (PAREYSON, 1988, p.216).

Voltando à Janacopoulos, encontramos em alguns dos manuscritos de seu curso de interpretação, sugestões aos cantores para que cultivem e desenvolvam sua inteligência e, para tal, ela recomenda a leitura e contemplação de obras de arte como pintura, escultura, arquitetura; a observação dos seres humanos, a lembrança de sentimentos, alegrias e dores, emoções de todos os gêneros, imitações de pessoas que vimos agir ou falar em diversas circunstâncias, pois ela acredita que tudo isso ajuda o cantor a realizar sua interpretação (ACERVO Vera Janacopoulos, UNIRIO). Ou seja, ela sugere que os cantores encontrem dentro de si mesmos as ferramentas que se adequem à obra que se está interpretando, evocando justamente a experiência única e pessoal do intérprete.

Vale lembrar que Janacopoulos, assim como Stravinsky, teve sua formação neste período de fim do romantismo e, tendo estudado com mestres prestigiosos como George Enesco, Jean de Reszke, Lilli Lehmann, presenciou essa transição para um período onde se passa a valorizar uma limpeza e simplicidade nas interpretações, e que em muitos pensadores se traduz como uma busca à "fidelidade" à obra. Essa nova percepção vê como excessivas as tradicionais liberdades muito comuns principalmente aos cantores, que se utilizam ainda das tradições que remontam desde o Barroco, em que era permitido ao intérprete inserir notas nas partituras de modo a exibir seus dotes vocais ou virtuosísticos. É fato que essas licenças interpretativas acabaram por criar uma tradição que se consolidou no decorrer dos anos e séculos. Por outro lado, é interessante observar que essa tendência a uma leitura mais fiel ou objetiva não se manifesta somente no plano da interpretação, tendo mesmo Stravinsky revisitado em muitas de suas composições o estilo clássico, o que levou a muitos musicólogos reconhecerem esta como sua fase neoclássica.

Em uma de suas aulas, Janacopoulos, que enfatiza sempre esse princípio de

fidelidade à partitura como meta, fala sobre respiração, fraseado, dicção e articulação:

> Respirar faz parte da interpretação. É a pontuação da música. Devemos respirar musicalmente, quer dizer no começo da frase musical, e também respirar quando o texto o exige; mesmo depois de só uma palavra, ou depois de duas únicas palavras. Há frases curtas e frases longas. A respiração deve obedecer a essas regras. Devo chamar atenção dos cantores sobre a importância da articulação no repertório de música de câmera. Todas as palavras devem ser ouvidas até a última sílaba (ACERVO Vera Janacopoulos UNIRIO).[1]

Em seguida ela corrobora esse pensamento fazendo uma crítica justamente a dois grandes artistas desta geração anterior, Enrico Caruso (1873-1921) e Adelina Patti (1843-1919): "É possível que os ouvintes de Caruso ou de Adelina Patti se interessem mais pelos Dós de peito e pelos Fás super-agudos do que pelas palavras, mas para nós, a dicção é importantíssima" (ACERVO Vera Janacopoulos UNIRIO).

Em outra aula ela expressa sua discordância sobre o pensamento que considera que a emoção perturba a execução e narra, como exemplo, um episódio ocorrido com o grande baixo russo Feodor Chaliapin (1873-1938) contado a ela por uma conhecida. Ela começa dizendo que:

> Essas pessoas afirmam que os intérpretes, cantores, declamadores e atores devem "fingir" os sentimentos e não senti-los no momento da execução. Acho positivamente que é impossível transmitir uma emoção sem senti-la. Todo o exagero é censurável, é verdade, mas a ausência de emoção também é censurável. A propósito disso, uma pessoa minha conhecida afirmou ter visto Chaliapine, o célebre baixo russo apostar que ele faria chorar todas as pessoas presentes em um salão, cantando as letras de um *menu* sobre música escolhida por ele. Acredito que, se Chaliapine e os que assistiram a essa experiência estavam sob efeito de bons vinhos, a aposta foi ganha por ele, como o foi. Eu, pessoalmente, não teria chorado, porque não me comovo quando o artista nada sente. Isso, porque detesto beber vinho, portanto, não teria perturbado o meu julgamento!! Contaram-me também que o mesmo artista, cantando com uma meio-soprano de voz linda, mas pouco inteligente, pegou essa cantora … pelos ombros em uma cena de Boris e disse-lhe baixinho com raiva: "Oh idiota, se eu tivesse sua voz"!! Isso prova que ele não estava bem integrado no seu papel já que podia pensar em outra coisa. Aliás tive a oportunidade de ouvir esse celebre artista. Devo confessar que nunca vi melhor ator na cena lírica, e raramente ouvi melhor cantor. Os discos que temos dele, não podem dar ideia da sua voz e do seu talento de cantor, porque os últimos anos de sua carreira foram de grande decadência vocal. Musicalmente e artisticamente era insuportável. Em recitais tinha um repertório muito fraco, e, quando abordava músicas melhores, não respeitava nada: nem as notas, nem a divisão de compasso. Andava no palco gesticulando muito. Foi uma grande decepção para mim ouvir Chaliapine em concerto. Aproveito da oportunidade para aconselhar aos cantores de concerto, uma atitude muito simples, sem gestos, nem tão pouco movimentos. Só do rosto compete refletir as emoções"(ACERVO Vera Janacopoulos UNIRIO).[2]

É interessante notar que esse modo de Janacopoulos pensar a música, onde "todo o exagero é censurável" e a elegância e discrição são a essência de uma boa interpretação, não se restringia apenas aos aspectos musicais, mas se estendia também aos gestos e posturas de se apresentar do intérprete. Entretanto, no seu entender, essas restrições absolutamente não

deveriam ser sinônimo de falta de emoção; para ela a ideia de obediência à partitura não queria dizer absolutamente uma interpretação pouco atraente ou desinteressante. Stravinsky também compartilha desse pensamento:

> Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuoses deveriam saber ou lembrar que a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao imponente título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um executante impecável. O segredo da perfeição reside antes de tudo nessa consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando. E aqui estamos de volta ao grande princípio da submissão que invocamos tantas vezes ao longo das lições. Essa submissão exige uma flexibilidade que, por sua vez, implica, ao lado do domínio técnico, um sentido de tradição...Essa submissão e essa cultura que exigimos do criador deveríamos muito justa e naturalmente, exigir também do intérprete. Ambos encontrarão ali a liberdade no extremo rigor, e, em última instância, se não em primeira instância, sucesso – o sucesso verdadeiro, a legítima recompensa dos intérpretes que, na expressão de seu mais brilhante virtuosismo, preservam aquela modéstia de movimentos e sobriedade de expressão que é a marca dos artistas de raça (STRAVINSKY, 1996, p.67).

No entanto, apesar do grande número de escritos sobre essas questões, pode-se dizer que essa é uma discussão que suscita ainda contínua reflexão e amadurecimento e ainda mais particularmente quando percebemos uma hesitação por parte de vários cantores líricos em adotar ou não esse critério de limpeza nos casos onde a tradição sonora se mantém como referência forte em repertórios de grande execução, notadamente na ópera. Por outro lado, a profusão de edições críticas favorece esse dilema, uma vez que muitas notas não escritas nos originais, já se apresentam como padrão de execução referenciado em revisões críticas oficiais, dando ao intérprete a arbitrariedade de escolha e de inclusive ver essas revisões apenas como uma informação histórica. Cabe também questionar se essa hesitação talvez não seria decorrência do medo de se decepcionar o público e crítica que ainda possuem em sua memória auditiva e emocional as referências do passado.

Essas são apenas algumas das questões que se apresentaram nestes primeiros contatos com esse rico acervo. Evidentemente, acreditamos que outros inúmeros aspectos correlacionados deverão surgir no decorrer desta pesquisa, afinal a interpretação é um dos assuntos que suscitam inesgotáveis discussões sob a ótica das mais variadas correntes da epistemologia. Entendemos que a pesquisa deste acervo poderá aprofundar diversas destas reflexões que se mostram relevantes não somente àqueles que se dedicam à musicologia, mas também à performance musical.

Referências

ACERVO Vera Janacopoulos UNIRIO.

BRELET, Gisèle. *L'interpretation créatrice*: essai sur l'exécution musicale. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

CONE, Edward T. *Musical form and music performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Editora Musimed. Brasília, 1986.

DODEBEI, Vera Lucia Doyle; GRAU, Isabel, *Arquivo musical*: A pesquisa no acervo Vera Janacopoulos. Belo Horizonte: ENANCIB V, 2003. Disponível em docplayer.com.br/6154805-Arquivo-musical-a-pesquisa-no-acervo-vera-janacopoulos.html. Acesso em: 03 jun 2016.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação.* São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1993.

ENGELMAN, Jan. *Vera Janacopoulos*, Sine Nomine, Ultrecht, 1930.

LAGO, Manoel Correa do. A música no século XX no acervo Janacopoulos/UNIRIO, *Revista Brasiliana.* Rio de Janeiro, n°2, p.2-17, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1996.

Notas

[1] Nas citações de Vera Janacopoulos optamos por manter a ortografia original do manuscrito.

[2] Mesmo caso da nota 1, a exemplo do nome do cantor russo Feodor Chaliapin (1873-1938).

Softwares musicais aplicados à performance coral

MODALIDADE: PÔSTER

Sandra Regina Cielavin
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - sandracielavin@hotmail.com

Adriana N. A. Mendes
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - aamend65@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa em andamento, e tem por objetivo descrever o uso de *softwares* musicais a partir do modelo (T)EC(L)A do pedagogo musical Keith Swanwick, aplicando-os como ferramentas de apoio à *performance* coral. A metodologia consiste em levantamento bibliográfico e na descrição de *softwares* musicais que podem ser utilizados pelo regente. A pesquisa tem o intuito de contribuir com o desenvolvimento de coros juvenis contextualizando-os com os meios tecnológicos.
Palavras-chave: *Softwares* musicais. Performance de Coro jovem.

Application Of Music Software To The Choir Performance

Abstract: This work is a part of a research in progress and aims to describe the use of music software from the CLASP model of musical pedagogue Keith Swanwick, applying them as supporting tools a choir performance. The methodology consists in bibliographical survey and the description of music software that can be used by the conductor. The research aims to contribute to the development of youth choirs contextualizing them with the technological resources.
Keywords: Music Software. Youth Choir Performance

1. Introdução

O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa em andamento e tem por objetivo relacionar e descrever o uso de *softwares* musicais considerando o modelo (T)EC(L)A do pedagogo musical Keith Swanwick, aplicando-os como ferramenta de apoio à *performance* coral. Nos dias atuais os indivíduos têm sido impactados pelas novas tecnologias de informação e comunicação. No campo musical a utilização de *softwares* tem contribuído com os processos de criação e produção musical, no entanto, existem poucos estudos que relacionam a área computacional à prática coral na realidade brasileira. A proposta, portanto, justifica-se pela atualidade, pelo vínculo entre as práticas pedagógicas e artísticas, pelas lacunas de trabalhos existentes e por sua importância para regentes, coristas e músicos.

A metodologia escolhida para atingir os objetivos da pesquisa consiste em elaborar um estudo bibliográfico norteado por livros, teses, artigos, revistas e sites relacionados à tecnologia e à prática coral. A partir da fundamentação teórica embasada nos pressupostos de Keith Swanwick neste trabalho serão descritas as características de alguns *softwares* musicais que podem ser aproveitados pelo regente. No cronograma do projeto de pesquisa, que será executado em momento posterior, está prevista, após a seleção e análise dos *softwares* musicais, a pesquisa qualitativa de estudo de caso propondo o uso de *softwares*

musicais em ensaios de coros com faixa etária predominantemente juvenil. Na etapa seguinte serão aplicados questionários e entrevistas que servirão para coletar os dados que serão organizados, analisados e tabulados detectando pontos positivos e possíveis falhas nos *softwares* existentes. A experimentação dos *softwares* musicais visa contribuir com o estabelecimento de conexões entre as práticas pedagógico-musicais e a *performance* de um coro jovem.

2. Problematização do tema

A sociedade tem sido impactada pela Tecnologia da Informação através do surgimento do computador, de seus dispositivos, do uso de *softwares* que possuem finalidades diversas e da Internet com a disseminação das redes sociais e todo conjunto de informações que a acompanham. Essa nova tecnologia é responsável por promover modificações diárias na cognição e no cotidiano do homem. De acordo com Demo (2011, p.15) "as ferramentas tecnológicas estão se impondo veloz e compulsoriamente na nova geração, tornando-se parte do dia a dia".

Atualmente os indivíduos empregam meios tecnológicos para ouvir e compartilhar novas músicas. Observando-se o comportamento dos jovens em relação à música detecta-se que a preferência por determinados estilos musicais advém, muitas vezes, da influência midiática e que a proposta de novas possibilidades musicais pode ser recusada pelos mesmos. "A "abertura de ouvido", ou seja, a tolerância relativamente a uma série de estilos diferentes, aumenta na infância, diminui no início da adolescência, volta a aumentar na adolescência tardia, e diminui mais uma vez na idade adulta". (HARGREAVES, 1982 e LEBLANC et al, 1996 apud ILARI, 2006, p. 310).

Pode ser tarefa desafiadora ao regente dependendo dos interesses musicais do coro que dirige, propor canções e estilos musicais que sejam diferentes do que os integrantes estão acostumados a escutar. A forma de abordagem ao inserir um novo estilo musical pode ser a chave para que os coristas aprendam um repertório diversificado de maneira e interessada, portanto o uso de *softwares* musicais pode contribuir com este objetivo.

Outra questão a ser considerada é a utilização dos *softwares* musicais na *performance* de um coro jovem a partir dos vínculos com os pressupostos pedagógicos-musicais. De acordo com Hentschke et al. (2003) o modelo (T)EC(L)A do pedagogo musical Keith Swanwick (1979) engloba diferentes atividades musicais. O parâmetro (T) (Técnica) indica aquisição de habilidades aurais, instrumentais e de escrita musical. O E Execução

sugere a comunicação da música a uma audiência, o C Composição significa invenção e arranjos musicais, o (L) (Literatura) inclui os aspectos históricos e o A Apreciação aponta a audição receptiva. Os parâmetros sem uso de parênteses representam atividades centrais porque promovem envolvimento direto com a música e os que fazem uso de parênteses como Técnica e Literatura são considerados secundários. Segundo Hentschke et al. (2003, p. 113) "o modelo (T)EC(L)A tem sido adotado como referencial teórico para elaboração das atividades em projetos de *software*".

3. A prática coral

A atividade coral visa proporcionar a seus integrantes um ambiente inclusivo de integração social, bem como de aprendizagem musical que busca desenvolver a percepção auditiva, vocal, rítmica, melódica e harmônica. Zander (2008) afirma que:

> Cantar em conjunto é uma das atividades que encontramos já no homem primitivo. Isto, nos rituais mágico-religiosos das tribos na velha tragédia grega, no salmodiar e nas hinódias dos cristãos antigos e medievais, nas mais complexas técnicas dos motetos contrapontísticos da Renascença e nas cantatas e paixões, oratórios e óperas do Barroco até nossa atualidade, levando em conta sempre em primeiro plano, as manifestações folclóricas e populares. (Zander, 2008, p. 28).

Um coro formado por jovens ou adultos pode conter indivíduos que já tenham sido musicalizados quando crianças e, portanto, trazem como parte de sua vivência informações rítmicas, melódicas e harmônicas relativamente bem desenvolvidas. Todavia alguns integrantes podem apresentar dificuldades rítmicas, de afinação, entre outras. Segundo Sobreira (2003, p. 57) os requisitos necessários ao canto são: "1. Discriminação das alturas. 2. Produção da altura do som. 3. Monitoramento da altura ou habilidade de lidar com a altura da voz. 4. Motivação para tentar cantar" (GOETZE, COOPER e BROWN, 1990, apud SOBREIRA, 2003, p. 57).

O processo de aprendizagem musical é composto de muitos elementos que se entrelaçam. Percebe-se que é essencial apontar caminhos que cooperem com o desenvolvimento dos requisitos necessários ao canto e consequentemente à prática coral. As atividades musicais podem conter diferentes propostas de forma que os integrantes do coro construam gradualmente suas concepções musicais. O uso dos *softwares* musicais pode ser uma ferramenta de apoio à *performance* de um coro, contribuindo para que o regente atinja os objetivos do coro e atue de maneira mais contextualizada. Visto a importância do uso dos computadores na atualidade e a necessidade da aplicação destes recursos à prática coral é necessário expor de quais formas os *softwares* musicais podem ser utilizados como estratégias

no desenvolvimento musical de um coro.

4. *Softwares* musicais aplicados à performance de um coro jovem.

Conforme Pressman (2011, p.12) "*software* são instruções (programas de computador) que, quando executadas, produzem a função e o desempenho desejados". Quanto a aquisição, o *software* pode ser proprietário, ou seja, aquele em que as modificações nos programas são proibidas, ou livre, que permite a distribuição e a alteração das instruções por diferentes desenvolvedores. Miletto et al (2004) propõe três níveis de utilização na educação musical: o uso de *softwares* musicais em geral, o uso de *softwares* educativo-musicais específicos e programação sônica para músicos. Para os fins desta pesquisa foram selecionados programas musicais específicos com o intuito de desenvolver a percepção auditiva e a emissão vocal do coro, facilitar a inserção de repertório de estilo diversificado, apresentar conceitos de notação e análise musical, e executar apresentações com a utilização de acompanhamento instrumental associado a recursos multimídia, procurando aplicar as funcionalidades dos *softwares* à problematização do tema.

A partir do modelo (T)EC(L)A do pedagogo musical Keith Swanwick propõe-se a descrição de alguns *softwares* musicais, que embora não tenham sido projetados a partir desse padrão, poderiam ser utilizados na prática coral. O parâmetro (Técnica) elenca a aquisição de habilidades aurais, instrumentais e de escrita musical. Nesta categoria serão apresentados programas de instrução musical que trazem exercícios de intervalos, escalas, acordes e ritmos. Os programas que podem ser obtidos de forma gratuita são o *Solfege* e o *LenMus*. Os *softwares* pagos são o *Auralia e o MusicTheory*. De modo a exemplificar a proposta, foi escolhido o *Solfege*[1], que está disponível para *download*. Sobreira (2003) propõe como forma de desenvolver a afinação, a gravação de uma escala ascendente e descendente que seja ouvida diversas vezes. O corista pode ter acesso a este programa e treinar algumas seções, tais como: ouvir e cantar intervalos, notas aleatórias e escalas.

O parâmetro Execução sugere a comunicação da música a uma audiência. Em obras que utilizem o acompanhamento de instrumentos musicais, pode-se fazer uso do *software* que permite o processamento sonoro de instrumentos musicais acústicos e elétricos em tempo real. Segundo Monteiro (2012), esse tipo de *software* é composto por ambiente de programação que permite a interação e a utilização de recursos audiovisuais. São exemplos desta categoria a linguagem de programação livre *Pure Data* e proprietária, *MaxMSP*. O *software Pure Data*[2] ou Pd pode ser baixado gratuitamente e possui tutoriais e manuais de

utilização no menu ajuda e também online. A programação do *software* é feita através de objetos que podem ser conectados de diferentes formas.

O módulo Composição indica invenção e elaboração de arranjos musicais. Na questão relacionada à aprendizagem de novos estilos musicais pode-se introduzir os *softwares* de acompanhamento musical. Swanwick (2014) indica que no início da adolescência existe a escolha de um estilo musical que acompanha o linguajar e a vestimenta do jovem e, portanto, esta etapa da vida apresenta bastante resistência a outros idiomas. Como proposta de inserção de novo repertório, o regente poderia, a partir de canções e/ou estilos musicais conhecidos do coro utilizar os *softwares* como ferramentas para introduzir novos ritmos e melodias de forma a despertar a curiosidade e o envolvimento dos jovens coristas. Os *softwares* livres *LMMS* e *Impro-visor*, bem como o *software* proprietário *Band in a box*, são exemplos de programas que tem esta finalidade. O programa *LMMS*[3] está disponível para *download* e permite a invenção de arranjos através da inserção de ritmos e de opções para adicionar efeitos aos sons dos instrumentos.

De acordo com modelo (T)EC(L)A de (Swanwick,1979, p.43-45) (Literatura) inclui "não somente o estudo contemporâneo ou histórico da literatura da música em si por meio de partituras e execuções, mas também por meio de criticismo musical, histórico e musicológico". O regente tem a possibilidade de analisar uma partitura com os integrantes do coro abordando os elementos utilizados pelo compositor, bem como aspectos do contexto histórico da obra. O *software* editor de partituras possibilita a inclusão, edição e exclusão de notação musical. Os programas livres *Musescore* e *JNIZ* são exemplos desta categoria, assim como os *softwares* proprietários *Sibelius*, *Finale* e *Encore*. O *software Musescore*[4] pode ser baixado gratuitamente e possui diversos tutoriais em vídeo. As paletas contêm seções para criação de partituras e o programa permite a exportação de arquivos nos formatos midi e pdf. Além da utilização de um *software* editor de partituras, o condutor do coro pode valer-se de material histórico de apoio em sites, tais como, o Musica Brasilis[5], dentre outros, que tratem de biografias de compositores e de registro de obras musicais, levando em conta a escassez de *softwares* em português que tenham o foco nessa temática.

O tópico Apreciação indica a audição receptiva. Na gravação de referências vocais que possibilitem o estudo individual dos coristas, bem como, a gravação de ensaios gerais do coro para posterior apreciação, pode ser utilizado o *software* editor de áudio. Swanwick (2003) indica que a fluência musical está relacionada ao ato de ouvir, de imaginar à música associada à habilidade de controle da voz. De acordo com Gohn (2010) o editor de

áudio permite processar o som de várias maneiras, aplicando efeitos tais como: reverberação, *delay*, normalização, *fade in*, *fade out*, entre outros. Na audição de peças musicais gravadas por outros coros que sejam empregadas como referência pelo regente, este poderia utilizar recursos tais como: recortar um trecho mais complexo da música e diminuir a velocidade andamento para expor ao coro de forma analítica. O *software SoundForge* é um editor de áudio pago e os programas *Audacity* e *WaveSurfer* são gratuitos. O *Audacity*[6] pode ser baixado e instalado no computador, possui um manual online e inclui opções tais como: misturar e processar faixas de som e a adição de um grande número de *plug-ins* de efeitos.

5. Considerações finais

Este trabalho pretendeu apresentar ferramentas computacionais embasadas no modelo (T)EC(LA) do pedagogo musical Keith Swanwick e que podem ser utilizadas na *performance* de um coro juvenil. O desenvolvimento da prática coral possui muitos elementos que incluem desde os problemas de afinação até o envolvimento dos integrantes com o repertório proposto pelo regente. A sociedade depara-se com mudanças percebidas na cognição e no comportamento dos indivíduos devido ao impacto das novas tecnologias de informação e comunicação. O uso de *softwares* musicais aplicados de forma específica pelo regente pode contribuir para a *performance* do coro, bem como permitir que o dirigente atue de maneira mais contextualizada.

O modelo (T)EC(L)A do pedagogo musical Keith Swanwick sugere amplas possibilidades de construção de atividades musicais que contemplem os mais variados aspectos cooperando com a formação musical integral dos indivíduos e consequentemente com a *performance* do coro. O regente poderá utilizar os *softwares* musicais com o objetivo de melhorar a percepção auditiva, a produção vocal, auxiliar na inserção de diferentes estilos musicais, apresentar notação musical e elaborar apresentações com o emprego de ambientes de programação musical conectados à instrumentos musicais. Ao oferecer as ferramentas aos coristas, estes poderão desenvolver níveis de habilidades individuais relacionadas à afinação, ritmo, harmonia, apreciação, criação, entre outros.

Referências

DEMO, Pedro. *Olhar do educador e novas tecnologias*. Téc. Senac: A R. Educ. Prof., Rio de Janeiro, v. 37, nº 2, p. 15-26, 2011.

GOHN, Daniel. *Tecnologias digitais para educação musical*. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

HENTSCHKE, Liane e SOUZA, Jusamara. (Org.). *Avaliação em Música*: reflexões e práticas. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

ILARI, Beatriz Senoi (org.). *Em busca da mente musical.* Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2006.

MILETTO, Evandro. M.; COSTALONGA, Leandro L; FLORES, Luciano V; FRITSCH, Eloi Fernando; PIMENTA, Marcelo S; VICARI, Rosa Maria. Educação Musical auxiliada por computador: Algumas Considerações e Experiências. RENOTE -*Revista Novas Tecnologia na Educação*, V.2, N.1, p. 1-11, 2004.

MONTEIRO, Adriano Claro. Criação e performance musical no contexto dos instrumentos musicais digitais. Campinas, 2012. [159 f.] Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

PRESSMAN, Roger. S. *Engenharia de Software. Uma abordagem profissional*. Porto Alegre: McGrall-Hill Companies. 2011.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. Rio de Janeiro: MusiMed, 2003

SWANWICK, Keith. A Basis for Music Education . London: Routledge, 1979.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ZANDER Oscar. *Regência coral*. Porto Alegre: Movimento, 2008

Notas

[1] Disponível em: https://sourceforge.net/projects/solfege/?source=directory
[2] Disponível em: https://puredata.info/downloads
[3] Disponível em: https://lmms.io/download/#windows
[4] Disponível em: https://musescore.org/
[5] Disponível em: musicabrasilis.org.br
[6] Disponível em: http://www.audacityteam.org/

Análise textural como subsídio à construção interpretativa do *Prelúdio n.1* de Claudio Santoro

MODALIDADE: PÔSTER

Suelen Ramos de Almeida
Unicamp - suelenalmeida81@hotmail.com

Alexandre Zamith Almeida
Unicamp - alexandrezamith@iar.unicamp.br

Resumo: Os resultados parciais aqui expostos vinculam-se a Projeto de Iniciação Científica (Bolsa CNPq) e contemplam subsídios e resultados analíticos com vistas à construção de uma concepção interpretativa dos *Prelúdios para Piano* selecionados de Claudio Santoro. O problema cental da pesquisa é o desenvolvimento de um estudo analítico que dialogue e forneça subsídios à construção interpretativa. O marco teórico acatado é o título *Structural Functions in Music* de Wallace Berry, o qual propõe uma abordagem analítica que se fundamenta menos em aspectos estruturais e mais em parâmetros sensíveis do discurso musical.
Palavras-chave: Prelúdios de Claudio Santoro. Análise e performance. Análise textural. Wallace Berry.

Textural Analysys as an aid to the performance of Preludio n.1 by Claudio Santoro.

Abstract: This paper shows the partial results of a Scientific Initiation Project (CNPq) and includes analytical results in order to create a performance design to *Preludios para piano* by Claudio Santoro. The question of this research is the development of an analytical investigation which dialogues and provides subsidies to the performance. The theoretical reference is *Structural Functions in Music*, by Wallace Berry and its analytical aproach which is based on sensory aspects of music.
Keywords: Prelúdios by Claudio Santoro. Analysis and Performance. Textural Analysis. Wallace Berry.

Contexto

Com o intuito de expormos aspectos que consideramos pertinentes a nosso estudo analítico-interpretativo, iniciamos este texto com algumas informações contextuais sobre compositor e obra acatados. Natural de Manaus, Estado do Amazonas, Claudio Franco de Sá Santoro nasceu em novembro de 1919. Seus primeiros trabalhos composicionais datam de 1938, mas foi a partir de seu contato com Hans-Joachim Koellreutter, em 1940, que Santoro se consolidou composicionalmente, sobretudo pela sua participação no Grupo Música Viva, o qual o estimulou à adoção de uma postura de defesa e divulgação dos ideais das vanguardas internacionais. Por outro lado, a carreira de Claudio Santoro seria marcada também por suas inclinações políticas. Adepto de ideais marxistas e simpático a propostas do Realismo Social, seu anseio por uma música vinculada ao povo o levou a pesquisar o folclore e a cultura musical popular brasileira. A co-existência de tendências opostas - vanguarda e Realismo Social - em sua produção composicional fez com que sua obra, composta durante mais de cinquenta anos, fosse marcada por estilos de orientações díspares. Conforme aponta Sérgio

Nogueira Mendes (2009), seu amplo e abrangente catálogo contempla obras dodecafônicas, atonais, nacionalistas, neotonais, aleatórias e até eletrônicas divididas em quatro fases composicionais, sendo a primeira fase Dodecafônica (1939-1946) seguida por um período de transição (1946-1948), por um período Nacionalista (1949-1960) e por uma fase de aproximação com o serialismo (1960 - 1989). Acerca de suas multiplicidades estilísticas, o próprio compositor declarou:

> Como deve estar informado fui dodecafonista até 1946. Com raras exceções toda a minha produção até esta data, está dentro desta técnica e se ligava a uma concepção estética formal. Daí em diante há um período de transição e pesquiza [sic], até o momento em que me afirmo dentro da corrente realista da música, utilizando uma técnica moderna, mas sem fugir às características rítmico-melódicas da nossa música nacional. (SANTORO, 1956)

Seus 34 *Prelúdios para Piano* refletem bem os dois aspectos que pretendemos salientar: multiplicidade e não-ortodoxia composicionais. Essas pequenas peças se estendem por um amplo período composicional - de 1946 a 1989 - e estão organizadas em duas séries. A *Primeira Série* compreende cinco prelúdios compostos entre 1946 a 1950, e a *Segunda Série* é formada por vinte e nove peças compostas entre 1957 e 1989. Sobretudo, distribuem-se pelas quatro fases composicionais de Santoro, e são marcados por melodias simples que revelam profunda expressividade musical através da diversidade de material e do uso de recursos provenientes do tonalismo, do pós-tonalismo, do nacionalismo, bem como de sonoridades melódicas-harmônicas características da música popular urbana.

> São miniaturas em textura homofônica, lírica e expressiva, e uma linguagem harmônica basicamente caracterizada par acordes de 7ª e 9ª alterados frequentemente com atmosfera de improvisação jazzistica e cromática. De modo geral, polos pouco definidos e fugazes, sensação de chegada a uma possivel tônica ao final. (GANDELMAN, l997: 276)

Em sua dissertação de mestrado *Santoro: uma história em miniaturas* (2003), a pianista, professora e pesquisadora Iracele A. Vera Lívero de Souza concluiu que os *Prelúdios*, ainda que marcados por diferentes técnicas composicionais, apresentam também elementos compartilhados, tais como o uso de cromatismo, a exploração de todo o registro do piano, a polirritmia e mudanças métricas.

> Embora os *Prelúdios* para Piano de Claudio Santoro possam ser considerados como miniaturas despretensiosas, é possível se descobrir um grande prazer em executa-los, além de, no seu conjunto, proporcionarem o conhecimento das principais linhas do percurso musical do compositor. Compreendem sua fase atonal/dodecafônica, passando por um período de pesquisas e transição, e se firmando em uma linguagem nacionalista, para depois retomar com mais maturidade e consistência às primeiras ideias. (SOUZA, 2003: 474-475)

Seus *Prelúdios* refletem um aspecto que emana também de sua obra como um todo: nota-se que Santoro assumiu uma aproximação sempre singular com escolas e técnicas

composicionais. Mesmo ao acatar métodos composicionais rigorosos, tais como os dodecafônico e serial, Santoro o fêz sem dogmatismos, com muita flexibilidade e liberdade criativa, diante do que uma abordagem analítica de viés mais tecnicista se apresentaria pouco eficaz.

Sobre a abordagem analítica: *Structural Functions in Music* de Wallace Berry

Este título de Wallace Berry propõe uma abordagem analítica fundamentada mais em aspectos concretos e sensíveis do discurso musical - tais como textura, densidade, metro - do que em questões abstratas e estruturais.

Neste momento, nos interessam questões voltadas à textura, elemento musical para o qual Berry propõe considerar não simplesmente a classificação de cada estado ou característica textural, mas sobretudo os processos texturais, os quais envolvem eventos e mudanças, e sobretudo as implicações destas na forma de um dado discurso musical.

Segundo Berry, a textura da música consiste de seus componentes[1] sonoros, sendo condicionada não apenas pelo número destes componentes (em simultaneidade ou concorrência), mas também pelas qualidades de suas interações, interrelações e projeções (Berry, 1987: 184). Assim, textura para Berry possui aspectos quantitativos e qualitativos. Os aspectos quantitativos dizem respeito sobretudo à densidade, ou seja, ao número de eventos concorrentes (a expessura do tecido), bom como ao grau de "compressão" de eventos em um dado espaço intervalar. Já os qualitativos se voltam à natureza das interações e interrelações no tecido musical, ou seja, a fatores que escapam da densidade calculável, com especial ênfase aos graus de independência ou interdependência entre componentes concorrentes.

Neste sentido, merece destaque a relação entre percepção de densidade e conteúdo intervalar (dissonância). Para tanto, Berry reconhece que há o aspecto quantitativo da densidade (número de componentes soantes), denominado de *número-de-densidade*, bem como há a questão qualitativa voltada ao grau de harmonicidade ou dissonância envolvido, denominado de *conteúdo-de-densidade* (Berry, 1987: 210). Um maior grau de dissonância, que implica em uma maior independência interlinear, e um maior grau de consonância, que implica em uma maior interdependência e mesmo fusão dos componentes, conduzem a percepções distintas de densidades, ainda que estas sejam quantitativamente idênticas e possuam o mesmo número de componentes (número-de-densidade).

A compressão-de-densidade também é aspecto relevante (a extensão do espaço textural - quanto menor mais densa) - e o registro - quanto mais grave mais rico em

harmônicos, maios a sensação de compressão.

A compressão-de-densidade também é aspecto relevante. Nota-se que quanto menor a extensão do espaço textural, mais densa se apresentará a textura, e quanto mais grave o registro, maior será a densidade de harmônicos percebidos e maior a sensação de compressão.

Ao tratar textura também como processos, Berry reconhece movimentos de progressão e de regressão textural, os quais envolvem mudanças graduais tanto na densidade como nas interações qualitativas dos componentes da textura, e podem implicar no delineamento formal, concorrendo por exemplo para a emergência de um maior grau de polifonia (maior independência entre os componentes) em contextos de desenvolvimento, bem como para a estabilização de texturas (maior grau de interdependência entre os componentes) em formulações cadenciais.

Berry também acata termos recorrentes e convencionais para a classificação de texturas, a saber (Berry, 1987: 192):

- *Polifonia* - textura de muitas vozes de considerável independência interlinear, frequentemente imitativa, sendo geralmente entendida como possuidora de implicações qualitativas.
- *Homophonia* - condição de vozes interdependentes, mas sua conotação tradicional é de uma textura na qual uma voz principal é acompanhada por um tecido subordinado, por vezes interativo, com uma voz ou componente de baixo normalmente em movimento contrário ou outra relação contrapontística à(s) voz(es) principal(is)
- *Acordal* - consiste essencialmente de acordes, com vozes em geral relacionadas homorritmicamente.
- *Duplicante* – linhas associadas homorritmicamente, homodirecionalmente e homoverticalmente, ou seja, que assumem a mesma figuração rítmica, a mesma direção e mantém uma relação intervalar estável entre as vozes ou componentes.
- *De espelhamento* - envolve uma relação que é *contradirecional*, porém homorrítmica.
- *Heterofonia* – denota uma relação que é homodirecional, porém heterointervalar.
- *Sonoridade* – pode ser definida como o carater sonoro geral determinado pela textura (incluindo dobramentos) e coloração (incluindo articulação e intensidade de dinâmicas).
- *Contraponto* – condição comparável à polifonia, de interação linear envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação.
- *Monofonia* – convencionalmente, indica uma única voz (monolinear).

Sobretudo, 3 parâmetros específicos são relevantes à avaliação de condições texturais: *ritmo* (especificamente padrões rítmicos), *direção* (da sucessão melódica), e *conteúdo intervalar linear*.

Outro aspecto importante em Berry e pertinente a nosso estudo é a noção de ritmo textural, definido por movimentos de progressão e regressão da textura, bem como pelo espaçamento temporal entre eventos ou mudanças texturais expressivos.

Veremos a seguir como aplicamos as definições acima expostas no estudo analítico e interpretativo dos *Prelúdios* de Claudio Santoro.

Análise Textural do *Prelúdio n.1* de Claudio Santoro

O *Prelúdio n.1* de Claudio Santoro se apresenta como uma miniatura de apenas 31 compassos, nos quais o material musical é exposto sem grandes pontuações ou rupturas que fomentassem a divisão formal em partes ou seções. Assim, podemos pensar em uma peça musical que se apresenta em uma única seção, em que o material melódico e harmônico não propõe contrastes, mas que a textura emerge como o parâmetro que promove eventos que dinamizam o discurso musical e, portanto, orientam a construção interpretativa.

Ainda que seu material harmônico não defina uma escritura rigorosamente tonal (pois não estabelece centros tonais estáveis e duradouros, tampouco relações harmônicas claramente funcionais), vale-se de um vocabulário harmônico tonal, ou seja, de acordes arquetipicamente tonais. São acordes muito recorrentes na música tonal, sobretudo na música tonal popular urbana, construídos a partir de sobreposições de 3as. que avançam às 7as e às 9as, como pode ser observado já no início do Prelúdio, com sua harmonia de Dó menor com 7a. e 9a.

Exemplo 1: Prelúdio n.1 de C. Santoro: compassos 1-2. Componente melódico (em azul) e componente harmônico (em vermelho.

Este vocabulário harmônico, bem como a idiomática rítmica, perpassa toda a peça e garante sua estabilidade. Neste contexto, cabe à textura a apresentação de sutis variações e eventos que promoverão articulação ao discurso e diretrizes à interpretação musical.

Como pode ser observado na figura acima, a textura se apresenta por meio de 4 componentes, mas que atuam de fato como apenas 2 componentes "reais", para usar a terminologia de Berry. Assim, os 4 sons que concorrem nestes momentos texturais iniciais definem linhas cujas relações de independência e interdependência geram apenas 2 componentes "reais", a saber: a voz superior apresenta independência rítmica em relação às 3 vozes inferiores, definindo-se como um componente melódico, e as 3 vozes inferiores se relacionam com absoluta homorritmia e, portanto, agrupam-se em um componente harmônico, definindo uma textura tipicamente homofônica. Este fato por si já define um procedimento interpretativo que visa a valorização sonora das vozes extremas (a 1a. e a 4a. vozes), por se tratarem dos componentes mais definidores da textura homofônica, responsáveis pelas conduções melódicas das vozes extremas.

Ainda que a peça apresente-se em uma única seção, podemos definir, com foco na textura, 2 momentos cruciais que impõem dinamismos ao discurso e implicações interpretativas. O primeiro deles ocorre do compasso 24 ao 27, quando a textura homofônica e melódica dá lugar a uma textura composta por 2 componentes (baixos oitavados e figurações de arpejo) que abandonam as feições vocais e assumem um gesto musical tipicamente instrumental.

Exemplo 2: Prelúdio n.1 de C. Santoro: compassos 23-27

A textura homofônica inicial não será mais retomada, e a partir do compasso 24 sugere-se um toque pianístico menos *cantabile* para as figurações de arpejo, de maneira que a intenção de projeção seja transferida à expressiva movimentação descendente cromática dos baixos oitavados.

Nos 4 compassos finais (28 a 31), a textura caminha a uma estabilização textural, no sentido de uma maior interdependência entre os componentes texturais, até assumir uma

simplificação absolutamente vertical e cadencial nos 2 últimos compassos.

Exemplo 3: Prelúdio n.1 de C. Santoro: compassos 28-31

Aos 2 compassos finais, sugere-se um tratamento cadencial no âmbito das intensidades, de maneira que o acorde do último compasso soe como resolução do acorde do penúltimo. Essa intenção é respaldada pelo salto de 5a. descendente do baixo, tipicamente resolutivo.

Considerações finais

A partir da análise textural, fundamentada nas terminologias e definições de Berry, pudemos reconhecer a textura como o elemento musical definidor do contorno formal desta miniatura (ainda que não possamos pensar assumidamente em seções) e definir uma proposta interpretativa global, a qual pode ser observada no quadro abaixo.

compassos	evento textural	implicação interpretativa
1-23	textura homofônica em 2 componentes "reais"	Valorização em termos de intensidade sonora e *cantabile* das vozes extremas.
24-27	substituição da textura homofônica por gestos arpejados tipicamente instrumentais	Abandono do toque *cantabile* para o componente superior e valorização da linha descendente cromática assumida pelo baixo oitavado
28-31	regressão textural e simplificação cadencial	Intenção resolutiva aplicada aos acordes dos dois últimos compassos (o último atuando como resolução do penúltimo), bem como ao movimento de 5a.justa descendente efetuado pelo baixo.

Com isso, avaliamos que pudemos extrair diretrizes interpretativas com base em uma abordagem analítica que se volta menos a aspectos estruturais composicionais e mais a

aspectos sensíveis do tecido e do discurso sonoros, portanto eficaz como suporte à construção interpretativa.

Referências

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

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros.* Rio de Janeiro: Funarte, l997.

MENDES, Sérgio Nogueira**.** *O percurso estilístico de Claudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final.* Campinas. 2009, 289 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SANTORO, C. *Correspondência a David Appleby*: 7/05/56. Arquivo Claudio Santoro.

SOUZA, Iracele Vera Lívero. *Santoro: Uma história em Miniaturas: Estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro.* Campinas: 2003. Tese (Mestrado em Artes-Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Notas

1 Wallace Berry define como *componente* qualquer ingrediente ou fator textural conforme indicado no contexto imediato de consideração, e conforme qualificado por adjetivos como componente "real", componente "inativo", e componente "duplicador".

A questão da modernização da música popular: um olhar Latino-Americano

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Almir Côrtes
UNILA - almircortes@gmail.com

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
UNILA - gabriel_baixo@yahoo.com.br

Bruno Soares Santos
UNILA - brunoperc@gmail.com

Resumo: Esta proposta de recital-conferência procura estabelecer um diálogo entre processos de modernização de gêneros tradicionais de música popular de diferentes países latino-americanos. Para tanto, seleciona peças que explicitam esses processos modernizadores, seja no âmbito da própria composição, seja no âmbito do arranjo, e as adapta à formação de trio (bandolim/violão, contrabaixo, percussão). Tal adaptação, na medida em que a formação instrumental não é usual, envolveu a preocupação com a combinação dos timbres, das funções, e, alguns casos, a elaboração de novos arranjos.
Palavras-chave: Música popular. Música latino-americana. Modernização.

Modernization on Popular Music: a Latin American Point of View

Abstract: This lecture-recital proposal aims to establish a dialogue between modernization processes of traditional genres of popular music from different Latin-American countries. For this purpose, we select some works that show those modernizing processes, either within the context of the composition itself or in the context of the arrangement, and adapt them to a trio ensemble (mandolin/guitar, electric bass and percussion). Since we use an unusual combination of instruments, the adaptation involved some concerns about combining the instruments' timbres and functions, and in some cases the elaboration of new arrangements.
Keywords: Popular music. Latin American music. Modernization.

1. A modernização da música popular

Ao longo da primeira metade do século XX, diversos países do continente americano experimentaram um momento de industrialização de suas músicas populares, ligado à expansão e à transformação da indústria do entretenimento. É nas rádios, no cinema e no mercado de discos que os diferentes gêneros de música popular se conformam e se delimitam, em íntima relação com o desenvolvimento do mercado de bens culturais. E é nesse momento que surgem certos expoentes da vida musical como Louis Armstrong, Pixinguinha e Carlos Gardel, cujas trajetórias artísticas dão notícia daquela transformação pela qual passava a música popular em seus respectivos países. Apesar de ser impulsionado pela própria expansão da indústria do entretenimento, esse processo de fixação dos gêneros populares parece, paradoxalmente, ter permitido à música popular tornar-se cada vez mais consciente de seus próprios meios técnicos e valores artísticos, e, consequentemente, resistir a determinações à imposições externas.

Essa situação é especialmente visível na história do jazz norte-americano, no sentido de sua capacidade de explicitar aspectos fundamentais do processo que, em termos gerais, caracteriza a modernização da música popular. Ele permite não apenas vislumbrar as condições que ensejam o ímpeto modernizador – a fixação e a industrialização do gênero, a formação de um repertório "canônico", dos idiomatismos instrumentais etc. –, mas também identificar as suas características mais marcantes:

- o reconhecimento de um passado e de uma "tradição" que orientam a ação modernizadora;
- a formação de um horizonte histórico de interpretação dos gêneros de música popular;
- novas maneiras, conscientes e deliberadas, de abordar o repertório "canônico" no plano da performance, e novas estratégias de composição a partir dos idiomatismos de gênero;
- a busca e a incorporação deliberadas de procedimentos performáticos e/ou composicionais que são exteriores ao idiomatismo cristalizado e que podem servir à renovação desse idiomatismo;
- o progressivo afastamento das exigências e determinações "extramusicais", sobretudo advindas da dança, e, consequentemente, a progressiva autoconsciência do músico que se expressa na negação explícita dessas determinações;
- a valorização da música instrumental e a correlata demanda de uma audiência disposta a apreciar essa música de maneira contemplativa.

Tais aspectos estão presentes, com maior ou menor nitidez, no desenvolvimento histórico dos gêneros de música popular latino-americanos. No Brasil, a questão da modernização da música popular surgiu em diferentes contextos. É notório, e amplamente estudado, o processo que envolve o surgimento da Bossa-Nova, ligado ao ímpeto modernizador do governo J.K., bem como as consequências importantes que ela acarretou para o desenvolvimento da música popular no Brasil ao longo da década de 1960. Ela foi fundamental, por exemplo, para a formação de músicos e compositores como Edú Lobo, que tem entre seus traços composicionais a especulação harmônica em gêneros tradicionais, bem como o emprego de escalas alteradas como material básico para a elaboração harmônico-melódica, como fica explícito em composições como "Corrupião".

Em contraste, é ainda pouco estudada a influência que a Bossa-Nova exerceu como vetor de modernização nas músicas de outros países latino-americanos. Músicos como

o compositor paraguaio Óscar Nelson Safuán e o violonista peruano Álvaro Lagos foram, de diferentes maneiras, influenciados pelo gênero brasileiro, e, de maneiras igualmente variadas, empregaram procedimentos por ela consagrados na modernização de gêneros de música popular de seus países. No caso paraguaio, o anseio modernizador viu-se inibido pela maneira como se organizavam os discursos e práticas em torno da música popular: em oposição à situação que permitiu a ascensão e predomínio da bossa-nova, parece que os discursos e práticas conservadores impediam o desenvolvimento da modernização naquele país. Assim, a luta de Safuán pela formação de um gênero moderno, a "Avanzada", não alcançou maiores transcendências em seu momento. Nesse sentido, o tempo presente assiste a uma importante renovação daquele anseio, que se traduz na atuação de artistas como Pedro Martínez e grupos musicais como o Paraguay Purahei. Em relação a este grupo, é interessante notar como os arranjos escritos por Chungo Roy para peças canônicas do repertório tradicional impõe um grande contraste com as gravações disponíveis. E isso se deve fundamentalmente ao emprego de procedimentos modernizadores que reelaboram parâmetros tradicionais (*riffs*, progressões harmônicas, contornos melódicos, levadas etc.). Vejamos, por exemplo a introdução escrita para o "clássico" "Lucerito Alba" (Eladio Martínez):

Exemplo 1: Introdução de "Lucerito Alba" (Eladio Martínez) na gravação do grupo Paraguay Purahei (arr: Chungo Roy).

O arranjador vale-se de um pequeno fragmento rítmico-intervalar (um *riff),* executado usualmente pelo acordeão e cristalizado nas versões "tradicionais" da composição, para criar uma seção introdutória extensa e complexa, na qual um momento inicial de relativa estabilidade rítmico-harmônica (cc. 1 a 12) dá lugar, por contraste, a uma intensa e relativamente instável progressão harmônica sustentando um grande arco melódico (cc. 13 a 21), que, em seguida, é sucedida por um movimento cadencial cromático que prepara a entrada da melodia principal (cc. 22 a 25). Tudo isso amparado num complexo entramado rítmico-melódico que joga com irregularidades métricas a partir da pulsação de base do compasso de 6/8 e da polirritmia de 3 contra 2. Considerando a natureza essencialmente tonal da canção popular, pode-se pensar que a modernização musical em países periféricos não avança progressivamente em etapas, mas faz conviver estruturas "tradicionais" com tendências contemporâneas da técnica (vale a pena enfatizar: tratamos aqui da canção popular de base "tradicional").

Novamente aqui um olhar latino-americano pode contribuir para a compreensão desta situação, já que, no caso do guitarrista Pedro Martínez, parte de sua formação musical deu-se no Conservatório Dramático-Musical Dr. Carlos de Campos, sendo que o contato com a Escola Jabour é um dos vetores que atuam em sua empreitada modernizadora. No caso do grupo Paraguay Purahei, temos uma cantora paraguaia, Romy Matínez e uma flautista brasileira, Maiara Moraes, que se conheceram no curso de Licenciatura em Música da Udesc, e um pianista argentino Agustín Roy. Certamente, o momento atual de trânsito entre países vizinhos amparado por instituições como conservatórios e universidades são condições importantes para o desenvolvimento das propostas modernizadoras.

A partir de uma rápida alusão ao problema da modernização do tango podemos perceber que uma situação semelhante à paraguaia parece ter ocorrido em relação à música popular argentina. Tal problema se apresentou com maior nitidez na trajetória de Astor Piazzolla, sobretudo ao longo da década de 1950. A correlação de forças no campo da música popular daquele período pendia claramente para o lado dos tradicionalistas, de maneira que Piazzolla enfrentou grandes dificuldades para dar continuidade a sua busca pela modernização do gênero, optando, em diferentes ocasiões, por deixar o país. Sintomaticamente, sua música fora rejeitada pelo fato de que, além de ser instrumental, não se voltava para a dança. Assim, nem mesmo era reconhecida como pertencente ao gênero tango, o que levou o compositor a buscar diferentes tipos de denominações para sua obra, como "música contemporânea da cidade de Buenos Aires". Somente nas últimas décadas a produção de Piazzolla tem sido

progressivamente incorporada e utilizada como base para novos desenvolvimentos modernizadores dos gêneros de música popular na Argentina que se expandem nos dias atuais. Entre elas, destaca-se a atuação de Carlos Aguirre, que reelabora, de diferentes maneiras, gêneros tradicionais do chamado "folclor" argentino. Em sua "Milonga Gris", por exemplo, o emprego de material tradicional convive com momentos de ampliação harmônica através do emprego de enarmonia e com ampliação formal.

Voltando à década de 1970, vemos que no Brasil também houve uma reconfiguração do campo da música popular no sentido de uma ascensão do discurso e das práticas conservadoras. Nesse sentido, o samba e o choro "tradicionais" contaram com o apoio de instituições de fomento à cultura do período ditatorial, algo que certamente contribuiu para a fixação dessa tendência ao "tradicional". Nesse contexto, uma figura de destaque foi o compositor e intérprete Paulinho da Viola, que lutou vivamente pela recuperação da "tradição" daqueles gêneros. Entretanto, em contraste com sua produção de sambas, seus choros se mostram permeáveis a procedimentos modernizadores. E, valendo-se da notabilidade alcançada por Radamés Gnattali no universo do choro, homenageou-o com um "sarau" que, respeitando a forma tripartida "tradicional", emprega diversos procedimentos estranhos aos padrões harmônico-melódicos consagrados.

Exemplo 2: Parte A de "Sarau para Radamés" (Paulinho da Viola).

Nota-se o acorde se sexta-napolitana (bII), que aparece logo no primeiro compasso e ocupa maior duração do que o primeiro grau. Após a repetição dos dois primeiros compassos, a mesma relação é transposta para o quarto grau (Dm). Em seguida, o primeiro grau é retomado por meio de uma cadência do tipo "dois-cinco" e a casa 1 conclui no acorde de Fá sustenido com quinta diminuta (que pode ser interpretado como o primeiro grau com a sexta maior adicionada). Tal procedimento harmônico contrasta com os choros considerados "tradicionais", que geralmente apresentam o acorde de tônica ou uma meia-cadência explícita ao final da primeira metade da exposição temática. Esse jogo de disfarce das estruturas formais reflete no todo da seção A que, diferentemente das fórmulas consagradas de 16 e 32 compassos, possui 28 compassos.

Assim, tanto a interpretação, a composição e/ou dos arranjos são dimensões que podem, cada uma à sua maneira, incorporar procedimentos modernizadores que alteram significativamente a maneira de produção de música popular em diversos países latino-americanos. Apesar de já ser amplamente estudado em algumas realidades musicais específicas, como a brasileira, ainda não se desenvolveu, seja do ponto de vista teórico, seja do ponto de vista prático, uma abordagem transnacional desse fenômeno. Em relação a esta última dimensão, na qual esta proposta se insere, destaca-se ainda que a formação de trio (bandolim, contrabaixo e percussão) implicou uma releitura das peças selecionadas, seja através da adaptação de arranjo, da exploração de combinações timbrísticas em combinações instrumentais pouco usuais, da alternância das funções de solista e acompanhante, da elaboração de arranjos próprios e da exploração do teclado e da exploração de possibilidades de improvisação idiomática fora do padrão *chorus*.

Referências

CORRUPIÃO. Edu Lobo (Compositor). Rio de Janeiro: Velas, 1993. CD. Álbum Corrupião.

LUCERITO ALBA. Eladio Martínez (Compositor). Argentina: Independente, 2014. CD. Álbum Paraguay Purahei.

MILONGA GRIS. Carlos Aguirre (Compositor). San Miguel de Tucumán: Shagrada Medra, 2006. CD. Álbum Caminos.

SARAU PARA RADAMÉS. Paulinho da Viola (Compositor). Rio de Janeiro: EMI-Odeon 1978. CD. Álbum Paulinho da Viola.

Banda Aberta

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Ariane Stolfi
Universidade de São Paulo - CMU ECA - arianestolfi@gmail.com

Fábio Gorodcsy
Universidade de São Paulo - IME - fabiogorodscy@gmail.com

Antônio Deusany de Carvalho Júnior
Universidade de São Paulo - IME - deusanyjunior@gmail.com

Resumo: A presente performance propõe a realização de uma intervenção de música experimental em espaço aberto com wifi livre, onde o público poderá usar o celular como forma de interação para criar música em conjunto com músicos convidados, através de uma plataforma online de chat que trasformará mensagens de texto em informação sonora. Tomamos como príncipio uma contradição intrínseca das chamadas mídias sociais e interativas, que é o isolamento dos indivíduos, para propor uma intervenção sonora coletiva participativa.
Palavras-chave: Intervenção. Música móvel. Mídias sociais. Interação.

Open Band

Abstract: This performance proposes an experimental musical intervention at an open area with free wifi, where the audience will use the smartphone as an interactive tool in order to create music together with invited musicians through an online platform that convert textual messages into sonic information. We start from the principle of an intrinsic contradiction from the social and interactive media, that implies an individual isolation, and we propose a colective participative sonic intervention.
Keywords: Intervention. Mobile music. Social media. Interaction.

1. Descrição

O presente projeto propõe uma intervenção digital de música experimental em espaço público. A idéia é utilizar um ambiente aberto para criar encontros sonoros interativos, utilizando uma plataforma de chat sonoro público. Faremos uso de uma plataforma multi-usuário que sirva como suporte para ações individuais de cada participante, mas que toque o resultado sonoro da interação do conjunto.

A interação acontece por meio de um chat aberto, onde não há distinção dos usuários; cada mensagem enviada é tocada de uma forma determinada pelo aplicativo desenvolvido para a performance, decodificada em uma sequência de samples. Conforme mais pessoas entram na conversa enviando mensagens para o conjunto, as mensagens começam a se sobrepor: mais espessa fica a camada sonora e o ritmo se acelera. Cada pessoa presente poderá tocar ou apenas ouvir o som gerado, enquanto observa o movimento dos participantes através da interface, e cada pessoa que soma na massa ajuda a amplificar o volume da performance.

Todas as pessoas conectadas na aplicação estarão em uma grande sala de chat,

conectadas, trocando mensagens que irão disparar sons diretamente nos dispositivos individuais, sendo assim, a troca de informações será apenas de mensagens simples de texto, evitando o envio arquivos grandes entre os participantes. A ideia é tentar obter uma boa performance com uma latência pequena ou próxima de zero entre os dispositivos.

O aplicativo será desenvolvido como software livre, de código aberto, utilizando diversas tecnologias de software livre, como Ruby, Web Audio API [1] e WebSocket. Consistirá de uma página Web/Javascript que será carregada em um navegador nos dispositivos celulares. A página será produzida com a mais moderna tecnologia de páginas web, como HTML5, CSS3 e Web Audio, porém tomaremos como objetivo muito forte manter uma alta compatibilidade, para que a maior gama possível de dispositivos diferentes consigam acessar o aplicativo sem dificuldade. A página Web utilizará WebSocket para, através de servidor em Ruby, se conectar com os outros usuários presentes na performance.

A cada mensagem enviada, o aplicativo transcodifica em frases sonoras, através do disparo de uma sequência de samples. Os samples foram selecionados a partir de uma relação com as letras e caracteres, das leituras do poeta Haroldo de Campos das Galáxias [2], da peça "Música das Esferas" da pioneira da música eletroacústica Johanna Beyer e gravados especialmente para a performance por Ariane Stolfi e pelo músico convidado Stenio Biazon. Conforme as mensagens se sobrepõem, os fluxos sonoros aumentam, criando massas mais ruidosas. O resultado será um espetáculo musical experimental produzido de maneira coletiva pelos participantes independente de um conhecimento musical prévio.

2. Objetivos

O principal objetivo desta performance é dar voz ao coletivo, liberdade de fala, criando possibilidades de comunicação musical sem significado. Visamos permitir que pessoas em um espaço público venham a interagir em um contexto musical, fazendo um espetáculo produzido por elas mesmas, sem necessidade de nenhum conhecimento musical, utilizando seus próprios celulares, via wifi através de um sistema open-source de chat sonoro. A Figura 2 apresenta uma representação da performance em um ambiente aberto com algumas mensagens trocadas pelos participantes.

Figura 1: Representação da intervenção pública

3. Discussão e conclusões

O trabalho ainda está em andamento, mas fizemos já alguns testes em reuniões do nusom, no CMU e na rádio, em todos os casos percebemos que as pessoas conseguem interagir muito facilmente com a aplicação e ficam bastente entusiasmadas com as possibilidades sonoras, gerando um resultado sonoro é bastante rico. Quando o número de participantes é alto, em geral o fluxo de mensagens acontece muito rápido, algumas pessoas tentam mandar mensagens de cunho mais político ou ideológico, mas a maioria deixa de escrever mensagens textuais e procura utilizar sequencias de caracteres sem muito sentido ou onomatopéias, momentos de silêncio são raros e aparecem por alguns instantes somente quando todos participantes deixam de escrever concomitantemente.

Nas novas versões do aplicativo já possibilitamos a alternância do conjunto de *samples* durante a performance por meio de um código de comando. Essa alternância permite mudar a textura geral do conjunto e garante um grau de surpresa depois que as pessoas já estão familiarizadas com o conjunto de sons disponíveis. Para visualizar alguns resultados recentes, basta acessa a página: <www.codigo.xyz/banda.html>

Referências

[1] SMUS, Boris. *Web Audio API*. Local de publicação: O'Reilly Media, 2013.
[2] CAMPOS, Haroldo. *Galáxias.* São Paulo: Editora 34, 2004

Criação e prática:
o processo de ensino da performance do GTU

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Claudia Caldeira Simões
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) - claudiacaldeirasimoes@gmail.com

Nailson Simões
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) - nailsonsimoes@gmail.com

Resumo: Este recital-conferência tem como objetivo mostrar como o Grupo de Trompetes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), denominado GTU, atua dentro do laboratório LIC-M1, um laboratório de performance na área de metais, que promove intensa experimentação abrindo-se aos intérpretes e compositores, profissionais e estudantes, criando uma grande rede de ensino e aprendizagem com excelência na performance musical.
Palavras-chave: Grupo de trompetes. Música de câmera brasileira. Composição para trompete.

Abstract: This conference aims to show how the Grupo de Trompetes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) called GTU acts within the LIC-M1 lab, a performance lab in the field of brass, which promotes intense experimentation opening up to performers and composers, professionals and students, creating a large network ant teaching with excellence in musical performance.
Key-words: Trumpet group. Brazilian chamber music. Composition for trumpet.

Problema

A necessidade de existir na dinâmica da vida acadêmica, laboratórios de performance musical voltados para a experimentação, criação e interpretação da música brasileira atual.

Em 1998 foi idealizada, no âmbito do curso de Música da UNIRIO, a criação do LIC-M1, Laboratório de Interpretação e Criação. Este laboratório nasceu da carência e da urgente necessidade de um grupo de pesquisa especificamente ligado à área dos metais, uma vez que inexiste no Brasil um centro de referência da música para metais. A criação, investigação, catalogação, gravação e divulgação deste repertório é de imensa importância para o desenvolvimento e evolução da música brasileira, alcançando o interesse por parte dos compositores, intérpretes e demais interessados na cultura musical do nosso país. Para os estudantes de graduação e pós-graduação este laboratório preenche uma lacuna existente no processo de ensino e pesquisa da música na universidade brasileira, proporcionando-lhes uma prática e um aprendizado extremamente importante para sua formação acadêmica.

O Grupo de Trompetes da UNIRIO (GTU) faz parte do laboratório e é um grupo de intensa atividade, que expande a cada dia sua área atuação, promovendo ampla integração.

Objetivos

Estimular o discente dos cursos de música a se envolver com a música de câmera composta por seus colegas, desenvolver a prática interpretativa da música dos dias de hoje, incluindo neste cabedal todo o repertório contemporâneo desde o século XX, conscientizar o músico enquanto intérprete da sua responsabilidade por difundir a música de seu tempo através de apresentações e gravações, proporcionar a edição e publicação das partituras trabalhadas e incentivar o intercâmbio entre compositores e intérpretes.

Pressupostos teóricos

O intercâmbio no ensino da música acontece, muitas vezes, de uma maneira involuntária. Normalmente, quando se está praticando o seu instrumento está-se ensinando a si próprio, por motivos que são explicados pela cinestesia: experiência vivida e autoconsciente do movimento e do gesto, associada à unidade corporal, ao desenvolvimento do esquema do ego estendido, e à percepção do espaço. (HUSSERL apud CASTRO & GOMES, 2011). No momento desta ação, seja ela feita a partir da leitura de uma partitura ou não, acontece o ato da composição inicial. A composição neste contexto não se trata de uma obra de arte, mas sim de um processo diário da busca por aprender um instrumento e do desenvolvimento artístico. De acordo com o material específico praticado criam-se embriões de um formato muito mais sofisticado que acabará por ser gerado ao longo de anos de prática.

O GTU fomenta e aprofunda este conceito, expandindo-o para uma vertente imprescindível para o desenvolvimento do gosto musical: uma interpretação de excelência. Esta qualidade estimula e abre as portas para o intercâmbio mais amplo, entre compositor e intérprete, que, acredita-se, deve ser incentivado desde a sua origem, ou seja, nos passos iniciais da vida acadêmica.

Como deveria parecer óbvio, para que ocorra a interação compositor intérprete é necessário que haja, antes de tudo, intérpretes interessados na divulgação da música de hoje. A formação do intérprete, seja instrumentista ou mesmo regente, passa, na sua maioria, por métodos que se dedicam ao desenvolvimento da técnica e interpretação com base no repertório que abrange períodos da música tonal que vão do Barroco ao Romantismo. É indubitável que a sedimentação da formação musical abrange a música feita nos períodos em que o tonalismo se desenvolve a atinge seu ápice. Mas como incentivar a produção atual e fazer disto um produto de excelência se o estudante de música, o intérprete e o compositor, não for estimulado a fazê-lo desde cedo?

Procedimentos utilizados

O Laboratório de Interpretação e Criação (LIC-M1) comporta desde 2001 o Grupo de Trompetes da UNIRIO (GTU). Sua formação pode ser renovada a cada semestre, de acordo com os discentes interessados, o que abrange desde os alunos de bacharelado (obrigatoriamente), de pós-graduação, extensão e trompete complementar. De acordo com o nível técnico, diferentes posições dentro do grupo são assumidas, o que também influencia diretamente na seleção do repertório semestral.

O intercâmbio com os alunos de composição existe desde o início do grupo, gerando um amplo repertório escrito originalmente para o GTU. Há três anos estendeu-se este projeto para a classe de Harmonia IV ministrada pela professora e autora desta pesquisa Claudia Caldeira. Ao final do semestre, obrigatoriamente as peças desenvolvidas na classe de Harmonia IV e trabalhadas pelo grupo com intensa interação entre os discentes através dos ensaios, são apresentadas em forma de recital, preferencialmente na MAPA (Mostra de Atividades Pedagógicas e Artísticas do Instituto Villa-Lobos).

Resultados finais

Ao longo dos 15 anos de existência do GTU foram realizados cerca de 28 recitais, sendo estreadas mais de 30 peças, entre composições de profissionais e alunos. Estiveram envolvidos em torno de 20 alunos de trompete. Entre este, os quatro alunos da primeira formação são hoje importantes protagonistas da cena musical brasileira para trompete. São eles:

- Prof. Dr. Maico Lopes - Professor da Universidade de Brasília (UNB)
- Prof. Dr. Paulo Ronqui - Professor da Universidade de Campinas (UNICAMP)
- Prof. Dr. Antonio Cardoso - Professor da Universidade Federal de Góias (UFG)
- Prof. Dr. Flavio Gabriel - Professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Através dos programas de concerto do GTU é possível observar a dinâmica do repertório. Em uma das primeiras apresentações, com a formação supra citada, e participação especial do Profº Charles Schlueter, em 27/06/2000, consta o seguinte repertório:

- B. Britten – Fanfare for St Edmundsbury.
- A Vivaldi – Concerto in C Major (Trascrição: Flavio Gabriel)
- Allegro. J. Naulais – Coktail I Fanfarra, II Lento, III Allegro.

No semestre seguinte o repertório já trás duas composições escritas especialmente

para o grupo, de Claudia Caldeira e Celso Mojola, estudantes da graduação e doutorado respectivamente:

- J. S. Bach – My spirit bejoyful Arr. Kenton Parton.
- G. P. Telemann – Concerto para dois trompetes e piano I Maestoso, II Allegro, III Grave, IV Vivace.
- A Vivaldi – Concerto in C Major (Transcrição: Flavio Gabriel) Allegro, Adagio, Allegro
- Johann Sabastian Bach (Arr Edward Tarr e Wolfgang Haas) – Tocata e Fuga em Ré menor.
- Celso Mojola- Etiam per me brasília magna Lento, Com moto moderato, Andante, Allegro.
- Claudia Caldeira – Meraca (estréia mundial).
- J. U. da Silva(Duda) – Uma fantasia brasileira, Fanfarra, Mazurca, Abertura Solene e Frevo.

Isto se tornou uma prática constante no grupo, sobretudo a partir do momento em que se instituiu o LIC-M1.

O projeto atual do grupo visa gravar e publicar as peças dedicadas e estreadas por ele a fim de fomentar o banco de dados e fonte de pesquisa da música de câmera brasileira para metal.

Referências

CASTRO, Thiago G. & GOMES, William B. *"Como sei que sou eu*?": cinestesia e espacialidade nas Conferências Husserlianas de 1907 e em pesquisas neurocognitivas. Revista da Abordagem Gestáltica. vol. 17 nº2 Goiânia dez. 2011.

VAZ, Henrique. O grupo de trompetes da UNIRIO. 2009. [s.e]

SIMÕES, N. de A. *Relato de um laboratório de pesquisa em performance no século XXI.* XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Florianópolis-SC.

YOUTUBE.COM

https://www.youtube.com/watch?v=ERATICNfqjQ

https://www.youtube.com/watch?v=zA9xkyoXTxc

A Suite From the Cloud Forest de Eric Ewazen: considerações sobre a prática de piano a quatro mãos

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Fátima Corvisier
Departamento de Música -NAP-CIPEM-FFCLRP-USP
fatimacorvisier@usp.br

Fernando Corvisier
Departamento de Música-NAP-CIPEM-FFCLRP-USP
corvisier@usp.br

Resumo: Este recital-conferência aborda a comunicação entre os integrantes de um duo de piano a quatro mãos levando em consideração questões de parceria e liderança, estratégias de estudo e adaptação às qualidades individuais e à sonoridade de cada um. Baseado principalmente nas obras de Moldenhauer (1950) e Goodman (2002) conclui que a prática em conjunto é mais eficiente; a liderança pode ser dividida entre *primo* e *secondo*; movimentos corporais, embora devam parecer espontâneos, podem ser estudados. A *Suite From the Cloud Forest* será usada como demonstração.
Palavras-chave: Piano a quatro mãos. Eric Ewazen. A Suite From the Cloud Forest.

A Suite From the Cloud Forest by Eric Ewazen: performance practices in piano music for four hands

Abstract: This lecture recital focuses on how a piano duet ensemble may develop the way of communication between pianists also taking into account the roles of partnership and leadership, the strategies of practicing, and the adaptation to each others sound and individuality. Based mainly on the works of Moldenhauer (1950) and Goodman (2002) the conclusions are that practicing together is most effective; leadership must be shared by primo and secondo; and body movements, although spontaneous, can be practiced. The *Suite From the Cloud Forest* will be used as practical example.
Keywords: Piano four hands. Eric Ewazen. A Suite From the Cloud Forest.

1. Introdução

Ao executar obras para piano a quatro mãos, os pianistas comunicam-se através de gestos, sinais (tanto auditivos quanto visuais) e movimentos corporais, uma espécie de linguagem corporal que torna possível a comunicação sem o uso de palavras, durante a performance. Nosso recital-conferência tem por objetivo demonstrar como trabalhamos os vários aspectos que estão envolvidos nesta colaboração entre dois performers. Mais especificamente, como o duo de piano pode desenvolver seus meios de comunicação entre os pianistas levando em consideração o papel da parceria entre os executantes, a liderança no duo, estratégias de estudo e a individualidade de cada um.

2. Piano a quatro mãos e suas especificidades

O duo pianístico a quatro mãos é a formação instrumental onde os intérpretes estão mais intimamente ligados. Dentre os instrumentos musicais, somente os de teclado são executados por dois *performers* em um mesmo instrumento, mas como o repertório para cravo

ou órgão a quatro mãos é bastante reduzido, é no piano que essa formação encontra seu meio de expressão.

Como afirma Lubin (1976), essa característica, além da própria essência da música para piano a quatro mãos, poderia conferir a essa instrumentação a alcunha de "Música de Câmara para o Piano". A colaboração entre os executantes de um conjunto camerístico é condição para a interpretação e, em se tratando do piano a quatro mãos, essa colaboração pode atingir o mais alto grau de refinamento tanto em seus aspectos técnicos quanto musicais.

O Duo-pianismo é um veículo de expressão e como cita Moldenhauer (1950, 182), a expressão é o maior objetivo da performance emocionalmente orientada; "a necessidade de expressão está presente em qualquer tipo de comunicação." No campo da performance, para que o duo de pianistas possa se comunicar através do teclado, é preciso considerar um bom número de aspectos que partem desde o companheirismo entre os executantes até problemas mais pontuais como as tomadas de decisão quanto à sonoridade adequada, formas de ataque, toques, fraseado, pedalização, etc.

A interação entre os pianistas diz respeito não somente aos aspectos técnicos da execução e à sincronia das partes, mas também à busca de coerência entre as ideias musicais e de afinidades entre as características pianísticas dos dois intérpretes, unidas em um mesmo instrumento, essenciais na elaboração da concepção interpretativa da obra.

Elaine Goodman (2002), autora do capítulo referente a *Ensemble Performance* na obra organizada por John Rink intitulada *Musical Performance: a guide to understanding,* aponta aspectos importantes em se tratando de colaboração entre músicos em um ensemble: coordenação e a comunicação entre os integrantes. No duo pianístico a cooperação entre os pianistas traduz-se na alternância de liderança entre as partes *primo* e *secondo*. Moldenhauer (1950) cita o duo pianístico Whittemore e Lowe mencionando que na parceira ideal não há um líder absoluto que toma todas as decisões, mas uma relação de troca constante de ideias e decisões interpretativas.

A coordenação ou sincronia entre os executantes pode ser considerada como um dos fatores essenciais na execução da música de câmera. No caso, do duo pianístico ela é um fator primordial. Moldenhauer explica que em qualquer circunstância, a exatidão do ataque dependerá tanto da concentração dos performers antes do início da execução quanto da clareza do sinal dado de antemão. O autor também adverte que embora este e quaisquer outros sinais devam ser suficientemente claros para o parceiro, eles devem ser quase imperceptíveis

para o público. Goodman também esclarece que a informação comunicada entre o duo é primordialmente auditiva e visual: sinais (entradas) são constantemente transmitidos em sons e através do contato visual, gestos e movimentos do corpo. Na verdade, a definição desses gestos ou sinais, se inicia logo no primeiro ensaio. Eles são indispensáveis e formam uma espécie de linguagem corporal que é assimilada pelo duo. Desde um olhar até gestos com os punhos, cotovelos, ombros e a cabeça, fazem parte deste gestual. Embora alguns possam ser estudados, praticados no intuito de ajudar na sincronia das partes, estes devem ser comunicados de forma espontânea durante a performance musical.

Outro problema inerente a esta formação instrumental que pode afetar a sincronia entre as partes diz respeito ao gerenciamento do espaço entre os executantes. Diferentemente da performance solo, a execução do repertório a quatro mãos impõe limitações de espaço e uma readaptação dos movimentos pianísticos. Cruzamentos de mãos, uso de notas comuns e o contato dos cotovelos são frequentes, exigindo perícia e um bom planejamento dos movimentos por parte dos pianistas. Um ajuste da altura e do posicionamento dos bancos do piano também são fundamentais para que tudo funcione em perfeita sincronia.

Rosina Lhevinne (apud MOLDENHAUER, 1950, p.205) ao referir-se à colaboração e o estreito contato entre os pianistas completa: "o fator mais importante para se alcançar um bom *ensemble* está na audição pois cada músico deve estar constantemente ouvindo o outro assim como a si mesmo. Um sentimento de unidade e de compreensão se estabelece entre os parceiros por um simples olhar, quando necessário (MOLDENHAUER, 1950, 205)". O pianista Silvio Scionti corrobora ao dizer que "os pianistas devem aprender a se ouvir de forma tão perspicaz que, com o passar dos anos, algo que lembra uma telepatia mística musical se desenvolve. O ouvido deve estar sempre intensamente alerta" (apud MOLDENHAUER, 1950, 202). A comunicação auditiva deve ser utilizada como forma de controle nas flutuações de tempo, nas gradações da dinâmica, nas mudanças de articulação, mudanças de toques, equilíbrio das partes e emprego do pedal.

A questão do tempo é fundamental ao se tocar em grupo, seja em duo ou em formações maiores. Goodman (2002) cita 3 elementos a serem observados: o relógio interno do duo e a habilidade de manutenção do tempo. Adicionaríamos a essa lista a percepção de tempo no estudo versus a percepção de tempo durante a performance. Como explica Moldenhauer, durante o período de estudo e preparação de uma obra, pode haver desacordo quanto ao tempo correto, mas pelo espírito de cooperação, o duo chega a um acordo quanto a essa questão, assim como de outras mais que surgem no decorrer dessa preparação. Dessas

tentativas de estabelecimento do tempo da obra, que acontecem muitas vezes por ensaio e erro, chega-se ao tempo norteador, que vai se estabelecendo no que Goodman chama de relógio interno do grupo. Entretanto, muito embora este se mantenha relativamente constante no estudo, nem sempre é percebido da mesma maneira na performance e em algumas vezes chega a se alterar quando de uma apresentação em público. Para Goodman os executantes de um ensemble desenvolvem uma espécie de mecanismo de manutenção de tempo que é compartilhado por todos.

Moldenhauer (1950) fala das flutuações de tempo a que estamos sujeitos e da adaptação dos integrantes do duo a ela. O autor aponta a audição concentrada em elementos como melodia e harmonia e a capacidade de antecipação do som como bases para o estabelecimento do tempo durante a performance. Goodman fala de antecipação e reação. Citando Michael Tree, integrante do Quarteto Guarnieri, "todo momento da nossa execução é condicionado pelo que acabou de acontecer ou pelo que achamos que está prestes a acontecer (2002, 1938)".

Para melhor entendermos a questão da dinâmica e do equilíbrio entre as partes *primo* e *secondo* devemos traçar um paralelo entre a formação a quatro mãos e um quarteto de cordas. Em um quarteto de cordas não existe um único solista, assim como não existe uma parte *primo* sempre preponderante. A interdependência entre as partes e o amalgamar do som inerente a cada uma delas é fundamental na medida que os dois executantes participam de um mesmo ideal sonoro. O equilíbrio entre partes é um aspecto que precisa ser ponderado entre os pianistas. O registro grave do instrumento é mais sonoro e portanto pode encobrir facilmente a parte *primo*. Cabe ao *secondo* estar sempre atento às demandas sonoras da obra, principalmente nos fortíssimos.

O estudo do repertório a quatro mãos demanda um compromisso com a prática contínua em uma disciplina regular de ensaios. Desde a primeira leitura de uma obra é essencial que as decisões quanto a dedilhado, tempo, toques, pedalização, etc., ocorram em conjunto e sendo assim, é imperativo que este estudo não seja feito de forma individual. Nas palavras de Rosina Lhevinne:

> Os parceiros devem discutir e concordar sobre a dinâmica, equilíbrio, expressão e fraseado, lembrando-se, como nas obras solo, de tocar respeitando o compositor. No início do estudo de uma nova composição ambos os performers devem ler a obra juntos para decidir que parte melhor se adapta aos talentos de cada um. Depois, os pianistas devem analisar a estrutura e o caráter da composição para decidir qual o melhor método de interpretação. Análise da forma, tempo, clímax, será de grande ajuda (MOLDENHAUER, 1950:199).

Outro aspecto muito importante e muitas vezes negligenciado pelos trabalhos

sobre interpretação de obras a quatro mãos, refere-se ao emprego dos pedais, um dos principais aspectos da técnica pianística. A pedalização em obras a quatro mãos é um desafio para ambos performers. Quando dois pianistas dividem o mesmo instrumento significa que aquele que emprega os pedais o faz para si e para seu parceiro, o que afeta todo o conjunto. Em outras palavras, o *secondo* precisa conhecer ambas as partes e saber ouvir cuidadosamente para que possa decidir como pedalizar de maneira eficiente. O emprego dos pedais também tem um profundo impacto no *primo*, pois tocar sem colocar o pedal forte afeta a articulação, o toque, o ataque e a retirada do dedo das teclas, além do controle de dinâmica (CORVISIER, 2013: 252). A sensibilidade do toque para o executante que não está acionando os pedais (*Primo*) é diferenciada daquele que os aciona. Especialmente em relação à manutenção do legato e do cantabile, o intérprete deve manter uma acuidade tátil e auditiva muito apurada. A linha do fraseado e suas articulações também podem sofrer com este inconveniente. Ademais, nem tudo pode ser pedalizado pelo *Secondo*. Muitas vezes os dedos devem suprir necessidades que o pedal poderia resolver numa situação solo. É preciso saber aproveitar-se da ressonância propiciada pelo *Secondo*. Tecnicamente, deve-se evitar uma tensão exagerada no ataque de notas em legato e dar preferência aos ataques indiretos[1] além de saber administrar as mudanças de posição das mãos, que com a ausência do pedal podem descrever movimentos menos contínuos e mais angulosos.

3. Considerações Interpretativas na suíte *From the Cloud Forest*

A suíte *From the Cloud Forest* (1990) de Eric Ewazen[2] foi composta originalmente para piano solo e mais tarde foi transcrita para piano a quatro mãos pelo próprio compositor. A suíte é constituída de quatro movimentos que descrevem o ambiente da floresta tropical. O primeiro movimento, *The Resplendent Quetzel* é a exótica ave do paraíso; o segundo movimento, *Gumbo Limbo*, é uma rara planta tropical de folhas onduladas; o terceiro, *Poor Man's Umbrella*, é uma planta com grandes folhas; o último movimento, *Kiskadee*, representa o canto desse pássaro que é conhecido por nós como bem-te-vi.

O primeiro movimento *The Resplendent Quetzel* inicia-se com uma atmosfera impressionista exigindo dos intérpretes um grande controle de sonoridade. Seus primeiros compassos já apresentam dificuldades a serem resolvidas pelo duo. O gesto musical inicial deve ser entendido como um único impulso anacrústico que parte do *secondo* em direção ao *primo* que o completa. Um dos aspectos mais difíceis da sincronia entre as partes do duo pianístico é o ataque simultâneo. A justeza e a sincronia dos ataques dependem de um

perfeito entrosamento e da capacidade de interagir entre os pianistas. Este gesto define ao mesmo tempo a questão do andamento e a ambientação sonora.

No compasso 10, o compositor indica na parte do *primo* a expressão *like distant chimes* (como sinos distantes). Procuramos essa sonoridade através do uso de um toque indireto, não percussivo, non legato.

Na primeira seção, a pedalização exige grande cautela como no compasso 18 onde a troca de pedal não pode criar rupturas no desenho melódico do *primo*.

Exemplo 1: Ewazen, *From the Cloud Forest, The Resplendent Quetzel*, c. 16-19

Uma passagem que requer um grande entrosamento entre os integrantes do duo pianístico é apresentada a partir do compasso 56, onde grandes arpejos de figurações irregulares são executados em ambas as partes em uníssono. Este trecho requer uma sincronia perfeita entre toques, articulação, inflexão de dinâmica e gestos pianísticos. No que se refere aos gestos, a movimentação corporal deve ser pensada de antemão, no compasso anterior, como forma de preparar o seu início.

Exemplo 2: Ewazen, From the Cloud Forest, The Resplendent Quetzel, c. 56.

O segundo movimento, Gumbo Limbo, é escrito sobre uma melodia popular de origem caribenha eternizada na canção dos anos 1950 Limbo Rock interpretada por Chubby Checker. As síncopes devem traduzir a verve rítmica caribenha. Cabe aos intérpretes

transmitirem esse "swing" expresso na indicação easy going pedida pelo compositor e pelo vigor do ritmo apresentado. A precisão rítmica entre as partes é o primeiro problema a ser abordado no estudo deste movimento. É importante atentar para a subdivisão rítmica e para a manutenção do andamento nas mudanças de compasso. De especial interesse é a desaceleração instantânea causada pela quebra na pulsação e no contraste de dinâmica que ocorre nas mudanças de 7/8 para 2/4 e 6/16 nos compassos 26 a 32. Neste trecho é importante a contagem da subdivisão tendo como referência a semicolcheia.

Exemplo 3: Ewazen, *From the Cloud Forest, Gumbo Limbo*, c. 26-28.

O terceiro movimento, *Poor Man's Umbrella,* evoca uma atmosfera nostálgica pontuado por uma rítmica *nonchalante*. No que tange o aspecto interpretativo, é um desafio para o *primo* ao trabalhar o toque legato em notas duplas. Cabe ao *secondo* uma pedalização sutil que possibilite a continuação da linha melódica na textura em terças a fim de não causar rupturas. Outro aspecto importante é a valorização das ressonâncias das quintas na parte do *secondo*, pois elas também são agentes do colorido da linha melódica. A narrativa musical descreve um grande arco de intensidade que parte de *piano* até *fortissimo*, retornando a *piano*, que deve ser planejado de forma cuidadosa.

Exemplo 4: Ewazen, *From the Cloud Forest, Poor Man's Umbrella*, c. 1-5.

No último movimento, *Kiskadee*, o compositor tenta emular o canto do bem-te-vi

através de um contorno melódico de terças, que permeia todo quarto movimento. Este movimento possibilita aos intérpretes a exploração de cores orquestrais através de toques pianísticos distintos. Como cita Martin Katz (2009), "nada pode fazer o pianista adentrar o mundo das cores de forma mais rápida que através da imitação da orquestra."[...] O pianista desenvolve um "apetite por timbres e cores e assim podemos nos surpreender imaginando, inconscientemente, uma orquestração para tudo o que tocamos" (Katz 2009, 154).

Nos compassos 112 a 127 o primo executa uma escrita de mãos alternadas que faz lembrar os teclados da percussão. Um toque non legato mais percussivo e um pedal rítmico emulam essa sonoridade.

Exemplo 5: Ewazen, *From the Cloud Forest, Kiskadee*, c. 114-118.

Fanfarras de metais podem ser ouvidas entre os compassos 141 e 146. Para se ter ideia de metais é preciso um equilíbrio das vozes internas, evitando timbrar somente as notas superiores. O toque acontece no fundo das teclas e mais uma vez, a questão da sincronia é primordial.

Exemplo 6: Ewazen, *From the Cloud Forest, Kiskadee*, c. 141-145.

Apesar de ter sido idealizada inicialmente para piano solo, *From de Cloud Forest* em sua versão a quatro mãos possui uma escrita idiomática para essa formação instrumental. A maneira que o compositor distribui as texturas demonstram sua preocupação com uma sonoridade orquestral.

4. Considerações finais

O repertório para piano a quatro mãos é bastante rico e eclético, apresentando desde obras originais até transcrições das mais diversas. A prática de conjunto permite a socialização entre pianistas, muitas vezes envolvidos apenas com o repertório solo, além da troca mútua de experiências, o que desenvolve uma escuta diferenciada. A prática de estudo, no repertorio a quatro mãos quando realizada em conjunto é mais eficiente do que de forma individual. Podemos concluir que a liderança pode ser compartilhada entre *primo* e *secondo*, de acordo com a situação que se apresenta. Movimentos corporais e os mais variados sinais auditivos e visuais, embora devam parecer espontâneos, podem ser estudados.

Referências

CORVISIER, Fátima; CORVISIER, Fernando. Ravel's Introduction et Allegro: The issue of pedaling in piano duet performance. In: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2013, Viena. *Anais do ISPS 2013*. Bruxelas: Association Européenne des Conservatoires, 2013. 251-256.

GÁT, József. *The Technique of Piano Playing*. Budapest: Corvina Press, 1965.

GOODMAN, Elaine. Ensemble Performance. IN: RINK, John (Org.). *Musical Performance*: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 153-167.

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator*: the pianist as partner. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LUBIN, Ernest. *The Piano Duet*: a guide for pianists. New York: Da Capo Press, 1970.

MOLDENHAUER, Hans. *Duo Pianism*: a dissertation. Chicago: Chicago Musical College Press, 1950.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://youtu.be/WENfGe1p2Gw>

Notas

[1] Segundo a classificação de Gát (1965) os ataques podem ser diretos ou indiretos quando são impulsionados de fora da tecla ou do contato com a mesma.

[2] Eric Ewazen (1954) é professor de composição na Juilliard School em Nova York.

Processos de Transcrição de Obras Barrocas para o Violão de 11 Cordas: Redução, Complementação e Criação no Repertório Solista de J.S. Bach.

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Paulo César Martelli
Universidade Estadual de São Paulo - movimentoviolao@gmail.com

Resumo: A presente proposta de Recital-Conferência tem como objeto o repertório solista do compositor alemão J.S. Bach (1685-1750), e os processos de transcrição para o violão de onze cordas, ou *arch-guitar*. Trata-se de uma pesquisa alinhada aos fundamentos da Musicologia Histórica, que resulta em uma série de transcrições e concertos historicamente orientados. Para os pressupostos que sustentam uma reflexão teórica aos aspectos práticos da transcrição das obras selecionadas e sua consequente performance ao violão de 11 cordas, buscou-se amparar-se nos aspectos dos afetos e da retórica em música além das investigações centradas nas articulações, digitações e fraseados segundo parâmetros da performance historicamente orientada. Entre os referenciais teóricos adotados estão os autores basilares da Musicologia Histórica, como Harnoncourt (1989), Kermann (1987) e Jeppesen (2013). Musicólogos brasileiros em destaque irão compor o quadro de referenciais teóricos: Nogueira (2011), Castagna (2008) e Ikeda (2001). Dos aspectos metodológicos, pode-se alinhar esta pesquisa ao modelo proposto pela Musicologia Interpretativa (CASTAGNA, 2008), em particular relacionada às etapas teórico-analíticas, estético-críticas e de prática interpretativa.
Palavras-chave: violão de 11 cordas; J.S. Bach; Transcrição.

Baroque Works Transcription Process for Guitar Strings 11: Reduction , Complementarity and Creation in Soloist Repertoire JS Bach

Abstract: The proposed Recital-Conference has as its object the soloist repertoire of German composer JS Bach (1685-1750), and transcription processes for the guitar eleven strings, or arch-guitar. This is a research aligned to the fundamentals of Historical Musicology, which results in a number of historically oriented transcripts and concerts. For the assumptions underlying a theoretical reflection on the practical aspects of the transcription of selected works and their subsequent performance on the guitar of 11 strings, it sought to support us aspects of affects and rhetoric in music beyond the research focusing on joints, fingerings and wordings according to parameters of historically oriented performance. Among the theoretical framework adopted are the basic authors of Historical Musicology, as Harnoncourt (1989), Kermann (1987) and Jeppesen (2013). Brazilian musicologists highlighted will make up the framework of theoretical frameworks: Nogueira (2011), Castagna (2008) and Ikeda (2001). Methodological aspects, we can align this research to the model proposed by the Interpretative Musicology (CASTAGNA, 2008), in particular related to the theoretical and analytical steps, aesthetic-critical and interpretative practice.
Keywords: guitar 11 strings ; JS Bach ; Transcription

1. Retórica na música barroca.

Retórica é a disciplina que tem por objeto o estudo da produção e análise dos discursos sob a perspectiva da eloquência e persuasão. Suas origens, segundo Cano (2000, pag. 22), remontam ao século V antes de Cristo. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, a retórica imprimiu uma marca particular na vida cultural, educativa, religiosa e social, e de uma maneira especial, na atividade artística na Europa. Não somente a literatura, a poesia e o teatro sentiram sua influência, mas também a pintura, a escultura, a arquitetura, e sobre tudo a musica, seduzidas pelo deslumbre atraente de sua eficácia persuasiva, adotaram os princípios

e métodos desta antiga disciplina. O corpo teórico da retórica musical do barroco se conserva em numerosos tratados musicais escritos entre 1535 a 1792. Estes tratados foram denominados por seus autores com o nome genérico de musica poética em referencia direta a poética literária. A musicologia do séc. XX, paulatinamente, há se apropriado do acúmulo de preceitos de conhecimentos teóricos contidos nestes tratados. Assim mesmo, há empregado para o estudo e analise musical de obras deste período.

2. O Sistema Retorico-Musical

O período de formação do sistema retórico e seus princípios teóricos fundamentais, segundo Cano (2000, pag. 20) contou com os seguintes autores:

- Aristóteles (384-322 a.C.): Poetica, Retorica;
- Cícero (106-43 a.C.): De inventione, De oratore, De Optimo Genere, Oratorum, Patitiones oratoriae, Orados, Orador, Topica;
- Quintiliano (35-aprox. 100 d. C.): Institutio Oratoria.

Segundo esses autores, o sistema retórico é composto de por cinco fases:

1. Inventio – invenção de argumentos ou tese no caso da oratória ou literatura, ou das idéias musicais ou temas, no caso da música.

2. Dispositio – distribuição de argumentos e idéias musicais nos lugares mais adequados do discurso (literário oratório ou musical) distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e afetividade do discurso. Neste tópico reconhecemos seis momentos distintos no desenrolar do discurso: *exordio, narratio, proposito, confutatio, confirmatio e peroratio*.

3. Elocutio – execução do discurso. Na oratória e na literatura, a elocutio é a fase onde o discurso é verbalizado. Esta se distingue em especial, pela *decoratio* que é o conjunto de procedimentos que propiciam o desvio das normas habituais de expressão, em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente chamativas, gramaticamente inusitadas e estilisticamente caracterizantes, conhecidas com o nome de figuras retóricas. Na música ocorrem processos análogos sendo o das figuras retórico-musicais, um dos fenômenos fundamentais da retórica musical do barroco.

4. Memoria – dos mecanismos e processos para memorizar no discurso e, por extensão, no modo operativo de cada uma das fases retóricas.

5. *Pronuntiatio* – a execução do discurso diante do público. A isto há considerações sobre a gesticulação e manejo vocal adequados para aproveitar a afetividade do discurso. No caso da música, este é o aparato retórico de onde se há recomendações ao executante de como dizer a música (Cano, 2000, pag. 21 e 22.).

Em relação à *dispositio*, de acordo com Cano (*2000*, p. 82), os retóricos distinguem seis momentos principais no desenvolvimento do discurso:

1. *Exordium* – introdução ao discurso, onde se prepara o ouvinte para o tema que será abordado. O *exordium* compreende dois momentos: *captatio benevolentiae* – que tem como objetivo seduzir e ganhar a confiança do ouvinte – e *partitio* – que anuncia propriamente o conteúdo, organização e plano conforme os quais o discurso será desenvolvido.
2. *Narratio* – narração dos fatos, e funciona como uma preparação para a argumentação. Uma boa *narratio* deve ser objetiva, clara, breve e, principalmente, verossímil.
3. *Propositio* – é o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso.
4. *Confutatio* – onde se apresentam os argumentos que confirmam determinado ponto de vista e se refutam aqueles que o contradizem. A *confutatio* caracteriza-se por incluir um grande número de idéias contrárias entre si.
5. *Confirmatio* – volta à tese fundamental. Após a argumentação há uma reexposição do ponto de vista original, porém agora com uma maior carga afetiva.
6. *Peroratio* – É o epílogo do discurso, onde se resume e enfatiza o que já foi exposto ou se anuncia algum tipo de conclusão.

Cano (*2000*, p. 85) menciona que a *dispositio* não tem uma forma pré-estabelecida que divide o discurso em partes bem delimitadas. Desta forma, as seções podem ser omitidas, mudar de posição, fundir-se, subdividir-se ou modificar-se tanto quanto o discurso exija. O autor ressalta que a *dispositio* deve ser entendida como uma infra-estrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico, e que se relaciona diretamente com o discurso musical em ação.

3. Retórica na Universidade: um breve histórico

Na idade média a retórica, através de uma nova instituição, a Universidade, o

saber retórico se torna público. Esta disciplina foi colocada ao lado da gramática e da dialética formando o trivium, que junto com o quadrivium (geometria, aritimética, astrologia e musica), constituíam a base acadêmica da educação universitária durante aproximadamente 10 séculos. Assim a retórica deixa de ser algo fechado e passa a ser um pilar da educação(Cano, 2000, pag.24). No renascimento com a reforma e a contra reforma, o cristianismo revitalizou a retórica ao emprega-la de forma renovada. Esses movimentos requeriam eloquência, ambos necessitam deslumbrar, persuadir, ambos empregaram os recursos retóricos em seus discursos e em suas obras. Do mesmo modo que amos se utilizaram de manifestações artísticas como recursos de persuasão. A contra reforma surgiu como defesa contra o luteranismo, não só para combate-lo mas também como alternativa a uma grande massa que começa a manifestar sua revolta contra a pressão material e psíquica da Igreja e da aristocracia. A arte do barroco foi um dos meios mais eficazes de persuasão utilizados pela Igreja para converter a massa sem fé. O Estado e a Igreja não se utilizaram dos artistas, pintores e dos escultores para celebrar seu culto. A música se integra a esta rede de persuasão empregada para converter com uma corrente de magnificência (Cano, 2000, pag.25). O século das luzes questiona severamente os valores retórico. A retórica se conserva nas escolas, é certo, porem também é inegável que a sociedade desejava expulsa-la definitivamente de si. A é retórica, então desacreditada, se declara então ao mesmo tempo triunfante e moribunda. Com a revolução francesa, a igualdade reina nas frases. Hugo, romântico, declarou guerra a retórica em nome da igualdade, declarando que palavras iguais, livres e maiores. A retórica é uma vítima da Revolução Francesa. Revolução e ciência, dados decisivos que exigiram da cultura do séc. XIX a extinção da retórica. Entretanto no mundo antiquado do sec. XIX não a eliminou mas sim, paralisou-a. A retórica foi confinada aos manuais dos colégios acadêmicos. Para não morrer, a velha retórica renunciou ao seu dinamismo vital.

4. J.S. Bach e a retórica

Harnoncourt (1984, pag.37) afirma que a retórica é o alicerce de todo trabalho de Bach. Embora retórica seja a base essencial de toda musica barroca de Monteverdi em diante, para Bach isso representava muito mais do que um estilo convencional a ser adotado pelo período. Sabemos que Bach conscientemente planejava seus trabalhos com base na retórica, e para ele a “musica que fala” era a única forma de música. O retórico Birnbaum, amigo de Bach, escreveu: “ele é consciente de todos os aspectos e vantagens que uma obra musical tem em comum com a arte da retórica, que percebemos que ele tem grande prazer quando o tema

da conversa é sobre as semelhanças existentes entre a arte da música e a retórica, e como ele a emprega em suas obras". Bach se apropriou de todas as possibilidades de musica que existia até seu tempo em termos de aspectos formais, harmonia, expressão e melodia. Devido a sua imensa riqueza, Bach formou a base de tudo que seria desenvolvido depois.

5. Análise retórico-musical do Prelúdio da 2ª Suite para Violoncelo BWV1008 de J. S. Bach

As Suites para violoncelo de J. S. Bach foram completadas durante os anos que Bach viveu em Cöthen (1717-1723), porem há evidencias de que ele continuou a trabalhar neste ciclo durante os últimos anos em Leipzig (1723-1750). Os manuscritos do compositor não sobreviveram, havendo várias cópias do ciclo, sendo a mais utilizada a da Anna Magdalena Bach. A analise do Prelúdio da 2ª Suite para violoncelo apresenta um movimento relacionado aos afetos de tristeza, morte, religiosidade e devoção. A tonalidade de ré menor, a qual é associada ao "caráter devoto" (Chapentier, 1670), à "religiosidade" (Mattheson, 1713) e à "tristeza" (Rameau, 1722), conforme o apresentado por Cano (*2000*, p. 67). Além disso, as catabases são extremamente freqüentes no movimento. Em particular, alguns desenhos são recorrentes – o de três colcheias e uma semínima pontuada – o que poderia, então, ser considerado como uma *anaphora*, no sentido de uma repetição geral do motivo temático. Portanto, tanto a tonalidade quanto a ocorrência de catabases refletem o caráter de devoção, lamento, tristeza e humildade da peça.

O Prelúdio da Suite BWV1008 se divide em 5 sessões: *Exordium* apresenta o tema nos primeiros 4 compassos. Algumas figuras musicais podem ser destacadas. Primeiramente motivo temático no primeiro compasso, em ritmo dactílico (duas colcheias e uma semínima pontuada) é uma *anaphora*. A síncopa apresentada no primeiro compasso e no segundo caracteriza a *synaeresis*. A *catabasis* no final compasso 4 prepara para a segunda sessão, o *propositio*, que se inicia no compasso 5, apresentando o *gradatio* nos compassos 5-6 e 7-8 em uma sequência em circulo de 5as. Nos compassos 9-12 temos uma *anabasis* fechando a primeira sessão do prelúdio e preparando a próxima. Todas essas figuras, somado a tonalidade original confirmam a atmosfera triste e profunda desta Suite.

Figura 1. Prelúdio da Suite BWV1008 – Compassos 1-12

Do compasso 13-40 temos a segunda grande sessão da obra que caracteriza o *confutatio.* A modulação do motivo inicial - *anaphora* - agora se apresenta na dominante. A *auxesis* esta presente nos compassos 13 e 15, onde o tema é apresentado um tom acima. Toda menção do motivo rítmico temático apresenta a synaeresis, compassos 13,15 e 17.

Nos compassos 18-21 temos uma *anabasis*, a qual é interrompida, apresentando um saltus duriusculus na linha do baixo nos compassos 22 e 23. A *anabasis* é retomada nos compassos 26-29. Nos compassos 30-31 e 36 encontramos o *circulatio*; do compasso 35-39 temos uma catabasis encerrando esta sessão.

Figura 2. Prelúdio da Suite BWV1008 – Compassos 13-39

No compasso 40 temos a *confirmatio*, iniciando esta sessão com a *anaphora*, nos compassos 40 e 42 temos a *synaeresis*; nos compassos 44-47 temos o *gradatio* no agudo *e anaphora* no baixo em pedal, terminando essa sessão no compasso 48 com o *abruptio* e *suspiratio*.

Figura 3. Prelúdio da Suite BWV1008 – Compassos 40-48

4º - no compasso 49 inicia-se o *peroratio* com figuras em *circulatio* nos compassos 52, 55 e 56. A *anabasis* nos compassos 55-59 somado ao *gradatio* nos compassos 55-56, aumentando a dramaticidade no final da obra culminando no clímax final nos compassos 59-63 onde temos uma *anaphora* no pedal do baixo nos 4 acordes antes do final.

Figura 4. Prelúdio da Suite BWV1008 – Compassos 49-63

A análise deste trabalho demonstra como os princípios retóricos estão presentes na obra de Bach e na música do barroco. Como aponta Cano (*2000*, p. 43), a apropriação dos recursos utilizados pelos retóricos para mover os afetos do público era uma tarefa fundamental para os músicos do período Barroco. É importante reconhecer que algumas seções da *dispositio* foram omitidas no Prelúdio analisado, ilustrando a imprevisibilidade de como as estruturas da retórica podem ser aplicadas na música, notando que elas surgem da intenção musical, não sendo algo formal a ser imposta na mesma. Como aponta Cano (2000, p.69), as figuras retóricas são estruturas abertas e desprovidas de um significado único e definitivo, não sendo recomendável, portanto, associar um significado afetivo absoluto a cada figura retórica. O estudo e analise da obra de Bach a partir da retórica cria subsídios para compreensão do seu estilo, orientando a performance com base histórica.

Referências

BARTEL, Dietrich: *Musica Poetica*. University of Nebrasca Press, Lincoln and London, 1997.

CANO, Rubén Lopéz: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidade Autonoma Nacional del Mexico, 2000.

CARREL, Norman: *Bach the Borrower*. Greenwood Press, 1980.

CASTAGNA, Paulo. *A musicologia enquanto método científico*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, nº1, 2008.

DANNREUTHER, Edward: *Musical Ornamentation*. London. Novello, Ewer & Co. (Part I.). Introduction, p.815, 1893.

IKEDA, Alberto T. *Musicologia ou musicografia?* Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I Simpósio Latino-americano de Musicologia, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

JEPPESEN, Knud: *Counterpoint*: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. Courier Dover Publications, 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus: *The Musical Dialogue*. Amadeus Press, Portland, Oregon, 1989.

HARVEY, Turnbull: *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. The Bold Strummer, Ltd - Westport, Connecticut, 1974.

MAMMI, Lorenzo. *Notação Gregoriana Gênese e Significado*. Revista Música, São Paulo, v.9 e 10, 1998-9.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com anima*: uma construção simbólica. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2008.

NORMAN, Carrel: *Bach the Borrowed*. London. George Allen &Unwin Ltd. 1967.

ROMANILLOS, José: *Antonio de Torres Guitar Maker – His life & works. Foreword by Julian Bream.* Copyrighted Material, 1997.

SOUTO, Luciano H. Alves. *Transcrição musical*: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp. São Paulo, 2010.

SPITTA, Phillip: *Johann Sebastian Bach, Vol I e II.*Denver Publication, Inc. 1951.

TURECK, Rosalyn: *An Introduction to the Perfomance of Bach,* London: Oxford University Press, 1960.

WINOLD, Allen: *Bach Cello Suites, Analyses & Explorations Vol. I: Text e Vol. II: Musical Examples*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2007.

WOLFF, Daniel: *Transcribing for Guitar* - A Comprehensive Method, Copyright 1998 by Daniel Wolff.

Duo (1957) para oboé e fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Ravi Shankar Magno Viana Domingues
UFMG - ravishankaroboe@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho trata-se de um estudo analítico do *Duo para oboé e fagote* (1957) de Heitor Villa-Lobos abordando suas exigências técnicas, alguns procedimentos composicionais empregados, oferecendo sugestões interpretativas acerca da respiração, articulação, fraseado, dedilhado e dinâmica referentes à parte do oboé. As sugestões foram elaboradas através de uma revisão bibliográfica e das intensões interpretativas que surgiram no estudo individual da obra e nos ensaios realizados com a fagotista Catherine Carignan (1º. Fagote da OFMG).
Palavras-chave: Villa-Lobos. Duo (1957). Música de câmara. Oboé. Palhetas duplas.

Duo for Oboe and Bassoon by Heitor Villa-Lobos: an Analytical Study for an Interpretive Proposal for Oboe

Abstract: This article is an analytical study of Villa-Lobos' Duet for oboe and bassoon (1957) which approaches the work's technical challenges and the composition processes used by the composer, in order to offer suggestions for interpretation of the oboe part. We present here the parameters upon which we elaborated the interpretative suggestions for oboists regarding breathing, articulation, phrasing, fingerings and dynamics determined by individual practice and study of the work as well as rehearsals with bassoonist Catherine Carignan (1º. Bassoon at OFMG) and a literature review.
Keywords: Villa-Lobos. Duet (1957). Chamber Music. Oboe. Double Reeds.

1. Introdução

Heitor Villa-Lobos é hoje o compositor erudito brasileiro mais tocado no mundo (SILVA, 2008), mas apesar de todo reconhecimento e homenagens dedicadas a ele no Brasil, como a criação, em 1960, do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro e a criação do *Dia Nacional da Música Clássica* na data do seu aniversário (05 de março), o público brasileiro ainda conhece muito pouco sua obra. Talvez a concentração de interesse somente nas suas obras consideradas mais significativas como o ciclo das "*Bachianas Brasileiras*" e dos "*Choros*" possa ser explicada pelo caráter marcadamente nacional destas duas séries, o que pode ter contribuído para mergulhar as composições da última fase da sua produção musical no esquecimento, distanciando-as das salas de concerto.

A quarta e última fase da produção de Villa-Lobos (1945-1959) foi o período em que o compositor foi tratado como verdadeira celebridade no mundo da música dividindo suas atividades entre Brasil, Europa e Estados Unidos (PEPPERCORN, 2000). As duas únicas obras intituladas *Duos* de Villa-Lobos são dessa última fase composicional, o *Duo para violino e viola* e o *Duo para oboé e fagote*.

Composto no ano de 1957 dois anos antes de sua morte, o *Duo para oboé e fagote* é dedicado à sua segunda esposa Arminda Neves d'Almeida, a Mindinha. Sua estreia ocorreu

somente 10 anos depois (18/11/1967) no Rio de Janeiro com o oboísta Paolo Nardi e o fagotista Noel Devos (MUSEU VILLA-LOBOS, 2010). A obra é uma das raras escritas originalmente para duo de instrumentos de palheta dupla e uma das mais difíceis obras de música de câmara brasileira escrita para oboé, apresentando desafios técnicos específicos para ambos os instrumentistas, exigindo excelente controle respiratório, diferentes possibilidades de articulação, variada paleta de timbres, grande extensão e controle de dinâmica, grande resistência física para os seus aproximados dezesseis minutos de duração.

O "duo" é uma formação musical que conta com recursos de expressão bastante limitados quando comparado, por exemplo, com o quarteto de cordas e com outras formações instrumentais maiores. Conforme afirma Eero Tarasti (1995), como ponto de partida em todos os duos de Villa Lobos está à técnica das invenções de Bach com o movimento das vozes, as imitações, e de modo geral os procedimentos de contraponto. Como em outras obras, ele utiliza na composição do Duo várias técnicas composicionais, desde escalas tonais tradicionais até uma espécie de atonalismo a seu modo, passando pelas escalas modais, algumas escalas exóticas, escalas por tons inteiros (DUARTE, 2009).

Nesse contexto o presente trabalho consiste em um estudo analítico da obra abordando suas exigências técnicas e alguns procedimentos composicionais empregados para elaboração de uma proposta interpretativa através de uma edição da obra que ofereça sugestões para o oboísta de fraseados, articulações, dedilhados, respirações e dinâmicas procurando facilitar a interpretação da obra ao mesmo tempo disponibilizando as reflexões do intérprete acerca das escolhas apresentadas na edição da partitura.

2. Sugestões Interpretativas

Para elaboração da edição de performance do *Duo para oboé e fagote* de Heitor Villa-Lobos foram considerados seis aspectos técnicos que foram identificados na partitura através das cores correlacionadas abaixo:

1. **Articulação**: são sugeridas adequações quanto à articulação levando em consideração as diferenças existentes entre o processo de emissão sonora do oboé e do fagote (tipos de ataque, ligaduras, notas destacadas).
2. **Dedilhado**: comparado a outros instrumentos da família das madeiras o oboé não possui muitos recursos de dedilhados alternativos para as duas primeiras oitavas do instrumento, tessitura predominante no Duo. As alternativas foram recomendadas em passagens tecnicamente mais complexas buscando além de facilitar sua execução,

liberar a mão direita responsável por sustentar praticamente todo o peso do instrumento.

3. **Dinâmica**: foram observados aspectos referentes ao controle da intensidade do som, buscando sugerir modificações nas dinâmicas que possam salientar os contornos melódicos proeminentes buscando um adequado equilíbrio entre as vozes.
4. **Respiração**: são apresentadas sugestões que possibilitem aos instrumentistas a escolha dos pontos de respiração que respeitem a fraseologia bem como auxiliem na resistência necessária para uma execução musical fisicamente confortável. A figura 5 apresenta os símbolos referentes a cada tipo de respiração sugerida. As sugestões para respiração "conjunta" ou respiração "fraseológica conjunta", estarão descritas ao lado do símbolo correspondente a inspiração ou expiração.

Fig. 1: Simbologia adaptada pelo autor referente às sugestões de respiração

5. **Fraseado**: são abordados aspectos relativos à pontuação musical e direcionamento das frases bem como a correlação com a respiração.
6. **Andamento**: as indicações metronômicas do autor são discutidas em relação ao caráter do trecho analisado, levando em consideração seu significado musical bem como as possibilidades técnicas para sua realização.

3. Primeiro Movimento

A forma deste primeiro movimento é **A-B-A'-C – Transição e *Coda*.** A Tabela 1 faz referência a estas seções por números de compasso.

A	Anacruse do C.1 ao C.71
B	Anacruse do C.72 ao C.122
A'	Anacruse do C.123 ao C.171
C	C.172 ao C.192
Transição	C.193ao C.207
Coda	Anacruse do C.208 ao fim do movimento

Tabela 1: Seções do 1º movimento

O primeiro movimento tem a indicação *Allegro* - semínima igual a 132. A princípio procuramos seguir a indicação metronômica do compositor e percebemos que esta torna o movimento rápido demais, levando-se em conta principalmente as variações de andamento propostas por Villa-Lobos ao longo do movimento como, por exemplo, o *Più*

mosso, que não possui indicação metronômica específica, chegaríamos proporcionalmente a um andamento desnecessariamente rápido para realização das nuances expressivas, ou mesmo comprometer a exequibilidade de trechos de maior dificuldade técnica. Partindo do pressuposto de que a notação metronômica é importante, mas não deve ser encarada como uma imutável verdade estabelecida e sim uma sugestão do autor (JUSTI, 1996), experimentamos nos ensaios algumas possibilidades de andamento que preservassem o caráter vivaz (semínima entre 132 e 120), a partir dos quais estabelecemos o valor da semínima igual a 124 para o início deste movimento, pois possibilita a realização das nuances de articulação, tempo e caráter propostas pelo compositor.

O movimento inicia-se com um motivo enérgico marcado pelo processo imitativo entre os dois instrumentos com intervalos ascendentes. Para realização, no oboé, do acento colocado na primeira colcheia do motivo, é necessário que o instrumentista utilize a língua em golpe direto contra a ponta da palheta e encurte a colcheia para que o acento na mínima seguinte seja audível, dando maior contraste entre os dois motivos, um mais articulado com acento e outro em *legato*, que se alternam nos sete primeiros compassos da obra. Apesar da indicação de ***f***, é necessário recuar dinamicamente nas notas longas, que se alternam entre os dois instrumentos, para evitar que o movimento melódico ou rítmico da outra voz seja encoberto. No C.4 sugerimos um ligeiro recuo para ***mf*** para possibilitar um *crescendo* no grupo de semicolcheias que conduzem para a mínima, o Ré do compasso seguinte, contribuindo assim para o direcionamento fraseológico. O instrumentista deverá manter a tensão expressiva do trecho durante a execução do movimento homofônico de tercinas e semicolcheias que conclui a frase no C.12.

Sempre que ocorrerem tais movimentos homofônicos entre as vozes, os instrumentistas devem buscar igualar suas articulações para que haja maior homogeneidade sonora. Sugerimos para execução do trecho uma articulação em *stacatto* privilegiando a clareza na articulação da frase, principalmente na tessitura mais grave de ambos os instrumentos.

Os melhores pontos para respiração são extremamente evidentes no início do primeiro movimento. Mesmo sem a presença de pausas, respirações rápidas são possíveis após as notas longas tanto no oboé quanto do fagote, sem que obviamente o sentido fraseológico seja perdido. Para o oboísta, é de extrema importância que haja uma alternância entre rápidas inspirações e expirações já no início para que não haja uma grande retenção de ar residual.

No C.13 (nº1de ensaio), o oboé deve iniciar a frase em ***f*** para que possa ter espaço para realização de um grande *decrescendo* para ***mp*** destacando o início do motivo que segue a partir do C.17, onde sugere-se uma articulação mais *portato* para as tercinas.

Antes da primeira semínima do C.17, recomendamos uma respiração fraseológica conjunta dos dois instrumentistas, o que poderá contribuir para uma melhor sincronia entre as vozes do novo motivo que se inicia. Nesse trecho são importantes os rápidos *crescendos* e *decrescendo* indicados por Villa-Lobos para construção e direcionamento fraseológico. Na anacruse do C.22 sugerimos o retorno da dinâmica para ***p***, para que as vozes possam conduzir o desenvolvimento do motivo até o C.24 onde aparece a conclusão desta pequena seção com um motivo bastante enérgico e que requer dos instrumentistas atenção para as diferenças rítmicas de cada figura. Deve-se manter a dinâmica em ***f*** até o C.29, onde uma respiração conjunta poderá ser feita encurtando-se a semínima do primeiro tempo para que haja o contraste necessário com o ***p subito*** que segue nas duas vozes que iniciam um movimento contrário de quartas em tercinas**.**

As demais sugestões são indicadas na edição de performance da partitura no decorrer do movimento seguindo os princípios apresentados nessa primeira parte.

Ex. 1: Duo, 1º movimento comp.1 a 31.

4. Segundo Movimento

O segundo movimento tem indicação de andamento *Lento* e pode ser esquematizado formalmente em um **A-B-C-A'**, conforme esquematizado na Tabela 2.

A	Início ao C.32
B	C.33 ao C.48
C	C.49 ao C.64
A'	C.65 ao fim do movimento

Tabela 2: Seções do 2º movimento

No segundo movimento, Villa-Lobos altera constantemente o andamento criando distintos caracteres expressivos. Sua indicação metronômica inicial (semínima igual a 60) possibilita tais nuances durante o movimento.

A seção **A** inicia-se com uma melodia expressiva no fagote na região médio - aguda e o oboé intervindo com células rápidas que devem ser mantidas em piano. É importante notarmos a presença marcante dos intervalos de 4a, tanto no fagote quanto no oboé. As respirações no início deste movimento são bastante claras e determinadas pelas pausas que proporcionarão tempo suficiente para que o instrumentista possa fazê-las alternadamente.

Antes da semicolcheia do primeiro tempo do C.6 sugerimos uma expiração para que o oboísta possa inspirar plenamente antes da semínima no quarto tempo do C.7 que inicia uma longa frase que se estende até o C.10, onde sugerimos que seja realizada respiração circular na quiáltera de cinco para que haja uma elisão entre o final da frase com a retomada do tema inicial pelo oboé no C.11 em ***mp***. O crescendo sugerido a partir do primeiro tempo do C.8 até o ***mf*** no segundo tempo do C.10 delineará o direcionamento fraseológico podendo ser construído com a sustentação da primeira colcheia nos segundos e quarto tempos na linha do oboé, apoiando assim a figura de semicolcheias do fagote. No C.11 o oboé assume o primeiro plano melódico, mas sugerimos que se mantenha uma dinâmica mais intimista para que o desenvolvimento da melodia possa ocorrer de maneira gradual acompanhando o desenvolvimento deste segundo movimento.

Nesse movimento salientamos a importância da alternância entre as inspirações e as expirações realizadas pelo oboísta para que ele possa evitar o acumulo do ar residual, pois como afirma Fagerlande (2010), “a respiração quando realizada adequadamente, ajudará a evitar contrações musculares, sendo um importante mecanismo para manter a plenitude da sonoridade, regular a afinação e facilitar a emissão e o controle nos registros extremos nos instrumentos de sopro”.

Ex. 2: Duo, 2º. movimento comp.1 a 15.

5. Terceiro Movimento

A	Do início ao C.32
B	C.33 ao C.40 (sugerimos a realização do *ritornelo* no C.40)
Transição	C.41 ao C.49 (sugerimos a realização do *ritornelo* no C.49)
C	C.50 ao C. 81
A'	C.82 ao C.140
Coda	C.141 ao fim do movimento

Tabela 3: Seções do 3º movimento

O terceiro movimento, *Allegro Vivace*, representa bem o vigor rítmico e a pujança da música de Villa-Lobos. Aconselha-se, no entanto prudência na escolha do andamento neste movimento (semínima igual 110), pois em andamento demasiadamente rápido, a execução

desse movimento pode tornar-se complicada comprometendo a clareza das articulações podendo chegar a inexequibilidade de certas passagens. No manuscrito apócrifo (VILLA-LOBOS, 1957) não consta a indicação metronômica (semínima igual a 120). Esta indicação encontra-se presente somente na edição da obra (VILLA-LOBOS, 1958). Podemos estruturar a forma deste movimento em **A-B- Transição - C-A e *Coda,*** conforme as referências de compassos da Tabela 3.

Sobre o peculiar processo composicional utilizado por Villa-Lobos neste movimento, Duarte (2009) sugere que a partir da década de 1940 o uso das teclas pretas e brancas do teclado como fonte de inspiração para a construção de inúmeras passagens tornou-se constante em suas composições. No início do movimento as frases são compostas por grupos de quatros notas, como ilustrado na Figura 2, as quais se movem em sentido ascendentes. Os grupos são construídos de forma simples e regular inspirados nas teclas do piano dispondo melodicamente duas teclas brancas em graus disjuntos seguidos por duas teclas pretas conjuntas, contidas dentro do primeiro intervalo (3ª Maior), como ilustrado na Figura 3. Esse modelo é repetido com pequenas variações diversas vezes durante a seção **A** e **A'** tanto na linha do oboé quanto do fagote.

Fig. 2**:** Exemplo do método composicional no C.1 do 3º movimento

Fig. 3**:** Visualização no piano da estrutura utilizada no C.1 do 3º movimento

O planejamento dos pontos de respiração e o uso de uma articulação entre o *portato* e o *stacctato* serão determinantes para o adequado controle técnico e prevenção do desgaste físico evitando-se também a construção de um caráter agressivo neste último movimento. Recomendam-se respirações completas durante as pausas dos compassos iniciais e respirações alternadas sempre que possível durante todo o movimento, evitando-se o acumulo de ar residual otimizando consequentemente a interpretação das sequências de semicolcheias. Uma mudança da dinâmica original na linha do oboé de ***f*** para ***mf*** contribuirá para a realização de um rápido crescendo a cada dois compassos construindo a condução fraseológica e consequentemente auxiliando na execução do trecho através do direcionamento do fluxo de ar. Durante todo o movimento sugerimos algumas variações de dinâmica no formato "abre e fecha" para um maior direcionando dos motivos em todo o movimento.

Nas sequências de semicolcheias entre o nº 9 (c. 89) e nº 10 (c.98) sugerimos ao oboísta a utilização dos recursos de digitação da mão esquerda sempre que possível evitando assim, a sobre carga sobre a mão direita. Exemplo disto pode ser notado no c.92 com o uso do Mi bemol 2. Outro recurso para facilitar a digitação deste trecho consiste em deixar a chave do Lá bemol 1 pressionada durante todo o arpejo de Ré bemol Maior no c.94 e 95, bem como segurar simultaneamente as chaves do Lá bemol 1 e a do Mi bemol 2 com o dedo 5 da mão esquerda que poderá contribuir, juntamente com a sustentação contínua da coluna de ar, para a realização em *legato* da sequência de arpejos. Recomendamos ainda um *crescendo* a partir do terceiro tempo do c.95 e também na escala do c. 97 conduzindo a frase para o ***f*** no c.98.

Ex. 3: Duo, 3º movimento comp.1 a 10.

Ex. 4: Duo, 3º movimento comp.88 a 98.

6. Conclusão

A todo instante o intérprete depara-se com decisões a serem tomadas e escolhas a serem feitas. O resultado do seu trabalho está diretamente relacionado com as escolhas que envolvem uma grande diversidade de questões musicais, tais como fraseado, articulação, respiração, dedilhados bem como aspectos de ordem prática com o bom funcionamento do instrumento, palhetas e também relacionadas ao ambiente da execução, tais como a acústica, a iluminação, a temperatura da sala de concerto, o traje, dentre outras. Durante sua trajetória, o interprete acumula conhecimento através do contato com outros artistas, bibliografias específicas e principalmente sua vivência, fatores que contribuirão para compor os fundamentos das suas escolhas a cada nova obra a ser interpretada.

Apesar de muito menos conhecido e executado que a *Bachiana nº 6 para flauta e fagote*, Mariz (2005) considera o *Duo para oboé e fagote* tão importante quanto esse outro duo pertencente ao mais famoso ciclo de obras de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras.* Apesar dos limites sonoros desta formação, a fluidez e energia características da escrita de Villa-Lobos destacam-se neste seu único duo para instrumentos de palheta dupla, obra tão bem-sucedida na escrita para ambos os instrumentos. Neste quase contínuo fluxo sonoro, o diálogo é praticamente ininterrupto entre os dois instrumentos durante seus aproximados dezesseis minutos de música exigindo estratégias adequadas de respiração, resistência muscular, precisão e controle de vasta gama de diferentes tipos de articulação, uma compreensão musical abrangente e refinada apresentando ainda, uma digitação complexa para ambos os instrumentistas.

De maneira alguma esperamos através deste trabalho, abordar todas as questões que envolvem a performance do *Duo* ou findar todas as possibilidades de interpretação dos aspectos aqui abordados, buscamos sim gerar reflexões acerca das escolhas dos aspectos envolvidos na interpretação da obra fornecendo subsídios para que outros oboístas possam desenvolver suas próprias reflexões interpretativas.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v.17, n.2 p.63-76, dez. 2011.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Ed. Argol, 2009.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos:* uma abordagem interpretativa. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 70-98, jun. 2010.

JUSTI, Luis Carlos. *O Trio* (1921) *para oboé, clarineta e fagote:* revisão da partitura com vistas a um estudo da interpretação. 1996. Dissertação (Mestrado). PPGM do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra.* 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 2005.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2010.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos:* Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works (1887 – 1959)*. Jefferson, North Carolina and London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers. 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Duo para oboé e fagote (1957).* Paris. Max Eschig, 1958. Partitura.

_____. *Duo para oboé e fagote.* Paris. Manuscrito apócrifo, 1957. Partitura manuscrita.

Habanera e Malambo de Salvador Amato: criação de arranjos para contrabaixo e violão

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Rodrigo Olivárez
UFMG – olivarezrodrigo@yahoo.com

Marcos Matturro
UFMG – marcosmatturro@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta o processo de criação de arranjos para contrabaixo e violão nas peças *Habanera* (1973) e *Malambo* (1978) do compositor Argentino Salvador Amato (1928 - 1994). Serão apresentados elementos idiomáticos e sua aplicação no contrabaixo (técnicas com arco, *pizzicato* e percussão) e no violão (ragueios e tipos de acompanhamento) que são utilizados nestas peças, e foram baseados nos recursos típicos dos gêneros folclóricos. Através do conceito de "imagens sonoras" (FOSCHIERA, 2015; DUARTE; MAZZOTTI, 2006), pretendemos reaproximar nossa interpretação da obra de Amato, procurando recontextualizar nossa forma de tocar à maneira popular desses gêneros.
Palavras-chave: Salvador Amato. Arranjo. Contrabaixo e violão. Música latino americana.

Habanera and Malambo of Salvador Amato: creating arrangements for Double bass and Guitar

Abstract: This paper presents the process of creating arrangements for bass and guitar parts in Habanera (1973) and Malambo (1978) of the Argentine composer Salvador Amato (1928-1994). They will be presented idiomatic elements and their application in bass (technical arc, pizzicato and percussion) and guitar (ragueos and types of accompanying) that are used in these parts, and were based on typical features of folk genres. Through the concept of "sound images" (FOSCHIERA, 2015; DUARTE; MAZZOTTI, 2006), we intend to reconnect our interpretation of Amato's work, looking recontextualise our way of playing the popular way these genres.
Keywords: Salvador Amato. Arrangement. Double Bass and Guitar. Latin american music.

1. Introdução

Resulta um grande desafio para todo performer os procedimentos ligados à criação arranjos ou transcrições de determinadas peças. Segundo BORÉM e SANTOS (2003, p.61) as dificuldades para o performer neste tipo de trabalho é conseguir a eficiência dos novos meios instrumentais para uma obra, assim como manter o nível da qualidade artística da peça em questão. Dessa maneira, o instrumentista/arranjador explora ferramentas, através dos processos de composição, buscando o desenvolvimento de novas técnicas instrumentais e a ampliação de práticas de performance, com o intuito de que possam ser divulgadas, assimiladas e disponibilizadas. Outra das dificuldades que podem ser encontradas pelo performer é a de adaptar o discurso musical criado pelo compositor transposto a outro universo instrumental e suas particularidades.

Silva (2007, p.24) afirma que a tarefa de arranjar obras é um trabalho que exige algum nível de criação, reelaborando o "material escrito originalmente". No caso do contrabaixo e do violão, atualmente existem compositores que vem explorando essa

instrumentação (NAVARRO, 2014; MADIEDO, 2008) assim como a criação arranjos adaptados para contrabaixo e violão (CARRARO, 2014; MATTURRO E OLIVÁREZ, 2015; VILLANI-CORTES, 1981). O resultado destas composições é relevante para o meio cultural, já que essa formação ainda conta com um repertório escasso, e que limita, dessa forma, o contato entre instrumentistas afins na música de câmara.

Neste artigo pretendemos descrever o processo de criação de arranjos para contrabaixo e violão das peças *Habanera* e *Malambo* de Salvador Amato, escritas originalmente para contrabaixo e piano, e que formam parte do *triptico latinoamericano* do compositor[1]. Este artigo é parte de uma pesquisa realizada pelo *DuoContra,* integrado por Marcos Matturro e Rodrigo Olivárez, que investigam a música latino-americana através da incorporação das práticas de tradição oral em arranjos originais para essa formação.

A particularidade destas obras é a ligação da música folclórica, interferindo nos processos criativos na música erudita, ressaltando as práticas típicas desses gêneros estabelecidos, desenvolvidos e difundidos através da oralidade. A partir das características próprias dos gêneros folclóricos aqui abordados, utilizamos no violão principalmente as técnicas de rasgueado e arpejos (CARRARO, 2014, p.2), bem como recursos técnicos do contrabaixo, como a utilização de timbres diversos com arco, recursos de *pizzicato* (a maneira de ragueios, pizzicato erudito), e técnicas estendidas compartilhadas pelos dois instrumentos (percussão e voz falada) (TURETZKY, 1974, p.29,44), que permitem descrever elementos diversos em duas peças para esta formação.

No processo de criação dos arranjos, foi utilizado como referência criativa o termo “imagens sonoras” (FOSCHIERA, 2015, p.48; DUARTE; MAZZOTTI, 2006, p.1286–1287), que é o processo individual de seleção e recontextualização de um objeto musical, e, por esse motivo, responsável por interpretações diferentes do mesmo conteúdo. Especificamente em nossa intepretação dos arranjos de *Malambo* e *Habanera*, pretendemos aproximar a obra erudita de Amato de uma execução que recontextualize elementos técnicos e interpretativos típicos da maneira popular de tocar os gêneros folclóricos latino-americanos que serviram de base composicional para essas peças.

A criação de novos arranjos das obras de Salvador Amato contribui para o desenvolvimento do resultado sonoro dos recursos nacionalistas dos gêneros folclóricos, mas também dos recursos pedagógicos que Amato desenvolveu musicalmente para seus alunos (MELCHIORI, 2010 p.28), tornando esse repertório significativo no âmbito pedagógico dentro da universidade, e procurando enriquecer as “ferramentas de performance” para ambos

instrumentos (CARRARO, 2014, p.36).

2. Construção do arranjo da *Habanera*

A *Habanera* foi escrita na cidade de Mendoza, Argentina no ano 1973. Esta peça corresponde ao gênero popular do mesmo nome, e possui influencias nacionalistas argentinas[2]. Existem duas versões desta peça, uma para contrabaixo e piano e outra para contrabaixo e orquestra de cordas, arranjada pelo regente Osvaldo Larrea (OLIVAREZ, 2015, p.37). A peça contem elementos próprios da tradicional *habanera* cubana, como o tempo de pulsação em 2/4, e os motivos de quiálteras, colcheia com ponto e semicolcheia, com variações (SANTOS, 1982). Possui também outros motivos que são característicos da *milonga*[3], como, por exemplo, o uso da síncope de semicolcheia-colcheia-semicolcheia com duas colcheias e de melodias que começam em anacruse (ARETZ, 1952, p.157-159).

Ao compor sua *Habanera*, Amato respeitou as características rítmicas do gênero, utilizando-a no acompanhamento do piano. Para a criação do arranjo da *Habanera* foram modificados alguns elementos, como a tonalidade principal da peça. Salvador Amato compôs esta obra pensando no contrabaixo solista[4], no entanto, para facilitar a execução instrumental e a escrita para o violão, foi modificada a tonalidade principal de Mi menor para um tom abaixo, ou seja, Ré menor.

A construção do arranjo da *Habanera* foi pensada, de uma forma geral, numa transcrição da parte do piano para o violão, respeitando os recursos usados por Amato na escrita para o contrabaixo. Porém na repetição da peça optamos por trespassar para o violão a melodia principal, realizada anteriormente pelo contrabaixo, invertendo, dessa forma, as funções de cada instrumento.

Exemplo 1: Melodia principal da *Habanera* realizada pelo violão. *Habanera*, Salvador Amato (c.49-53).

A *Habanera* de Amato possui caráter de melodia acompanhada, e um dos elementos preponderantes na execução desta peça é a manutenção da métrica da dança, por meio do uso da rítmica da colcheia pontuada com semínima. No arranjo, o acompanhamento do violão sustenta a base rítmica da colcheia pontuada com semínima, alternando acordes que

preenchem a harmonia entre um compasso e outro.

Exemplo 2: Melodia do contrabaixo acompanhada pelo violão na *Habanera* de Salvador Amato (c.9-12).

3. Construção do arranjo do *Malambo*

Malambo é uma peça que data de 1978, a segunda da série feita por Amato com características nacionalistas. Também foi escrita originalmente para contrabaixo e piano, embora existam outras versões desta peça que foram escritas pelos ex-alunos do compositor[5]. *Malambo* de Salvador Amato faz referencia ao gênero folclórico do mesmo nome. Trata-se de uma dança individual, típica das regiões do Pampa e Catamarca, onde o *gaucho* argentino demonstra sua destreza com os pés, fazendo diversos tipos de sapateados, realizando uma rítmica que é acompanhada pelo violão e pelo *bombo leguero*[6] (ARETZ, p.180, 1952).

O compositor recorre na utilização das técnicas estendidas do contrabaixo para representar o som do *bombo leguero*. Segundo JUEZ (2012), durante determinada passagem (Ex. 3), o contrabaixista "deve imitar um *bombo leguero*, tocando sozinho, batendo no instrumento com os dedos e as mãos". No manuscrito, Amato pede para o contrabaixista realizar uma improvisação rítmica, e na parte de piano, para realizar o ritmo base do gênero malambo (binário 6/8 e ternário 3/4), utilizando palmas, ao longo de 12 compassos.

Exemplo 3: Trecho *ad libitum* para livre improvisação no contrabaixo, acompanhadas de "*batidas de manos*" no manuscrito de *Malambo* (c.148–153), de Salvador Amato.

Para a construção do arranjo, optamos por expandir o improviso rítmico para os dois instrumentos, entretanto, a edição elaborada sugere padrões rítmicos que podem ser seguidos e/ou alterados (Ex. 4).

Exemplo 4: Trecho *ad libitum* para livre improvisação com sugestão rítmica em ambos os instrumentos. *Malambo* (c.122–127), de Salvador Amato (Ed. MATTURRO e OLIVÁREZ, 2015).

Ao final dessa improvisação, no manuscrito, existe um solo de 14 compassos do piano. Para essa passagem o violão adaptou o solo, utilizando apenas a estrutura harmônica do original. Na linha do contrabaixo, foi inserido ritmos de percussão, ao estilo da seção anterior, como forma de interação com acompanhamento do solo do violão.

Exemplo 5: Comparação de excertos: O solo do piano (esquerda) realiza arpejos sem acompanhamento do contrabaixo. Na edição do arranjo (direita) o solo de violão é realizado pela percussão do contrabaixo. *Malambo* de Salvador Amato.

Na construção dos acompanhamentos do violão para o arranjo, optamos por tipos de rasgueios e técnicas outras que permitiram diferenças de texturas e, consequentemente, de dinâmicas entre as diversas seções da peça. O compasso 153 começa com a dinâmica *pianíssimo* e, gradativamente, continua crescendo até o final da obra. Para a parte do violão, empregamos a técnica chamada de *frotación*[7]. Esta técnica consiste em realizar a rítmica básica de malambo friccionando a palma da mão direita perpendicularmente sobre as cordas do violão (Ex.6). Outro recurso empregado para maior contraste entre as seções são as técnicas de rasgueios como *Abanico*[8], *Chasquido*[9], *Polegar*[10]. O compasso 157, possui o acordes Dó menor e Ré maior 7, que são rasgueados para baixo apenas. Já no compasso 158, o acorde de Sol maior, é realizado com diversos tipos de rasgueio, aproveitando a figura rítmica de 3 colcheias desse compasso, configurando na seguinte sequencia: *Abanico-Polegar-Polegar* e *Chasquido-Polegar-Polegar* (Ex. 7).

Exemplo 6: Execução da técnica *frotación:* a foto (esquerda) apresenta o movimento da mão friccionando as cordas; no arranjo (direita) especifica a direção do movimento em cada acorde. *Malambo,* Salvador Amato (c.153-154).

Exemplo 71: Tipo de acompanhamento rasgueado utilizando o Abanico, Chasquido e Polegar no Malambo de Salvador Amato (c.157-158).

4. Conclusão

Através das obras de Salvador Amato, conseguimos desenvolver arranjos com elementos do folclore argentino com base em duas peças nacionalistas do compositor. A utilização de diversos rasgueios, tipos de acompanhamento, recursos de técnicas estendidas e elementos de interação entre os instrumentos, nos possibilitou criar novos arranjos destas peças, ampliando assim o repertório para contrabaixo e violão.

Para não exceder as dimensões desse artigo, não abordamos outras questões relacionadas com os arranjos, como por exemplo, aspectos cênicos da performance, e algumas especificidades técnicas dos instrumentos, questões essas que pretendemos explicitar em pesquisas futuras.

Finalmente, gostaríamos de ressaltar a importância de possuir um conhecimento prévio dos gêneros folclóricos abordados para a realização deste tipo de trabalho, uma vez que fornece ao interprete subsídios técnicos e interpretativos para construção de arranjos que interligam elementos eruditos e populares.

Referências

AMATO, Salvador. *Habanera para contrabaixo e violão.* Edição realizada no programa Finale 2012. Editores xxxx e xxxx, 2016. Ano da composição 1973. Partitura não publicada.

_____. *Malambo para contrabaixo e violão.* Edição realizada no programa Finale 2012. Editores xxxx e xxxx, 2015. Ano da composição 1978. Partitura não publicada.

ARETZ, Isabel. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. *Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas de estilo de arco e pizzicato em três obras da MPB*. Música Hodie. v.3, n.1/2. Ed. Sônia Ray. Goiânia: UFG, 2003. p. 59-74.

BUGALLO, Rubén Pérez. *El bombo*. Argentina, 2009. Disponível em: http://www.gruposolargentino.com/bombo.html (Acesso em 15 de janeiro, 2013).

CARRARO, Gadiego. *O contrabaixo acústico na música popular brasileira: utilização de arranjos como ferramenta para ampliação do repertório e material didático*. Universidade Federal de Goias. 2014 (Dissertação de mestrado em música)

_____. *Milonga nova para contrabaixo e violao.* Goiania, 2014.

CARRARO, Gadiego; RAY, Sonia. *O uso de recursos idiomáticos do contrabaixo acústico em arranjos com o violão*. In: XII Seminário de Pesquisa em Música EMAC/UFG, 2013, Goiânia - GO. Anais do XII Seminário de Pesquisa em Música da EMAC/UFG, 2013.p.1-6.

DUARTE, M. D. A.; MAZZOTTI, T. B. *Representações sociais da música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música?* Educação & Sociedade, v. 27, n. 97, p. 1283–1295, 2006.

FERREYRA, José Luis. *Entrevista de José Luis Ferreyra a XXXX*. em Teatro Real de la Opera de Madrid. Madrid, Espanha. Novembro. 2013 (Vídeo)

FOSCHIERA, Marcos Matturro. *Processo de preparação de obras de câmara pelo quarteto Corda Nova: uma abordagem etnográfica*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. 2015.106p. (Dissertação de Mestrado em Música).

JUEZ, Norberto. *Entrevista virtual de Norberto Juez a xxxx* Skype, em 14 de julho de 2012.

LONGO, Ricardo. *Acompañamientos en Guitarra - Ritmos de Música Argentina* (material didático). Mar del Plata - Argentina. Sem publicar. 2012

MADIEDO, Teresa. *Preludio y son para dos.* Para contrabajo y guitarra. Really good music Edition. EUA, 2008.

MELCHIORI, Carolina. *Salvador Amato: Crossing borders with the Double Bass.* Bass World, The magazine of Internacional Society of Double Bass. Volume 34. Dallas: ISB, 2010. p27-30.

NAVARRO, Juan Pablo. *Tango, el codigo secreto*. Notas de aula na masterclass de Juan Pablo Navarro no Festival internacional de música do EMAC, UFG Goiania, Goías. 2014.

_____. *Tanguito para Nestor.* Para guitarra y contrabajo. Ediciones Epsa Publishing. Buenos Aires Argentina. 2010.

NORESE, Marta. *Habanera + Milonga = Tango*.
In: <http://www.investigandoeltango.com/habanera.htm>. Acesso em 15 mar. 2014.

OLIVÁREZ, Rodrigo. *Habanera, Sonatina, Malambo e Carnavalito de Salvador Amato: aspectos históricos, analíticos e edições de performance*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. 2015. 223p. (Dissertação de Mestrado em Música).

SANTOS, John. *The Cuban Danzon: Its ancestors and descendents*. CD produzido pelo folkways records & service corp, broadway, Nova Iorque. NY, EUA. 1982.

SILVA, Luciano Cesar Morais. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Universidade de São Paulo. 204p. (Tese de doutorado em musicologia).

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary contrabass*. Bertram Turetzky e Barney Childs. Berkeley: University of California, 1974.

VILLANI-CORTES, Edmundo. *Choron*. Goiânia: Irokun Brasil Edições Musicais, 2004. Partitura.

Notas

[1] Amato escreve o "Tríptico latino-americano" para executar em seus concertos, em cujo programa, estava incluída a *Habanera* (1973), *Malambo* (1978). Uma última peça, não abordada nesse artigo chama-se *Carnavalito* (1985) (OLIVÁREZ, 2015, p. 66).

[2] O gênero musical *habanera* corresponde a uma contradança cubana que se misturou à *milonga* afro-argentina na formação do gênero *tango*. (NORESE, 2009).

[3] Segundo NAVARRO (2014) *milonga* é anterior da *habanera* e recebe influencias para a formação do *tango* Argentino.

[4] Amato compôs suas peças para o contrabaixo solista que é afinado das cordas agudas para as graves da seguinte forma: Lá , Mi, Si e Fa#.

[5] Além do arranjo para contrabaixo e violão, (MATTURRO e OLIVÁREZ,2015) os ex-alunos de Amato criaram novas versões de *Malambo* ao longo do tempo: Jose Luis Ferreyra elaborou, em 1996, um arranjo de *Malambo* para dois contrabaixos e piano (FERREYRA,2013), além de um arranjo para contrabaixista solista e orquestra; já Norberto Juez criou uma versão para quarteto de contrabaixos (JUEZ, 2012).

[6] O *bombo leguero* ou *bombo criollo* é um membranofone popular no folclore argentino, originário da província de Santiago del Estero. Segundo crenças locais, pode ser ouvido até mesmo a uma légua de distancia. (BUGALLO, 2009).

[7] Termo utilizado por Longo (2012). Segundo esse autor a função da *frotación* ou fricção, em português, é "reproduzir mesmo que superficialmente, alguns repiques e contratempos realizados pelo sapateio dos dançarinos de malambo." Tradução dos autores, sendo o original "reproducir- aunque someramente - algunos repiques y contratiempos que se realizan en el zapateo."

[8] Abanico: percutir as cordas com a parte posterior dos dedos da mão direita, iniciando com o dedo mínimo até o dedo indicador sequencialmente em forma de leque.

[9] *Chasquido*: Deixar cair os dedos médio e anular sobre a primeira e segunda cordas do violão e abafando imediatamente sua vibração com o dedo polegar. Possui esse nome devido a semelhança com o golpe produzido pela baqueta do bombo quando a mesma percute o seu aro.

[10] Polegar: Tocar as cordas com o dedo polegar respeitando as direções das setas.

Collaborative Performance Aspects of Arthur Kampela's *Happy Days for flute and electronics* (2007)

MODALIDADE: RECITAL-CONFERÊNCIA

Sarah Hornsby
UNESP - sarah.hornsby6@gmail.com

Abstract: The ambiguous nature of Arthur Kampela's notation is not only experimental, but also provocative, offering fascinating challenges to the performer that parallel and complement the composer's investigative approach to the flute. This article summarizes the performance issues that the flutist confronts during the preparation of Kampela's *Happy Days for flute and electronics* and suggests interpretative approaches.
Keywords: Arthur Kampela. 1960-. Flute. Extended techniques.

Aspectos Interpretativos Colaborativos em "Happy Days" de Arthur Kampela, para Flauta e Eletrônica

Resumo: A notação musical utilizada por Arthur Kampela é de uma natureza ambígua - não somente experimental, mas também provocativa, ao oferecer fascinantes desafios ao intérprete, complementares e paralelos à postura investigativa do compositor sobre a flauta. Este artigo resume os aspectos interpretativos confrontados pelo flautista durante a preparação de "Happy Days", discutindo e sugerindo diferentes abordagens.
Palavras-chave: Arthur Kampela. 1960-. Flauta. Técnicas expandidas.

1. Kampela and Beckett

Arthur Kampela's *Happy Days for flute and electronics* (2007) is associated with Samuel Beckett's modernist two-act, two-character play of the same name, written in 1961. Kampela views his *Happy Days for flute and electronics* as a kaleidoscopic, Cubist portrait of Beckett's heroine Winny, whose stream of consciousness chatter is fragmented, full of literary references, seemingly illogical tangents, and recurring, obsessive phrases. In the flute piece, Kampela creates a dense texture of artificial polyphony through the use of overlapping, contrasting gestures, in which conventional flute-playing alternates with a multitude of timbral effects such as tongue and key clicks, speaking and *glissandi*, multiphonics and singing while playing. This multiplicity, expressed musically in a continuous, polyphonic musical stream, symbolizes the varying degrees of consciousness of Beckett's heroine as portrayed by the flutist. The following passage from Act II of Beckett's *Happy Days* illustrates the musical quality of Beckett's text, in which Winnie's meandering thought process is expressed by what musicologist Catherine Laws refers to as "rhythmic patterns of sounds and silences." (LAWS, 2006: p.1)

> Sometimes I hear sounds. [*Listening expression. Normal voice*.] But not often. [*Pause*.] They are a boon, sounds are a boon, they help me…through the day. [*Smile*.] The old style! [*Smile off*.] Yes, those are happy days, when there are sounds. [*Pause*.] When I hear sounds. [*Pause*.] I used to think…. [*pause*] …I say I used to think they were in my head. [*Smile*.] But no. [*Smile broader*.] No no. [*Smile off*.]

> That was just logic. [*Pause*.] Reason. [*Pause*.] I have not lost my reason. [*Pause*.] Not yet. [*Pause*.] Not all. [*Pause*.] Some remains. [*Pause*.] Sounds. [*Pause*.] Like little…sunderings, little falls…apart. (BECKETT, 2013)

The following excerpt from *Happy Days* is characteristic of Kampela's expanded vision of the flute. The extended techniques in the passage include microtonal trills, singing while playing, jet whistles, percussive and falsetto vocal effects, flutter-tonguing, glissandi, tongue stop (normally referred to as "tongue ram" in the literature), key clicks and breathy sounds. The notation found in *Happy Days* can be characterized as partially indeterminate in that the rhythms are unmetered and loosely specified.

Example 1: *Happy Days* for flute and electronics (2008), excerpt

The fragmented, contrasting sound objects, separated by brief pauses, establish their own rhythm in the same manner that the combination of Beckett's 'text objects' and silences create larger rhythmic patterns. The addition of vocal effects creates a distinct 'character' in the polyphonic texture that Kampela separates from the rest of the material through split beam notation. The flute has become a percussive/vocal/flute hybrid, and the flutist, an actor in a Beckett/Kampela musical theatrical genre.

2. Performance history

Happy Days was premiered by flutist Margaret Lancaster in 2008. Although there are no extra-musical indications in the score, Kampela and Lancaster developed a staged theatrical version inspired by Beckett's play. Lancaster has performed *Happy Days* several times since the premiere in 2008, experimenting with various types of staging, always in collaboration with the composer. She has performed the piece while chained to the music stand, while symbolically trapped in a pit made out of chairs and books, and surrounded by a veil-like web. Performances by other flutists have taken place without staging, where the flutist has remained in one position. The pre-recorded electronic sound samples which accompany the live flute playing can be triggered by the flutist with a foot pedal or by a technician. Kampela supports all of these versions of *Happy Days*. While he does not feel that the piece needs any additional staging, he is open to theatrical experimentation and to collaboration with performers in general.

3. The extended musical language

Happy Days is among the most technically demanding works in the Brazilian flute repertoire due to its high velocity, extreme microtonality and density of extended techniques. It utilizes over 20 distinct extended techniques, which can be grouped into five different types:

1. Pitch variation (microtones, glissandi, microtonal single, double and triple trills, tremolos)
2. Tone coloration/coloristic effects (flutter tonguing, Aeolian "breathy" sounds, harmonics, *vibrato molto*, multiphonics)
3. Vocal effects (singing and playing simultaneously, falsetto voice, low voice, breathy voice vocalized inhaling, spoken percussive consonants, spoken percussive effects while fingering notes)
4. Percussive effects (key clicks, with and without sound, percussive double tonguing)

Miscellaneous techniques (tongue ram, jet whistle, playing on the head joint alone, expressive indications such as "like a drum", "sinister, mad", "nervous," etc.)

Certain timbral effects tend to be combined with others to become compound effects, which are additionally characterized by such parameters as articulation, dynamics, contour and duration. These juxtaposed sound objects interlap and permutate in as a process

of constant interruption that prevent the development of a linear discourse, forming shifting layers within a polyphonic structure. Kampela's aim is to create what he refers to as a "sculptural perceptive experience"[1] for the listener through the manipulation of contrasting material.

4. Rhythmic notation

In the preface to *Happy Days*, Kampela leaves a detailed guide to how the performer should approach the freely notated rhythm. Individual rhythms, or "cells" are to be played as quickly as possible, as if they were "grace notes," implying a constant sense of forward drive. Rhythms are to be nuanced, "tight" and "sculptural." (KAMPELA, 2007) Regularity is to be avoided. The performer has the freedom to determine the relative metric equivalents of the gestures. Although Kampela's notation is unmetered, it is not completely free. Relative durations are at times specified (2 seconds, etc.) or implied through different note values: in the first two lines of the piece, shown in Example 2, we find half notes, eighth notes, a quarter note, grace notes, one whole note, one fermata and one feathered beam *ritardando*. The notation is not proportional or spatial; the position of the notes on the page does not determine their duration.

Example 2: *Happy Days*, beginning

Kampela's notational strategy in *Happy Days* is founded on his belief that the natural inherent technical difficulties of the piece will automatically create irregular rhythms. The freely notated alternating gestures create their own rhythmic structure due to their relative technical difficulty: the easier passages will be played more rapidly, and the more difficult

passages will have a more irregular character. In this way the rhythm becomes, in Kampela's words, "compromised." In the works of Arthur Kampela, the physical, ergonomic aspects of the instrument play a compositional role. In his freely notated rhythmic material, the instrument directly influences the rhythmic construction. According to Kampela, the flute "serves as a sieve, or a filter, through which the material passes; some things pass easily, like a liquid, and others with more difficulty.".

5. Theatricality and performance considerations

In *Happy Days*, the timbral density of the gestures creates intense technical challenges for the flutist. In order to perform the many extended techniques in quick succession, the flutist is required to switch rapidly from various positions: with the flute turned out, playing outside the flute embouchure (breathy sounds, key percussion, vocalized percussive sounds, key clicks), playing turned in, blowing inside the flute (tongue ram, jet whistle), alternating between singing and playing normally, etc. The physical difficulties of Kampela's flute writing are therefore visually obvious when the piece is performed live and create a theatrical quality. Kampela is aware of the difficulty and allows a certain amount of freedom in the rhythmic notation in order to accommodate the performer, however, he does not want a 'comfortable' performance, but rather a theatrical struggle between the performer and the instrument and with the audience's perception of the role of the flute.

In order to arrive at a meaningful interpretation of Kampela's music, it is important to understand the theatrical implications of his musical language as it is created in 'real time' in an organic process which involves the interaction between the composition, the performer's body, and his instrument. The extended techniques are not intended as a series of isolated effects for their own sake, but rather contribute to the expressive power of Kampela's highly charged, visceral music. For this reason, the performer should aim for maximum expressivity, as in a more traditional context, rather than content himself with conquering the seemingly exotic techniques from a purely technical standpoint. For all performers of Kampela's flute music, it is important to keep in mind that the physical act of playing the extended techniques is a thematic aspect of its performance. The flutist should not try to mask the physical difficulty, but, rather, to emphasize the visceral aspect of the music. Because the notation allows for a significative amount of freedom in choosing how to perform the techniques, it can be considered collaborative rather than authoritative.

6. Methodology

Due to the often ambiguous nature of Kampela's flute writing, there are no definitive solutions to the many technical and interpretative challenges found throughout *Happy Days*. The methodology used in this research project to develop an interpretation of the extended techniques included study of contemporary flute methods by authors such as Robert Dick, Pierre-Yves Artaud, and Carin Levine/Cristina Mitropoulos-Bott and Wil Offermans, as well as online resources from flutists Helen Bledsoe, Mats Möller. Study of the contemporary flute repertoire, particularly the works of Brian Ferneyhough, whose works share certain technical features with Kampela's, provided additional insight. In researching elements of style, interviews with the composer and performers of his music, program notes, performance videos and scores of Kampela's other works were consulted.

7. Conclusion

The innate theatricality of Kampela's flute writing fits neatly with the extra-musical association with Samuel Beckett's play, *Happy Days*. However, it is perhaps not even necessary for the performer to have an external or scenic narrative in mind in order to create a theatrical performance. The drama arises from the act of performance itself. The highly virtuosic nature of Kampela's music, with its thematic emphasis on the collaborative relationship between the performer's body, his instrument, and the printed score, ultimately serves a higher theatrical purpose. The role of the notation is not to generate or determine an ideal, prefabricated ideal, but rather to stimulate physical, cognitive and emotional reactions from the performer. In the case of *Happy Days*, Kampela's experimental approach extends to the very definition of the elements of its performance, which are determined in collaboration with the performer in a continuous process.

References

ARTAUD, Pierre-Yves. *Present day flutes*. Paris: Gérard Billaudot, 1995.

BECKETT, Samuel. *Happy days*. New York: Grove Press, 2013.

BLEDSOE, Helen. *Some Basics of Extended Techniques*. Helen Bledsoe, Flutist, 2012. Available from: <http://www.helenbledsoe.com/ETWorkshop.pdf>. Accessed 2 Aug. 2012.

DICK, Robert. *The other flute: A performance manual of contemporary techniques*. 2. Multiple Breath Music, 1989.

FERNEYHOUGH, Brian. *Cassandra's Dream Song*. Edition Peters, 1970

_____. *Unity Capsule*. London: Peters, 1976.

LAWS, Catherine. *Beckett and Contemporary Music*. The Contemporary Music Centre Ireland [online], 2006. Available from: <http://www.cmc.ie/articles/article1457.html>. Accessed 3 jan. 2015.

KAMPELA, Arthur. A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take. *Current Musicology* , Vol. 67-68, p. 167-93, 2002.

_____. *Happy Days for flute and electronic sounds.* 2004. Manuscript.

_____. *Elastics II for flutes, guitar and electro-acoustic sounds.* 2007. Manuscript.

MÖLLER, Mats. *Extended flute techniques/New sounds for flute,* 3. 2005.

Available from: <http://www.sfz.se/flutetech/index.htm>. Accessed 8 Apr. 2013.

OFFERMANS, Wil. *For the contemporary flutist*. Frankfurt: Zimmermann, 1997.

Notes

[1] All quotes attributed to Kampela, unless otherwise indicated, are taken from a series of interviews and conversations with the authorfrom 2012 to 2015.