Performa Clavis
Internacional - 2018

Simpósio dedicado à pesquisa e à prática dos diferentes tipos de instrumentos de teclado

ANAIS

5 a 7 de dezembro de 2018

Órgão | Fortepiano | Cravo | Piano

Conferências | Recitais | Masterclasses
Mesas Redondas | Comunicações

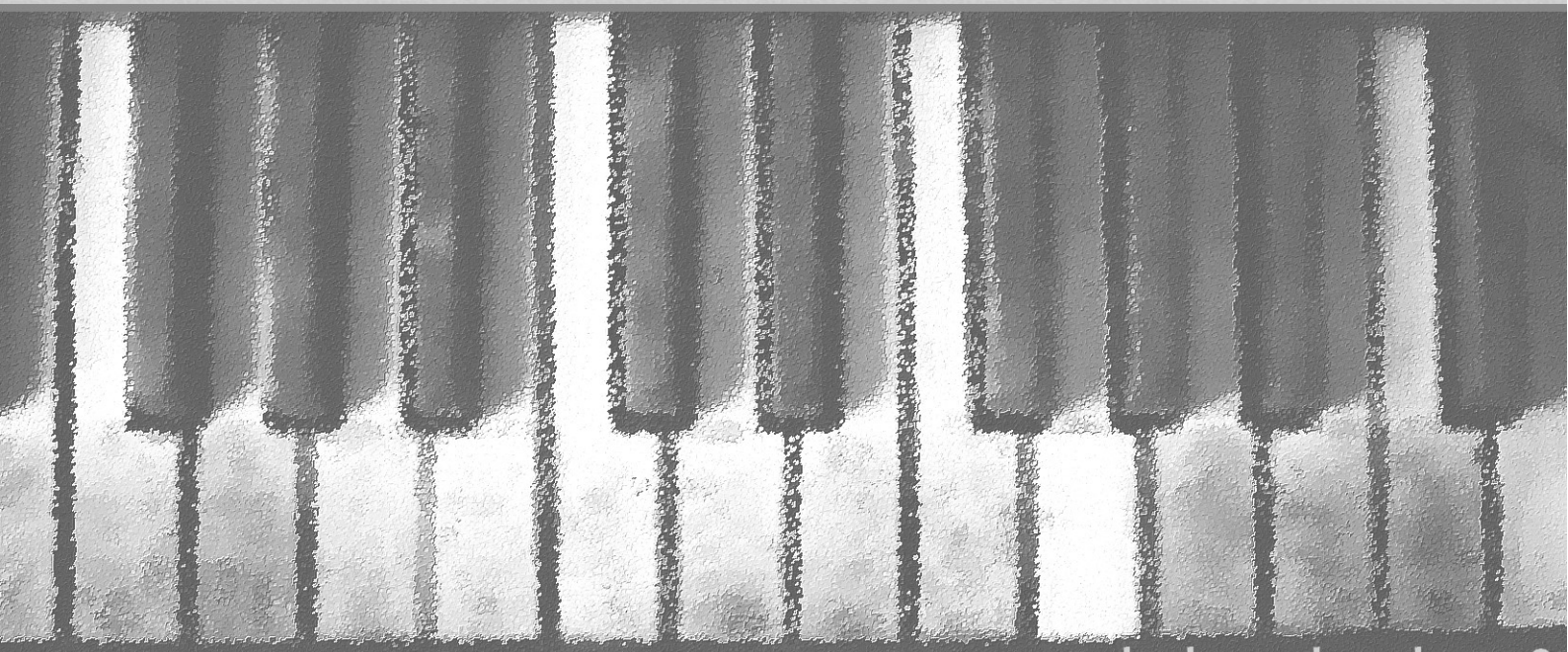
Processo número 2018/16993-2 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
As opiniões, hipóteses e conclusões e recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

FAPESP CAPES USP UNICAMP unesp INSTITUTO DE ARTES ia VIVA CATEDRAL

CAPES: Processo 88881.194042/2018-01
FAPESP: Processo 2018/16993-2

Performa Clavis
Internacional - 2018

Simpósio dedicado à pesquisa e à prática dos diferentes tipos de instrumentos de teclado



5 a 7 de dezembro de 2018

Órgão | Fortepiano | Cravo | Piano

Conferências | Recitais | Masterclasses
Mesas Redondas | Comunicações

Processo número 2018/16993-2 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
As opiniões, hipóteses e conclusões e recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

FAPESP CAPES USP UNICAMP unesp INSTITUTO ARTES ia VIVA CATEDRAL

CAPES: Processo 88881.194042/2018-01
FAPESP: Processo 2018/16993-2

ANAIS

Performa Clavis Internacional 2018

"Diálogos entre repertórios históricos e atuais
para instrumentos de teclado"

05 a 07 de dezembro de 2018
Instituto de Artes - Unicamp
Campinas - SP

Copyright © by organizadores, 2019

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

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

Realização

Universidade Estadual de Campinas - 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

P416a Performa Clavis Internacional (5. : 2018 : Campinas, SP).
Anais do V Performa Clavis Internacional - 2018: diálogos entre repertórios históricos e atuais para instrumentos de teclado / coordenador: Alexandre Zamith Almeida; organizadores: Mário Rodrigues Videira Junior; Luciana Sayure Shimabuco; Edmundo Pacheco Hora – Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2019.
107 p.

ISBN: 978-85-92936-04-4

1. Música para instrumento de teclado. I. Almeida, Alexandre Zamith (Coord.). II. Videira Junior, Mário Rodrigues (Org.). III. Shimabuco, Luciana Sayure (Org.) IV. Hora, Edmundo Pacheco (Org.) V. Título.

23ª CDD 786

Impresso no Brasil
2019
ISBN: 978-85-92936-04-4

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

P438a Performa Clavis Internacional (5: 2018: Campinas)

Anais do V Performa Clavis Internacional / organização: Alexandre Zamith Almeida, Edmundo Pacheco Hora e Luciana Sayure Shimabuco -- Campinas: IA/UNICAMP, 2018. 106 p. Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 05 a 07 de dezembro de 2018, Instituto de Artes - IA -UNICAMP

ISBN

1. Performance (Arte). 2. Música - Execução. 3. Cravo (Instrumento musical). 4. Piano. 5. Órgão. 6. Instrumentos de teclado. I. Zamith Almeida, Alexandre. II. Pacheco Hora, Edmundo. III. Sayure Shimabuco, Luciana.

CDD 786

FICHA TÉCNICA

Universidade Estadual de Campinas
Reitor: Prof. Dr. Marcelo Knobel

Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA / UNICAMP
Diretora: Profa. Dra. Gracia Maria Navarro
Diretor Associado: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Departamento de Música do IA / UNICAMP
Chefe de Departamento: Prof. Dr. Leandro Barsalini

Programa de Pós-Graduação em Música do IA / UNICAMP
Coordenador: Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida

Comissão Organizadora
Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, UNICAMP (presidente)
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora, UNICAMP
Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco, USP

Comissão Científica
Prof. Dr. Mario Videira, USP (presidente)
Profa. Dra. Fatima Corvisier, USP Ribeirão Preto
Profa. Dra. Thais Nicodemo, UNICAMP
Prof. Dr. Edmundo Hora, UNICAMP
Prof. Dr. Eduardo Monteiro, USP
Prof. Dr. Nahim Marun, UNESP

Comissão Artística
Prof. Dr. Mauricy Martin, UNICAMP (presidente)
Profa. Dra. Helena Jank, UNICAMP
Prof. Dr. José Luis de Aquino, USP
Prof. Dr. Rafael dos Santos, UNICAMP
Prof. Dr. Dorothéa Kerr, UNESP
Prof. Dr. Fernando Corvisier, USP Ribeirão Preto

Produção Executiva: Andréia Cristina Oliveira Ribeiro e Rodolfo Marini Teixeira

Programação Visual e Divulgação: Vagner da Silva Barrichello

Web Designer: Inês Lampreia

Diagramação e Revisão Digital: Marianne Dahmen Nunes

ÍNDICE

A construção da performance dos 20 estudos para piano de Philip Glass: uso do software Sonic Visualiser na escolha de dedilhado para o Etude 9 ..... **1**

Leticia Fais

A forma canônica não convencional aplicada nas obras para cravo de Claudio Santoro: duas propostas **11**

Carlo Vinícius Rosa Arruda

Aplicações de ferramentas técnico interpretativas: *note grouping* e memorização na performe de *Wasserklavier* **21**

Anderson Ferreira Beltrão

Considerações sobre "A arte do acompanhamento", de Francesco Geminiani (1687-1762) **30**

Marcus Held

"Correto e belo": intersecções entre o interpretar a *Courante* em Si menor de J. S. Bach em um piano moderno e bases históricas **39**

Edmundo Pacheco Hora e Sonia Rubinsky

Desafios e perspectivas da transcrição de obras pianísticas em Braille **51**

Fabiana Fator Gouvêa Bonilha e Marianne Dahmen Nunes

Estudos para piano expandido: experiência de ensino de composição tendo o piano com técnicas estendidas como laboratório **60**

Denise H. Lopes Garcia

Princípios seriais, permutações e relações de simetria como geradores de ciclicidade em *Cantéyodjayâ*, de Olivier Messiaen **67**

Mauricio Zamith Almeida

Processo criativo de *Es spricht der unweisen Mund wohl*: diálogos entre repertórios históricos e atuais para órgão **77**

Miriam E. de S. Carpinetti

Reflexões sobre o ensino de piano: rompendo com o modelo tradicional de ensino e diminuindo a distância entre licenciatura e bacharelado **88**

Patricia Kawaguchi Cesar e Leonardo Cecílio Caron

A construção da *performance* dos 20 estudos para piano de Philip Glass: uso do *software Sonic Visualiser* na escolha de dedilhado para o *Etude 9*

Letícia Fais
Universidade Estadual de Campinas – leticiafais@gmail.com

Resumo: Este trabalho enfoca a construção da *performance* ao piano do *Etude 9* de Philip Glass, acatando como ferramenta o *software Sonic Visualiser*. Foram gravados vídeos de trechos do estudo com duas opções de dedilhado e, depois, gerados espectrogramas dos áudios no *software* para investigação do fraseado musical em cada situação. O objetivo é demonstrar como os dados gerados pelo *software* contribuíram à definição da opção de dedilhado. Constatou-se que o *software* auxiliou também na memorização e em processos de antevisão durante a *performance*.

Palavras-chave: Philip Glass. *Sonic Visualiser*. Estudos para piano. Dedilhado. *Performance*.

The Creation of a Performance for Philip Glass's 20 Piano Etudes: The Sonic Visualiser Software as a Tool to Help Choosing Fingering

Abstract: This paper focuses on the use of the software *Sonic Visualiser* as a tool behind the creation of Philip Glass`s *Etude 9* piano performance. Firstly, videos were recorded using two different fingering options for the *Etude*. Then, spectrograms were generated in the software to compare the behavior of music phrases using both fingerings. The main goal of this article is to show how data from *Sonic Visualiser* contributed to the choice of fingering. Furthermore, the software helped improving piano playing in matters of memorization and musical mental anticipation.

Keywords: Philip Glass. Sonic Visualiser. Piano etudes. Fingering. Performance.

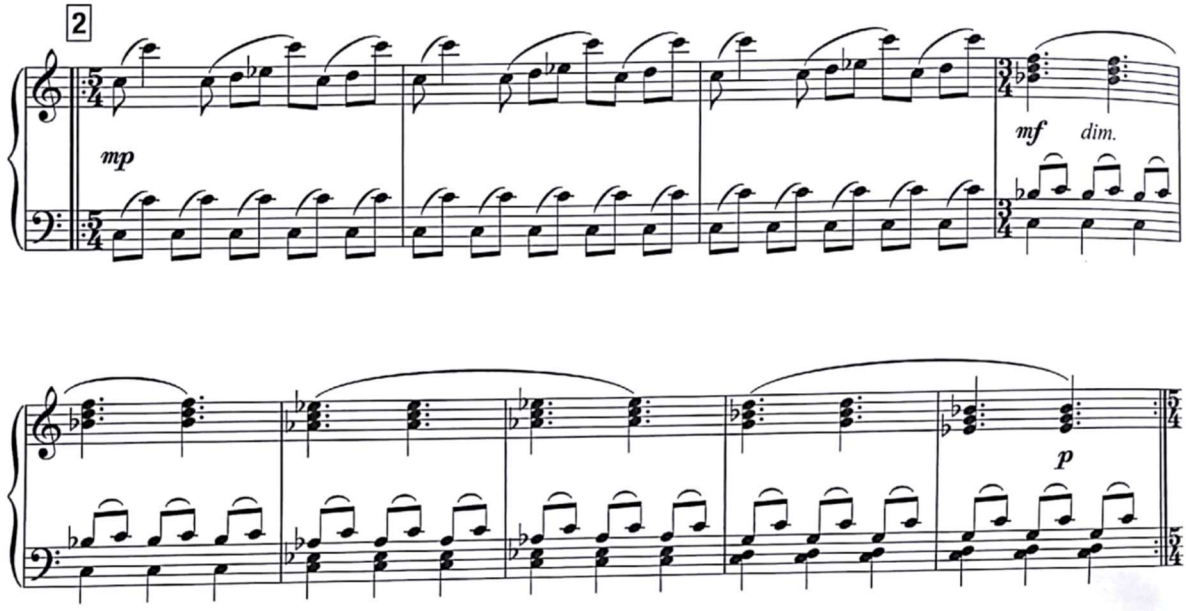
1. Introdução

Este artigo é parte de minha pesquisa de mestrado, "A construção da *performance* de *The Complete Piano Etudes* de Philip Glass", desenvolvida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua primeira versão foi escrita para a disciplina "*Softwares* e *Hardware* livres em Música", ministrada por José Eduardo Fornari Novo Jr. e Vilson Zattera. Aqui, discuto como o *software Sonic Visualiser* foi utilizado para monitoramento e análise de gravações em vídeo de trechos do *Etude 9* para solucionar uma questão: a dificuldade em precisar qual das duas opções de dedilhado pensadas, a princípio, gerava resultados sonoros mais próximos à concepção musical que eu gostaria de transmitir para dada sequência de notas. *Sonic Visualiser* foi utilizado em sua função de gerar espectrogramas, uma dentre diversas outras funções que possui (CANNAM, 2010).

Philip Glass publicou seus 20 estudos para piano em 2014. Explicou que os primeiros 10 estudos foram compostos com o objetivo pedagógico de se melhorar enquanto pianista, explorando uma variedade de tempos, texturas e habilidades técnicas (GLASS, 2014).

O *Etude 9* tem uma forma que pode ser descrita como: introdução (4) – A (36) – B (16) – A' (12) – coda (8), sendo os números entre parênteses, a quantidade de compassos de cada parte. O compositor indica que, a partir da parte B, o estudo seja tocado em andamento mais lento (± = 120 bpm contra ± = 144 bpm indicado no início do *Etude*).

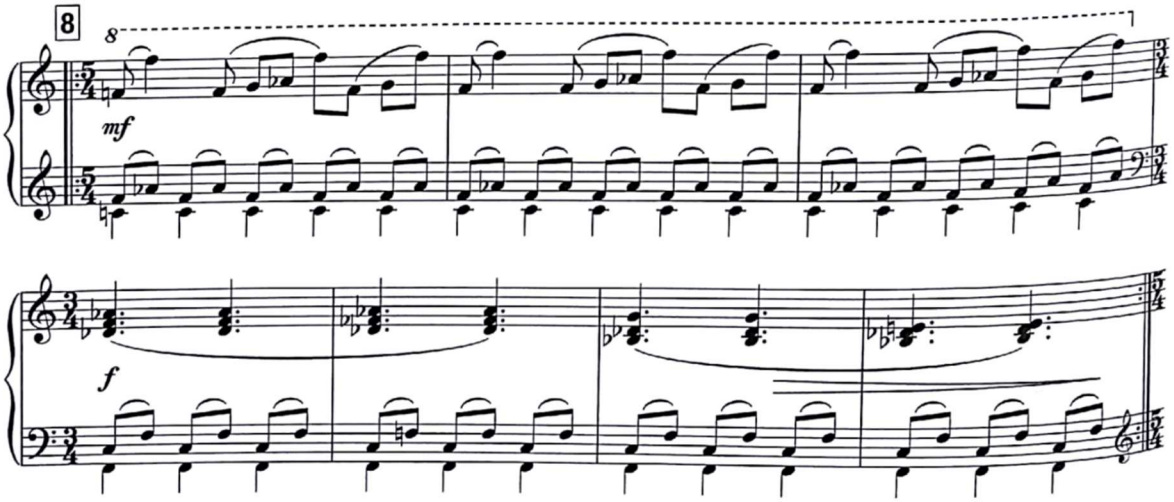
A parte A do *Etude 9* tem duas ideias que se alternam. A primeira conta com uma sequência de notas em compasso 5/4, repetidas por 3 compassos. Enquanto a mão esquerda repete um padrão a cada 2 colcheias em sucessão, a mão direita toca 3 semifrases, a primeira com uma sequência de uma colcheia e uma semínima, a segunda com uma sequência de 4 colcheias e a terceira com uma sequência de 3 colcheias, todas as notas pertencentes à escala de Dó menor. Esse padrão da mão direita será chamado de estrutura repetitiva e a escolha de dedilhado para ele é a problemática deste artigo. A segunda ideia acontece em métrica 3/4, por 6 compassos. Enquanto a mão direita toca dois acordes de 1 tempo e meio por compasso, a mão esquerda continua repetindo um padrão de 2 colcheias em sucessão. Isso faz com que toda a primeira parte do estudo passe uma sensação de flutuação decorrente de uma polimetria audível mas não escrita, entre as mãos. Essas duas ideias se repetem 4 vezes, constituindo a primeira parte do estudo.



Exemplo 1: Primeiros 9 compassos da parte A do *Etude 9*.

A parte B trabalha uma textura diferente, mas que também pode passar a sensação de polimetria. Nela, há a indicação de mudança de andamento supracitada.

Terminada a parte B, retomam-se as ideias da parte A, porém em região mais aguda do piano, com a mão direita tocando notas pertencentes à escala de Fá menor (dita parte A').



Exemplo 2: Primeiros 6 compassos da parte A' do *Etude 9*.

Esta pesquisa dialoga com a metodologia de uma pesquisa-ação (TRIPP, 2005). Isso significa que a própria prática do pesquisador ao instrumento, seu monitoramento e análise, servirão de subsídio ao aprimoramento da prática, fechando assim, um ciclo que se repetirá resultando em descobertas ao longo dos estudos que são tão importantes quanto o resultado sonoro final do *Etude 9* tocado ao piano.

Objetiva-se, por meio deste trabalho, investigar como o uso do *software* livre *Sonic Visualiser* pode contribuir para a documentação e análise das etapas dos estudos performáticos ao piano. Neste caso específico, como o *software* pode auxiliar na tomada de decisão sobre dúvidas de dedilhado, em uma situação na qual não se sabe precisar apenas ouvindo e tocando qual opção de dedilhado resulta de forma consistente no fraseado desejado para uma sequência repetitiva de notas.

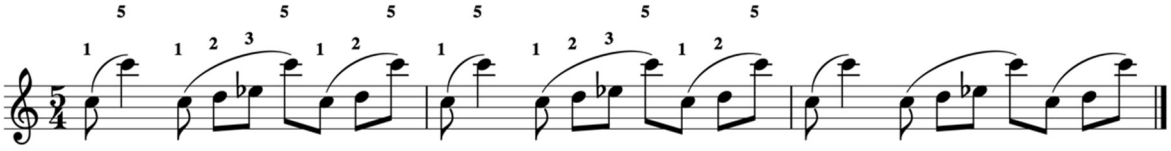
Um espectrograma representa em imagem uma informação dependente do transcorrer do tempo (o som, por exemplo). O espectrograma gerado pelo *Sonic Visualiser* para esta investigação tem, no eixo horizontal, o passar do tempo; no eixo vertical, as alturas das notas (frequências); na cor, mais intensa ou menos intensa, o volume (potência sonora).

Segundo a lei psicofísica de Fechner, a sensação subjetiva é proporcional ao logaritmo da intensidade do estímulo, seja o estímulo visual ou auditivo. Isso se relaciona com a possibilidade de o músico poder enxergar no espectrograma informações sonoras de forma intuitiva.

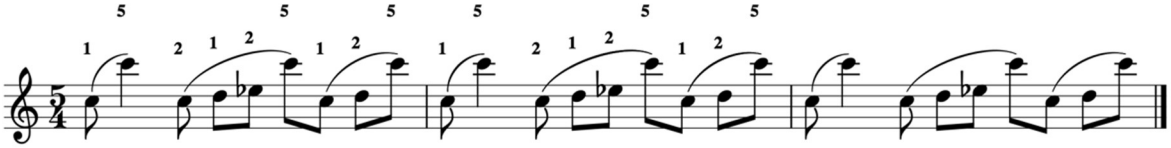
2. Materiais e Métodos

Para esta pesquisa, os materiais utilizados foram: piano, celular com câmera filmadora, tripé, computador e o *software Sonic Visualiser.*

Primeiramente, foram estabelecidas duas diferentes opções de dedilhado para a primeira sequência repetitiva (em Dó menor) de notas executadas pela mão direita no *Etude 9*.

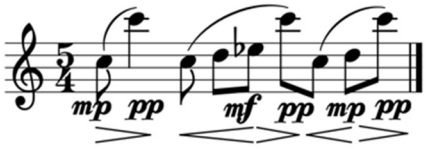


Exemplo 3: Primeira opção de dedilhado para a primeira estrutura repetitiva investigada.



Exemplo 4: Segunda opção de dedilhado para a primeira estrutura repetitiva investigada.

Concomitantemente, determinei o fraseado conforme eu gostaria que o trecho soasse. Dinamicamente, optei pela escolha representada a seguir e busquei segui-la usando as duas opções de dedilhado. O resultado foi filmado.



Exemplo 5: Representação aproximada da ideia de dinâmica desejada para a primeira estrutura investigada.

Em seguida, fiz 10 gravações de vídeo dos primeiros 40 compassos da música (toda a primeira parte, sem respeitar barras de repetições), sendo 5 com cada opção de dedilhado. Dessas 5 gravações, uma foi feita tocando com os olhos fechados.

No fim do *Etude 9*, a mesma sequência problematizada reaparece, desta vez em região mais aguda do piano e com notas da escala de Fá menor. As mesmas duas opções de dedilhado foram usadas e foram feitas 12 gravações de vídeo, 6 com cada opção de dedilhado (2 das 6 com os olhos fechados).

Por fim, foram gerados os espectrogramas das gravações, no *software Sonic Visualiser,* segundo os seguintes parâmetros para o trecho em Dó menor: *Color*: *White on*

Black; *Scale*: *Linear None*; *Gain* = -2dD; *Window*: 4096 50%; *Bins*: *All Bins Linear*. Esses parâmetros estão elucidados na imagem a seguir:

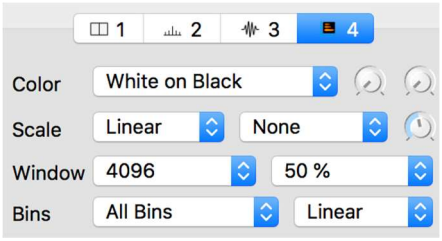


Figura 1: Parâmetros ajustados para geração de espectrogramas no *software Sonic Visualiser.*

Os parâmetros mais importantes para a compreensão do espectrograma são: "*Color*" em "*White on Black*", que significa que escolhi que o som fosse representado pela cor branca sobre um fundo escuro; "*Scale*" em "*Linear*", que significa que a intensidade da cor variará linearmente com a intensidade do som; "*Window*", que controla parâmetros da operação matemática que fornece os sons geradores do som ouvido. Essa operação matemática é a *Transformada de Fourier* que, em termos musicais, a partir de uma massa sonora, consegue fornecer as notas musicais que a produziram. Quanto mais altos os valores de "*Window*", maior é a resolução da frequência, quanto mais baixos, melhor é a resolução da duração; o parâmetro "*Bins*" em "*All Bins*", significa que nenhuma frequência foi descartada na representação gráfica e que a representação é feita em forma de intervalos de frequências, fazendo que uma nota musical seja uma faixa, não apenas um ponto.

A amplitude de frequências escolhida para gerar as imagens foi de 400 a 1200 Hz, por conterem as frequências das notas analisadas do trecho em questão.

Para o trecho em Fá menor, a amplitude de frequências escolhida foi de 600 a 1500 Hz pelo mesmo motivo. Os outros parâmetros foram mantidos para gerar a imagem.

As imagens foram visualmente analisadas em busca de correspondências com o fraseado escolhido, precisão das notas e consistência no decorrer das repetições. Os resultados quantitativos foram expressos em tabelas e, também foram registradas informações qualitativas relevantes. Foram analisadas as quantidades de notas falhadas, erradas ou esbarradas e a homogeneidade sonora da nota executada pelo dedo 5. Também foram confrontados os espectrogramas das *performances* de olhos fechados com ambos os dedilhados. Por fim, gravei em vídeo o *Etude 9* com o dedilhado que se mostrou mais eficiente.

3. Resultados

Com base nos espectrogramas, é possível contabilizar quantas notas da estrutura repetitiva falharam, com exceção da nota executada com o dedo 5. Também foi possível contabilizar as notas erradas ou esbarradas, além da quantidade de *performances* que tiveram a homogeneidade desejada na nota tocada em dinâmica *pianíssimo* pelo dedo 5. A tabela está a seguir:

	Dó menor		**Fá menor**	
	1235	**2125**	**1235**	**2125**
Nota falhada (Mi♭ em Dó menor e Lá♭ em Fá menor)	1/60	3/60	1/39	0/39
Nota esbarrada ou errada (Dó 6 em Dó menor e Fá 6 em Fá menor)	1/180	0/180	2//117	0/117
Homogeneidade e pouca intensidade no som da nota tocada pelo dedo 5 na *performance* completa	2/5	4/5	2/6	5/6

Tabela 1: Contabilização de quantas notas foram falhadas, esbarradas ou erradas de acordo com a análise visual dos espectrogramas gerados pelo *Sonic Visualiser* e da quantidade de *performances* completas de trechos analisados que foram suficientemente homogêneas e de acordo com minha ideia musical.

Em Dó menor, o espectrograma da execução da estrutura repetitiva feita com ambos os dedilhados, sem acompanhamento da mão esquerda, em uma única gravação (uma vez com cada dedilhado), mostrou que com ambos já era possível fazer a dinâmica que eu desejava. Contudo, foi possível notar que, com o dedilhado 2125, a nota tocada pelo dedo 5 ficou com intensidade e constância mais próxima à minha ideia musical.

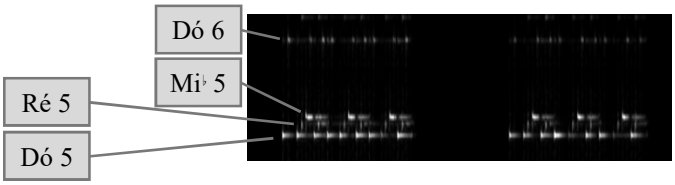


Figura 2: Espectrograma gerado a partir da gravação da primeira estrutura repetitiva. Primeiramente, dedilhado 1235, depois dedilhado 2125, ambos sem acompanhamento da mão esquerda. Onde a cor branca é mais intensa, o som também foi mais intenso.

De olhos fechados, o dedilhado 2125 apresentou melhor resultado para a nota executada com o dedo 5 (eu desejava que soasse *pianíssimo* e com o mínimo de variação de intensidade nas repetições) e a nota Ré, da segunda semifrase, no geral, ficou menos forte, resultando em um efeito de crescendo mais expressivo em direção à nota Mi♭. Houve também um efeito muito indesejado por mim com o dedilhado 1235: a nota Mi♭, antecedente ao Dó de difícil alcance para a abertura da minha mão, era a nota que eu gostaria que fosse mais forte em

toda a estrutura, mas ela teve seu som prejudicado, soando até menos intensa que a nota Ré anterior na terceira repetição da estrutura.

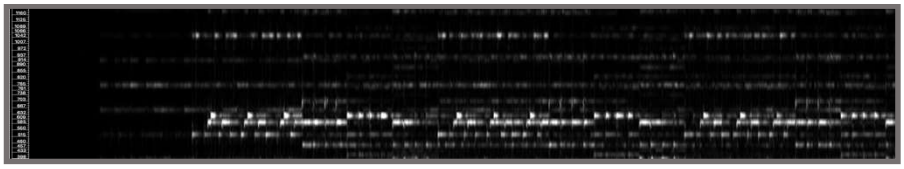


Figura 3: Espectrograma da gravação da primeira estrutura repetitiva com o dedilhado 1235 de olhos fechados.

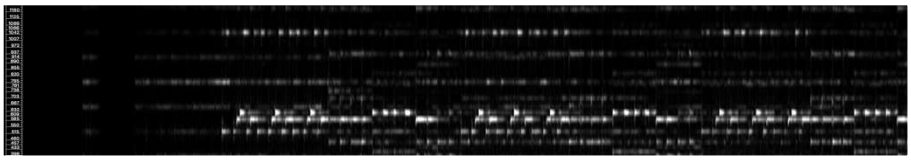


Figura 4: Espectrograma da gravação da primeira estrutura repetitiva com o dedilhado 2125 de olhos fechados.

Em Fá menor, foi possível notar que eu não estava executando o crescendo que gostaria em direção à nota Lá♭. A nota anterior, Sol, estava soando muito mais forte, algo que eu não percebera enquanto tocava. Destaca-se, que com o dedilhado 1235, essa execução contraditória à minha intenção musical foi mais acentuada.

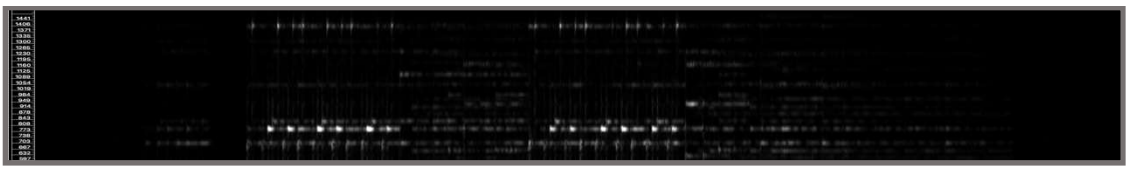


Figura 5: Espectrograma da gravação da segunda estrutura repetitiva que mais atendeu à minha ideia musical com o dedilhado 1235.

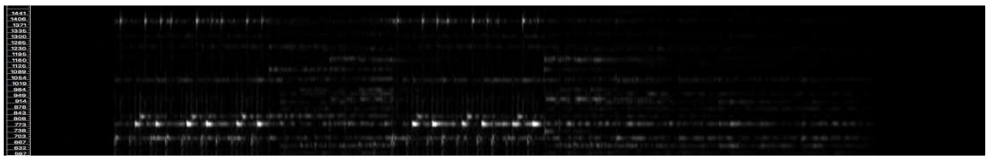


Figura 6: Espectrograma da gravação da segunda estrutura repetitiva que mais atendeu à minha ideia musical com o dedilhado 2125.

Após optar pelo dedilhado 2125 para todas as aparições da estrutura repetitiva, gravei o estudo completo. Está disponível em FAIS, 2018, a partir de 8m04s.

4. Discussão

É difícil precisar, para o caso do estudo instrumental, se as melhorias da prática foram decorrentes do tempo de contato com o objeto de estudo ou se foram consequência dos

métodos testados. Para atenuar esse efeito na averiguação de qual dedilhado seria mais eficiente, fiz as gravações alternando entre as duas opções de dedilhado, dessa forma, nenhum deles seria favorecido por ter muito mais tempo de estudo que outro. Pelo mesmo motivo, escolhi o *Etude 9* como objeto, já que eu ainda não o estudara.

O dedilhado 1235 para a mão direita foi selecionado para teste por ter parecido, para mim, que era mais óbvio e por não exigir que um mesmo dedo tocasse teclas diferentes. Contudo, como meus dedos são bastante pequenos (mão com abertura de uma oitava), esse dedilhado exigia abertura extrema entre os dedos 3 e 5 para produção de efeito legato e, por consequência, o punho precisava ser torcido a ponto de tirar os dedos 1 e 2 de cima das teclas que precisariam ser tocadas logo em seguida. Essa problemática me levou a cogitar o uso do dedilhado 2125, pois a distância que da outra forma seria coberta pelos dedos 3 e 5 seria tocada pelos dedos 2 e 5, o que não implicava na torção do punho para conquista do efeito legato.

Enquanto tocava o estudo completo, a mão esquerda apresentou-se como um desafio por exigir grande abertura de minha mão, sem haver uma alternativa de dedilhado que aliviasse tal dificuldade. Dessa forma, compreendi que a estrutura repetitiva da mão direita não poderia contar nem com minha total atenção, durante a *performance*, nem com minha visão o tempo todo. Para levar essa dificuldade ao extremo e identificar qual dedilhado traria mais segurança, fiz gravações de olhos fechados, além das gravações de olhos abertos.

O espectrograma gerado pelo *Sonic Visualiser* foi bastante eficiente em mostrar vários aspectos do fraseado da estrutura repetitiva. Em especial, a representação das intensidades sonoras como intensidades luminosas contribuiu para a análise de eficiência dos dedilhados no transcorrer das repetições (a estrutura acontece 12 vezes na primeira parte e 6 vezes no final), sem precisar depender de assistir a cada uma das gravações de áudio e tentar fazer anotações dependentes da minha memória para comparações. O espectrograma permitiu visualizar, sem depender de coletar cada um dos valores absolutos de intensidade em decibéis ou de cada frequência em Hertz, se notas tinham sido erradas, esbarradas ou falhadas. Só não foi possível precisar quando as notas tocadas pelo dedo 5 falhavam, pois visualmente sua representação é uma cor muito suave (pouca intensidade sonora) e, por constituir um intervalo de 8ª justa com sua nota antecedente, às vezes sua marca no espectrograma se confunde com a marca do primeiro harmônico superior da nota anterior. Porém, isso não inviabiliza a análise dessa nota tocada pelo dedo 5 a partir da imagem, já que o que se busca é a homogeneidade do acúmulo das sonoridades dela. Essa pequena confusão entre intensidade bastante fraca da nota e percepção do harmônico superior da nota da oitava abaixo acontece tanto no espectrograma quanto na própria audição do trecho, apesar de na audição ser um pouco mais fácil notar qual

das duas situações aconteceu. Embora o espectrograma não forneça facilmente a informação se essa nota em questão falhou, é bastante evidente quando ela é errada.

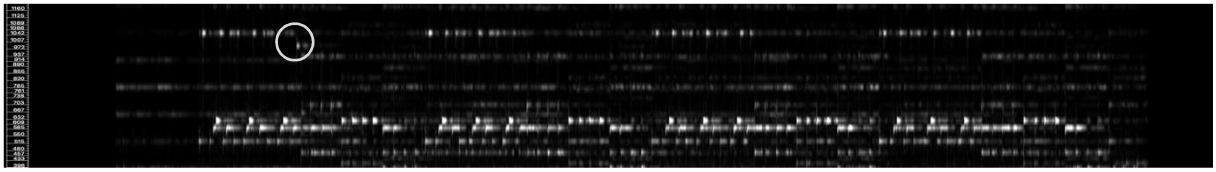


Figura 7: Espectrograma da segunda gravação da primeira estrutura repetitiva. Atenção para a nota errada que está circulada (deveria ter sido Dó 6).

Apesar de as situações apresentadas em Dó menor e em Fá menor serem muito semelhantes, o uso do *software* auxiliou a constatar uma dificuldade maior em executar o fraseado desejado em Fá menor do que em Dó menor. Existem duas possíveis razões não excludentes entre si para tal constatação. Primeiro, o padrão em Fá menor acontece com a mão esquerda fazendo grandes deslocamentos a cada 3 compassos e tocando em posição bastante aguda do instrumento, o que fazia que eu prestasse menos atenção ao que estava tocando com a mão direita. Segundo, como fiz os testes de dedilhado primeiro no trecho em Dó menor (que tem 4 repetições da estrutura repetitiva) e o trecho em Fá menor ficou para ser estudado por último (só tem 2 repetições da estrutura), houve menos tempo e quantidade de prática com ele. Isso não impediu os espectrogramas de evidenciarem que, em ambas as tonalidades, o dedilhado 2125 (mais respeitoso quanto às limitações de tamanho de minha mão) é mais eficiente na execução das ideias que desejo que permeiem a música.

A vivência de análise de espectrogramas gerados pelo *Sonic Visualiser* proporcionou mais benefícios além do auxílio na escolha de dedilhado. Também contribuiu para a memorização da peça, pois a representação independente do transcorrer do tempo que o espectrograma proporciona, comunica ao cérebro características importantes da macroestrutura, como a quantidade de repetições e as regiões do piano nas quais elas acontecem. Outra contribuição do *software* ao aprimoramento da prática foi o fato que, depois de visualizar vários espectrogramas e ouvir os sons representados pelas cores e luminosidades, passei a visualizar mentalmente espectrogramas das minhas ideias musicais durante a *performance* do estudo. Isso me ajudou em um aspecto importante da *performance* que é a antecipação mental dos efeitos sonoros que estão por vir. Tive mais facilidade de controlar deslocamentos e intensidades por me concentrar no espectrograma mental que gostaria que meu som produzisse. Isso foi constatado na *performance* do estudo que fiz após identificar por meio desta pesquisa qual era o melhor dedilhado para mim.

5. Conclusão

A opção de dedilhado 2125 é mais eficiente que o dedilhado 1235 para que minha mão seja capaz de executar a estrutura repetitiva de acordo com minha concepção musical. Isso se dá tanto para a estrutura repetitiva em Dó menor quanto em Fá menor.

A representação de áudio em espectrograma gerada pelo *software Sonic Visualiser* foi muito eficiente em auxiliar na análise de aspectos fraseológicos de estruturas repetitivas do *Etude 9* de Philip Glass.

Os espectrogramas gerados pelo *Sonic Visualiser* são formas de se documentar e analisar discursos sonoros sem que haja a dependência da memorização para comparação e do transcorrer do tempo para analisar um trecho de áudio, o que aconteceria caso a documentação e análise fossem feitas apenas usando gravações em vídeo.

A análise de espectrogramas contribuiu não só para a escolha do dedilhado a ser usado, mas também para a memorização da macroestrutura da peça e propiciou ainda que eu fizesse espectrogramas mentais que me auxiliassem a comandar o piano de acordo com minhas intenções musicais durante a atividade performática.

Este trabalho aponta para um potencial do *Sonic Visualiser* em auxiliar também nos estudos de outras peças do repertório pianístico, mesmo que considerando apenas a função de gerar espectrogramas, que é pequena diante de todas as funções presentes nele.

Referências:

CANNAM, Chris.; LANDONE, Christian.; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, Firenze, p.1467-1468, 2010.

GLASS, Philip Morris. *The Complete Piano Etudes*. Londres: Chester Music Limited, 2014. Partitura.

Letícia Fais – Philip Glass *Etude 9* e *software Sonic Visualiser*. Philip Glass (compositor). Letícia Fais (intérprete, piano) (10m26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2UxvESGeazQ&t=2s >. Acesso em 16 de nov. 2018.

TRIPP, Donald. Pesquisa–ação. Uma introdução metodológica. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.31, no.3, p.443–466, 2005.

Weber`s Law. In: University of Cambridge. Edição 11. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1911. 28 v.

A forma canônica não convencional aplicada nas obras para cravo de Claudio Santoro: duas propostas

Carlo V. R. Arruda
Faculdade Claretiano – carloarruda1@gmail.com

Resumo: Com pouco mais de cinquenta anos de atividade composicional, Claudio Santoro (1919-1989) incluiu o instrumento cravo em apenas duas obras: *Mutationen I* (1968) para cravo e fita magnética, e *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)* (1977) para cravo solo. Este trabalho aborda um determinado elemento da eloquência cravística (*Canon* à oitava) associado a uma linguagem pouco difundida nos meios de quem trabalha com repertórios dos séculos XVII e XVIII, como a música eletroacústica e de caráter atonal livre.

Palavras-chave: Claudio Santoro. *Canon* à oitava. Música eletroacústica. Música atonal livre. Século XX.

The Unconventional Canonical Form Applied in Claudio Santoro's Works for Harpsichord: Two Proposals

Abstract: With little more than fifty years of compositional activity, Claudio Santoro (1919-1989) included the harpsichord in only two works: *Mutationen I* (1968) for harpsichord and tape, and *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)* (1977) for solo harpsichord. This work adresses a certain element of the harpsichordist's eloquence (*Canon* at the octave) associated with a language not widely used in the media of those who work with repertoires of the 17th and 18th centuries, such as electroacoustic music and free atonal character.

Keywords: Claudio Santoro. *Canon* at the octave. Electroacoustic music. Free atonal music. The 20th century.

1. Introdução

Durante a década de 1960, época auge da modernidade musical, com suas complexidades, deduções e utilização de aparatos tecnológicos da época, Claudio Santoro compõe, a partir de 1968, uma coleção de doze peças eletroacústicas, intituladas *Mutationen*. A primeira delas, *Mutationen I*, foi escrita para cravo e fita magnética. Porém, na década seguinte, outro tipo de estética composicional entra em voga para contribuir, ou contrabalancear essa referência vanguardista citada previamente. Abordagens que englobam estilos ou compositores referentes aos séculos passados estiveram em pleno desenvolvimento durante a década em que Claudio Santoro compôs o grupo *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*. Serby *apud* Mendes (2009) faz um paralelo dos acontecimentos musicais na Europa na década de 1970, juntamente com o percurso estilístico do compositor Gyorgy Ligeti (1923-2006). Serby afirma que os compositores europeus na década de 1970 apelavam para valores mais permanentes que o da "simples novidade", diferente do questionamento ou do experimentalismo das décadas passadas:

> As mudanças estilísticas verificadas na música de Gyorgy Ligeti desde 1960, de certa forma, têm espelhado o mundo musical contemporâneo. Em suas obras da década de sessenta Ligeti propõe a exploração da matéria sonora em uma abordagem experimental e sistemática. [...] Nos anos setenta sua música mostra uma abordagem mais eclética, particularmente na ópera *Le Grand Macabre* (1974-77) em razão de sua pilhagem de estilos do passado - tal como alusões a Monteverdi, Rossini e Verdi. [...] daí em diante, parece ocorrer um completo rompimento com a abordagem das obras da década anterior [...] Este abrandamento da vanguarda pode ser igualmente identificado na música de seus contemporâneos, tais como, Berio, Xenakis, Maxwell Davies, e Penderecki. (SERBY *apud* MENDES, 2009: 217).

Ricardo Tacuchian (1995) complementa essa afirmação ao alegar que essa postura "representaria um avanço em relação às demais tendências, uma vez que os compositores [...] caminhavam para frente em busca de novos caminhos". Contudo, apesar de o depoimento de Serby apontar para tendências pós-modernistas, tanto este quanto o próprio Ligeti *apud* Mendes (2009:217-218) classificam a atitude pós-moderna como ilusória, "uma vez que os materiais do passado reintroduzidos na música do compositor húngaro estariam 'iluminados' por uma abordagem nova e original, isenta da sentimentalidade e nostalgia verificada nas obras de outros autores aos quais se costuma associar tal rótulo".

> Vivemos em uma época de pluralismos artísticos. Enquanto o modernismo e a vanguarda experimental ainda se fazem presentes, os movimentos artísticos "pós-modernos" tornaram-se mais prevalentes. Entretanto, "pré-moderno" seria uma palavra mais correta nesta descrição, pois os artistas pertencentes a estes movimentos estão interessados na restauração de elementos e formas históricas. (LIGETI citado por MENDES, 2009: 218).

2. As composições para cravo de Claudio Santoro

A primeira composição de Claudio Santoro para cravo não é uma peça solo, e sim uma obra eletroacústica mista, intitulada *Mutationen I*. A obra foi encomendada pela cravista suíça Antoinette Vischer no final de 1968. A segunda obra composta para cravo solo em 1977 foi *6 Stücke für Cembalo*, na qual seis peças são apresentadas, cada uma com uma textura cravística peculiar. Nessa época, Santoro era professor em Freiburg e morava em uma pequena cidade chamada Schriesheim. Na mesma universidade, fazia parte do corpo docente o cravista Stanislav Heller (1924-2000), a quem Santoro dedicou essa obra. Santoro organizava nessa pequena cidade uma série de concertos para promover a cultura artística na região, e Heller já chegou a se apresentar em algum desses eventos. Hoje a cadeira de Heller é ocupada por Robert Hill (1953).

Mutationen I para cravo industrial e fita magnética mescla elementos gráficos com diagramações de notas previamente estabelecidas. A peça é dividida em 14 seções, nas quais 10 são interpretadas de forma solística. Durante todo o decorrer da obra o compositor dá

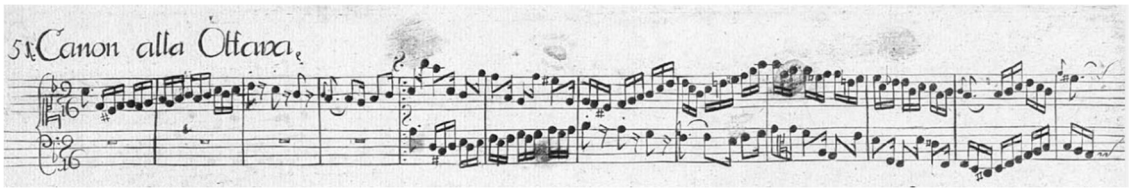
indicações sobre como interpretá-las. A peça inicia de forma pontilhística, mesclada com grafismos. Contrastes de sons graves e agudos, associados a silêncios súbitos, são apresentados ao ouvinte. Porém, à medida que a peça se desenrola, a "forma" canônica aparece na parte da fita magnética de forma heptafônica, fazendo o intérprete interagir com a fita em seções atonais livres em forma de acordes e arpejos, e finalizando em *loop* até após o término da fita em escrita dodecafônica *non mesuré*, como se realmente houvesse acontecido uma mutação de algo referente ao piano (há indicações de dinâmicas no início) para o cravo.

Em contrapartida, ao abordar a obra atonal livre *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*, a inspiração do compositor é identificada em estéticas comuns aos séculos XVII e XVIII em todas as seis peças. Texturas cravísticas como *Prélude non Mesuré*, *Moto Perpétuo*, *Pièce Croisée*, *Canon* à oitava e Recitativo são claramente explicitadas em suas composições. A proposta desse trabalho foca apenas no *Canon* à oitava presente nas duas obras.

3. *Canon* à oitava

Conhecida como uma das mais estritas formas de imitação contrapontística, a palavra *canon* vem do grego *kanōn*, e significa 'regra' ou 'preceito[1]' (SCHOLES, *et. al.*, 2018), na qual uma cadeia melódica dá as 'regras' para outra, ou para todas as outras cadeias. Em consequência, em um intervalo de tempo deverá imita-la nota por nota. Apesar das várias terminologias para distinguir os tipos de cânones[2], laconicamente define-se o *canon* como uma voz líder – ou antecedente – que entra com a melodia, e a voz imitativa como companheira – ou consequente –, e passa assim por diversas variações, tanto de tessituras, quanto rítmicas. Aparentemente, até o fim do século XIV os cânones eram realizados de forma uníssona, ou com intervalo de oitava – que era utilizado esporadicamente como forma de variação dos cânones uníssonos (SCHOLES, *et. al.*, 2018)[3].

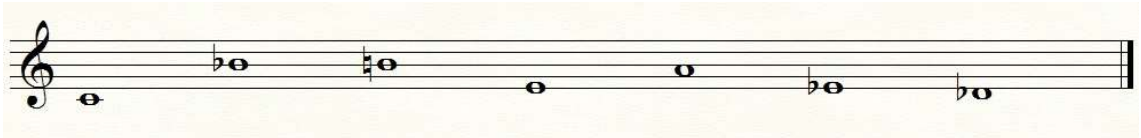
A composição canônica não necessita estar associada a uma obra inteira, pois, além da composição canônica real, existe uma grande quantidade de composições com efeito semelhante, mas que são muito livres para vir sob esta designação, sendo consideradas meras imitações canônicas. Um exemplo pode ser observado na obra "*A arte da Fuga*"[4] de Johann Sebastian Bach (1685-1750): entre 14 contrapontos e 4 cânones, percebe-se o desenvolvimento de um *canon* à oitava, como apresentado na próxima figura (exemplo 1):



Exemplo 1: *Canon* à oitava.
(**Fonte:** BACH, [C.P.E. Bach], n.d. [1751], p.51).

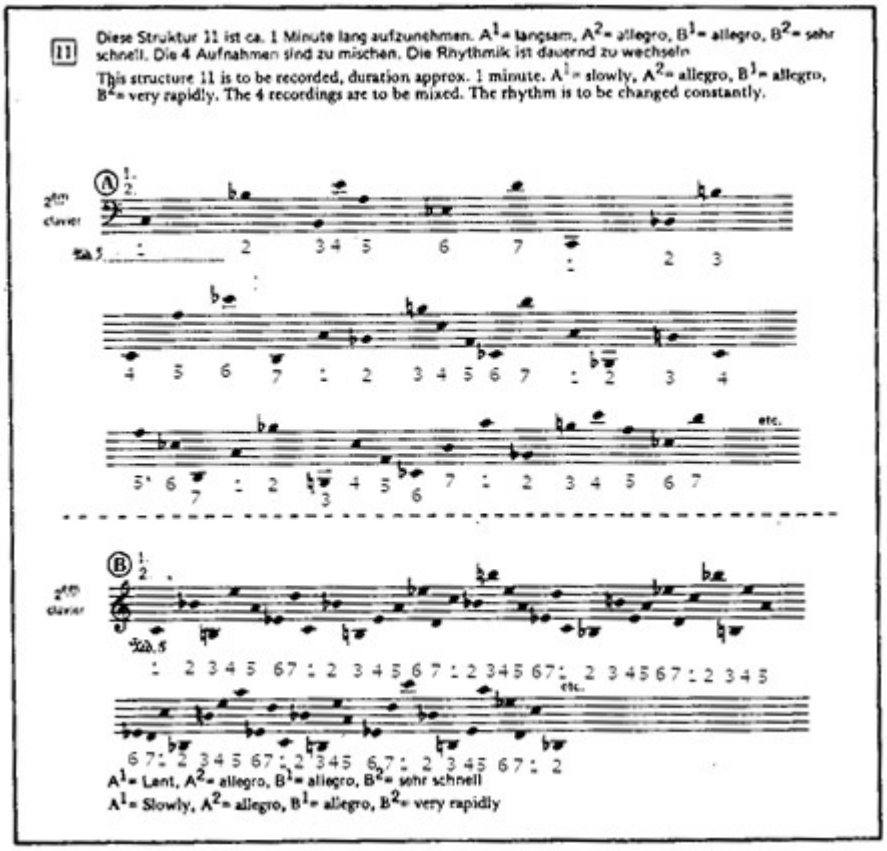
4. Captação sonora e *Canon* à oitava

Para o processo de captação sonora da fita magnética, Pierre Schaeffer (1910-1995) afirma que há dois procedimentos: *montagem*, ou então *mixagem*. Schaeffer (1952: 205) afirma que a *montagem* "consiste em agrupar os objetos sonoros por simples justaposição, em particular colagem de extremidade com extremidade de fragmentos gravados em fita"[5]. Esse procedimento se diferencia da *mixagem* pois "o procedimento da *montagem* não permite a superposição polifônica. A *mixagem*, ao contrário, consiste em sobrepor monofonias em concomitância, e em gravar o resultado" (1952: 205)[6]. Para explicar melhor a associação da *mixagem* com a "superposição polifônica" alegada por Schaeffer, é necessário exemplificar diretamente na obra *Mutationen I*. Escrita para cravo industrial[7] e fita magnética, essa peça é dividida em 14 seções, sendo 10 delas interpretadas de forma solística. A estrutura 11 trata da parte que concerne à fita magnética, enquanto as estruturas seguintes (12 a 14) são partes instrumentais em que o intérprete interage com o instrumento. Na obra, ao observar a parte da fita magnética, Santoro utilizou o método da *mixagem*. O compositor utiliza melodia heptafônica em quatro partes. Todas estas partes possuem as mesmas notas, porém, em tessituras ou andamentos diferentes. O compositor criou duas melodias para serem sobrepostas ao gravar a fita magnética, porém, ele dá instruções que cada melodia deverá ser gravada duas vezes nos andamentos indicados. Cada melodia está escrita em claves distintas: a primeira em clave de Fá na quarta linha e a segunda em clave de Sol na segunda linha. As notas escolhidas para compor a melodia heptafônica foram: Dó, Si♭, Si, Mi, Lá, Mi♭, Ré♭, como demonstrado hipoteticamente na próxima ilustração:



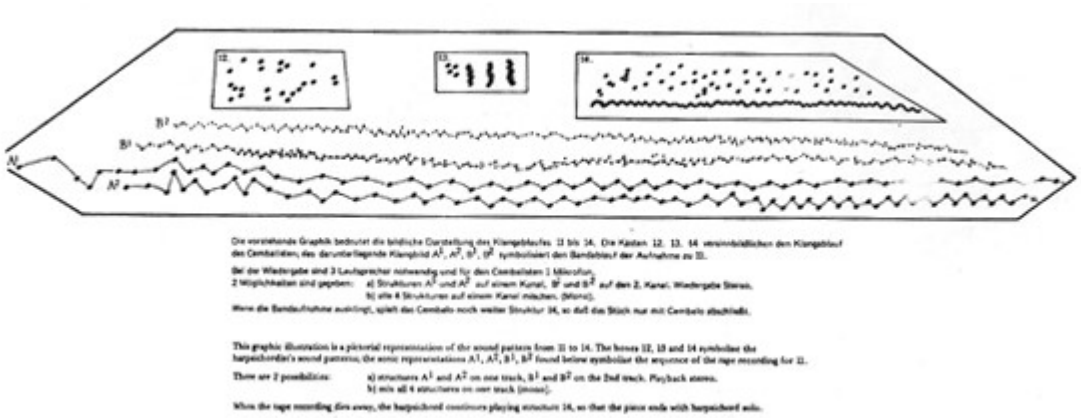
Exemplo 2: Notas que constituem a série heptafônica de *Mutationen I*.

De acordo com a descrição de Santoro, "esta estrutura 11 é para ser gravada em duração aproximada de 1 minuto. A^1 = lentamente, A^2 = alegro, B^1 = alegro, B^2 = muito rápido. As 4 gravações têm que ser mixadas. O ritmo é para ser mudado constantemente" (1971: 2)[8]. Para melhor compreensão, as notas que representam a série heptafônica foram numeradas de 1 a 7 na próxima figura:



Exemplo 3: Parte da fita magnética de *Mutationen I*. A^1 = lentamente, A^2 = alegro, B^1 = alegro, B^2 = muito rápido. (**Fonte:** SANTORO, Tonos Darmstadt, 1971, p.2, Seção 11).

Santoro propõe como guia um modelo gráfico ao indicar a sequência desejada para a reprodução da fita magnética, como exemplificado na próxima ilustração:



Exemplo 4: Representação gráfica das partes da fita magnética interagindo com o instrumento. (**Fonte:** SANTORO, Tonos Darmstadt, 1971: 3).

Esse gráfico contém a seguinte descrição[9]:

> Esta ilustração gráfica é uma representação pictórica do modelo sonoro de 11 a 14. Os diagramas 12, 13 e 14 simbolizam o modelo sonoro do cravista; as representações sônicas A1, A2, B1, B2 encontradas abaixo simbolizam a sequência da fita em 11.
> Há 2 possibilidades: a) estruturas A^1 e A^2 em uma trilha, B^1 e B^2 na segunda trilha. Reprodução em Estéreo. b) misture todas as 4 estruturas em uma trilha (mono). Quando a gravação da fita findar, o cravo continua tocando a estrutura 14, na qual a peça finaliza com cravo solo (SANTORO, 1971: 3)[10].

Essa proposta de sobrepor as mesmas notas em tessituras ou andamentos diferentes nos remete a um *canon* à oitava em quatro vozes, reconhecendo as alternâncias de andamentos com as "aumentações" e "diminuições" características do contraponto do *cantus firmus*. Nessa ilustração supracitada, Santoro propõe iniciar a parte da fita magnética com a faixa A^1 sozinha, colocando as outras trilhas para soarem posteriormente, da mesma forma que acontece quando executamos um *canon* à oitava. Escrita de forma diferenciada, Santoro apresenta na parte da fita magnética exatamente as mesmas notas, porém, mudando as alturas e os andamentos, apresentando assim de forma diacrônica um novo cânone, ou uma nova fuga[11]. Santoro já havia comentado que começou a trabalhar a música serial e dodecafônica à sua maneira já na década de 1940, mesmo tendo o compositor retomado a esse tipo de escrita na década de 1960, é interessante observar a liberdade com que trabalha os elementos, demonstrando assim desenvolvimento em sua linguagem. Esta afirmação pode ser constatada em uma carta escrita por Santoro a Ernesto Xancó (*apud* MENDES, 2008: 1) em 1971. O compositor alega: "Nesses anos eu fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de [19]60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas autêntico".

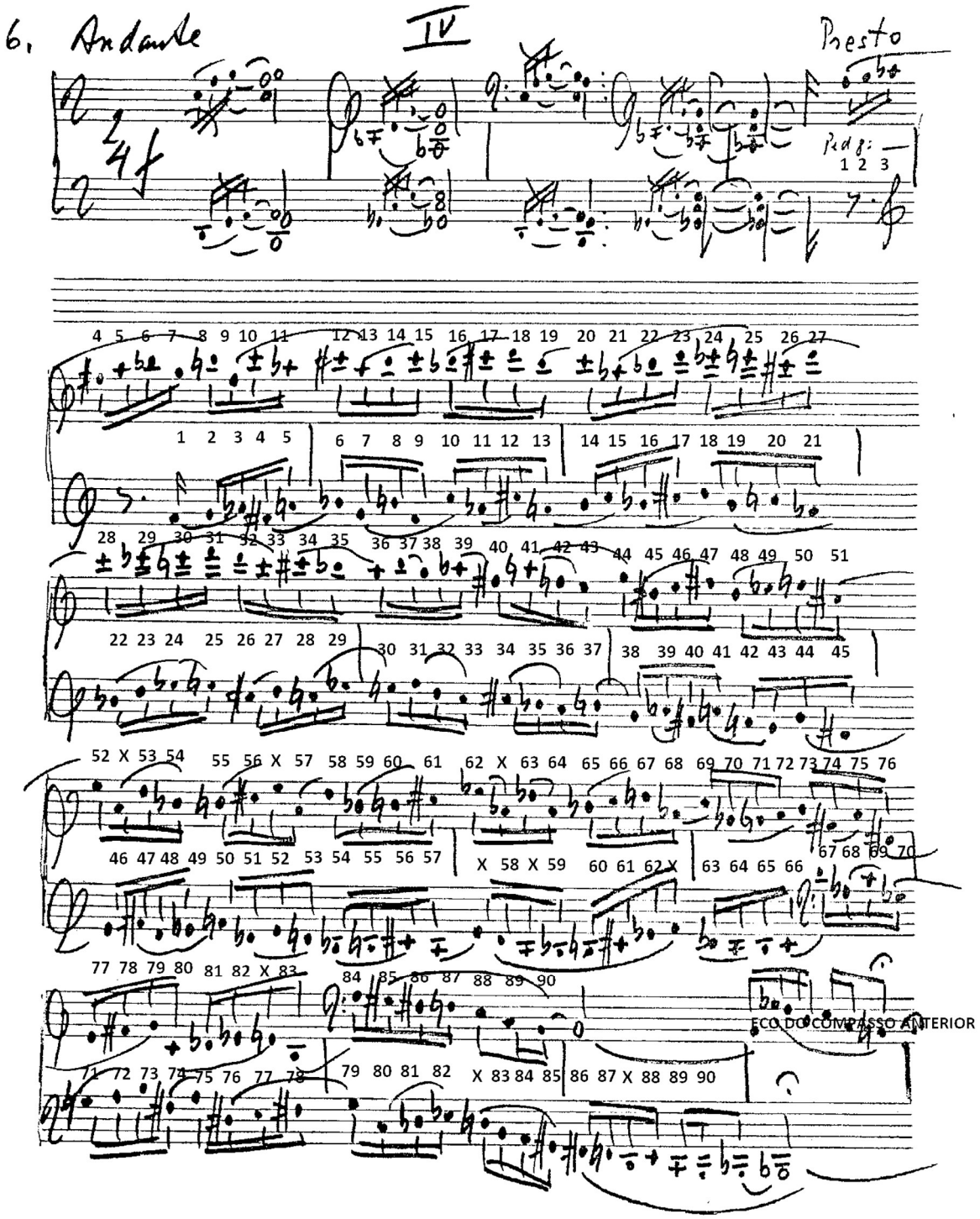
5. O atonal livre e o *Canon* à oitava

6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin) é uma obra constituída de seis pequenas peças atonais inspiradas em texturas cravísticas tradicionais dos séculos XVII e XVIII. No catálogo de obras do compositor (hospedado na página http://www.claudiosantoro.art.br), o título dessa peça aparece em português: Seis prelúdios para cravo, sendo que a tradução em alemão significa: Seis peças para cravo. Essas peças foram escritas em 1977 e ao rever as fases composicionais de Santoro, Iracele Lívero (2003: 68) revela que o período atribuído entre 1960 até 1989 compreenderia a fase de "retorno ao serialismo". Porém, convém informar que as fases composicionais de Santoro descritas por Lívero não são unanimidade. Sérgio Mendes (2009) classifica o período apreendido de 1960 até 1989 em três fases distintas:

a) "retorno ao serialismo" de 1960 até 1966;
b) "*avant garde*" compreendida entre 1966 até 1977;
c) "maturidade" entre 1978 até 1989.

A obra *6 Stücke für Cembalo* não é considerada uma obra de virtudes dodecafônicas, ou sequer que segue sequências seriais. Por datar de 1977, seria mais coerente concordar com a fase *avant garde* descrita por Mendes.

Dos prelúdios que integram a obra *6 Stücke*, o prelúdio IV constitui de três partes (tripartite), sendo a parte intermediária (*Presto*) responsável pela apresentação do *Canon* à oitava. O interessante desse *Canon* está na maneira de como as notas se interagem entre as duas claves, havendo pouquíssimos intervalos considerados "consonantes". Apesar de haver a execução das mesmas notas, as articulações, no entanto, se diferenciam. Um esquema numérico mostrando como o *canon* foi construído será mostrado na próxima figura:



Exemplo 5: Representação numérica do *Canon* à oitava.
(**Fonte:** SANTORO, Savart, 1977: 6).

As marcações que indicam a letra X servem para indicar possíveis notas aleatórias, ou notas que estavam fora da ordem[12], ou algum possível erro de grafia[13]. O último compasso torna-se em caráter imitativo (Eco) do compasso anterior. A colocação das marcações da letra X não interfere no número de notas idênticas que seguiram o *canon.* Esse tipo de "quebra de

regra" que consiste o cânone releva as considerações de liberdade criativa e autenticidade do compositor.

De acordo com Beatriz Pavan (2009: 59) "existem composições que demonstram grande conhecimento das possibilidades idiomáticas do cravo por parte dos compositores. Entretanto, outras obras revelam desconhecimento do instrumento". Eis aí que surge a necessidade de conhecimento da escrita cravística e suas particularidades, além da utilização de seus recursos, articulações e afins. Ralph Kirkpatrick *apud* Lindorf (1982) afirma que:

> Escrever para o cravo pode ser uma disciplina de primeira classe para o compositor. Suas limitações [...] forçam a atenção do compositor para os elementos fundamentais da expressão musical, para a declamação melódica perfeita, pulso rítmico sustentado, ao perfeito entremeamento de frases harmônicas. [...] É de se esperar que os compositores futuros, cada vez mais familiarizados com o instrumento, irão contribuir para uma literatura rica e nova. (KIRKPATRICK *apud* LINDORF, 1982: 57).

Ressaltar esse tipo de escrita de Santoro para cravo, seja para a fita magnética ou como instrumento solista, inspirado em regras de contraponto, encerra esse artigo de forma cíclica, uma vez que elementos característicos de repertórios históricos se unem ao repertório atual, constituindo assim um hibridismo na linguagem musical ao aliar aspectos do passado com o presente.

Referências:

BACH, Johann Sebastian. *Die Kunst der Fugue*. Berlim: [C. P. E. Bach], n.d (1751]. Partitura manuscrita.

LINDORF, Joyce. *Contemporary harpsichord music*: Issues for composers and performers. New York, 1982. 123f. Thesis (Doctor of Musical Arts). The Julliard School, New York, 1982.

LÍVERO, Iracele Vera. *Santoro: Uma história em miniaturas*: Estudo analítico interpretativo dos Prelúdios para piano de Claudio Santoro. Campinas, 2003. 643f. Dissertação (Mestrado em Artes-Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MANN, Alfred. *et. al. Canon* (i). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmilian Publishers Limited, 2001. v.5, p.1-6.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro*: Roteiros divergentes e conjunção final. Campinas, 2009. 295f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PAVAN, Beatriz Carneiro. *O cravo na música contemporânea brasileira*. Goiânia, 2009, 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

SANTORO, Claudio. *Mutationen I*. Darmstadt: Tonos Darmstadt, 1971. Partitura.

SCHOLES, Percy. *et. al. Canon.* In: LATHAM, Alison (Org.). *Oxford companion to music*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1115>. Acesso em 29 de set. 2018.

TACUCHIAN, Ricardo. *Música Pós-Moderna no final do século*. Pesquisa e Música, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1995.

Notas

[1] *The word 'canon' (from the Greek kanōn) means 'rule' or 'precept'.*
[2] *Canon* à oitava, *canon* à quinta – ou qualquer outro intervalo. Assim como *canon* por aumentação, *canon* por diminuição e, também *canon* por inversão.
[3] *The first use of the canon at intervals other than the unison occured at the end of the 14th century, while canons at the octave appeared sporadically as variations of unison canons.*
[4] *Die Kunst der Fugue.*
[5] *Les techniques du montage consistent à assembler les objets sonores par simple juxtaposition, en particulier par collage bout à bout de fragments enregistrés sur bande.*
[6] *Le procédé du montage ne permet pas la superposition polyphonique. Le mixage au contraire, consiste à superposer en concomitance des monophonies et à enregistrer le résultat.*
[7] Um instrumento que está em desuso nas salas de concerto há aproximadamente quarenta anos.
[8] *This structure 11 is to be recorded, duration approx. 1 minute. A1 = slowly, A2 = allegro, B1 = allegro, B2 = very rapidly. The rhythm is to be changed constantly / Diese Struktur 11 ist ca. 1 Minute lang aufzunehmen. A1 = langsam, A2 = allegro, B1 = allegro, B2 = sehr schnell. Die 4 Aufnahmen sind zu mischen. Die Rhytmik ist dauernd zu wechsein.*
[9] Editada pela Tonos Darmstadt em 1971, essa edição está apresentada em dois idiomas: Alemão e Inglês. A versão original foi escrita em francês com poucas referências em português (curiosamente, a versão francesa está intitulada *Mutações*, e não faz referência ao uso da fita magnética. Todavia, o acesso possibilitou somente a primeira página). A possível justificativa da editora em ter publicado em dois idiomas seria para facilitar o acesso ao mercado internacional.
[10] *This graphic illustration is a pictorical of the sound pattern from 11 to 14. The boxes 12, 13 e 14 symbolize the harpsichordist's sound pattern; the sonic representation A^1, A^2, B^1, B^2 found below symbolize the sequence of the rape (sic.) recording for 11. There are 2 possibilities: a) structures A^1 e A^2 on one track, B^1 and B^2 on the 2nd track. Playback Stereo. b) mix all 4 structures on one track (mono). When the tape recording dies away, the harpsichord continues playing structure 14, so that the piece ends with harpsichord solo.*
[11] De acordo com Alfred Mann (2001: 1) "a história da fuga é inextricavelmente ligada com a do *canon*". *The history of the Fugue is thus inextricably linked with that of canon.*
[12] A letra X anterior ao número 57 troca de posição durante a parte consequente.
[13] Em determinado momento, a letra X ocorrente entre os números 82 e 83 lê-se Mi♮, enquanto no equivalente consequente lê-se Ré♮.

Aplicações de ferramentas técnico-interpretativas: *Note Grouping* e memorização na *performance* de *Wasserklavier*, de Luciano Berio

Anderson Ferreira Beltrão
Universidade Estadual de Campinas – andersonbeltrao@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo comunicar o desenvolvimento da pesquisa de mestrado sobre a aplicação de ferramentas técnico-interpretativas *Note Grouping* e memorização na obra *Wasserklavier* de Luciano Berio. A metodologia se constitui no estudo da obra ao piano e da análise de seu material musical e aplicação das ferramentas *Note Grouping* e memorização, seguindo ciclos de aplicações e avaliações de resultados.

Palavras-chave: *Performance*. Luciano Berio. Memorização. *Note Grouping*.

Applications of Technical Interpretative Tools: *Note Grouping* and Memorization in the *Wasserklavier*, by Luciano Berio

Abstract: The objective of this article is to communicate the development of the master's degree on the application of technical tools for interpreting *Note Grouping* and memorization in the *Wasserklavier* by Luciano Berio. The methodology consists in the study of the musical work for piano and the analysis of its musical material and application of the tools *Note Grouping* and memorization.

Keywords: Performance. Luciano Berio. Memorization. *Note Grouping*.

Wasserklavier é a terceira obra da coletânea 6 *Encores* de Luciano Berio. Propomos aqui uma possibilidade interpretativa fundamentada no método *Note Grouping*, descrito por James Morgan Thurmond e memorização de Rodolfo Barbacci. Em seu livro, *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, Thurmond aborda problemas e possíveis soluções com prévias pesquisas sobre o ensinamento de se obter expressão artística e estilo em uma *performance* musical. Além do método *Note Grouping* trataremos da memorização que, segundo Barbacci (1965), manifesta-se em características diversas, sendo necessário que o aluno examine suas particularidades para aperfeiçoamento de algumas e aproveitamento de outras.

1. *Wasserklavier*

Terceira peça da coleção, *Wasserklavier* foi composta em setembro de 1965 em Nova Iorque, dedicada ao pianista italiano Antônio Ballista, que a estreou em Brescia em 1970. Segundo Seth Brodsky (2018), Berio ouviu uma gravação de Brahms, Op. 117/II, *Intermezzo* em Si bemol menor, e Schubert, Op.142/I, Improviso em Fá menor e, não concordando com as soluções musicais, decidiu compor uma pequena peça tonal, inicialmente para dois pianos,

fundindo figuras de ambas as peças. Carmelo di Gennaro (2018) apresenta uma versão diferente daquela de Brodsky. Para ele, Berio teria composto *Wasserklavier* após uma conversa com amigos em Nova Iorque e a composição de Schubert em questão teria sido a Fantasia em Fá menor para piano a quatro mãos.

Uma apreciação sonora de *Wasserklavier* remete-nos mais para a Fantasia do que para o Improviso, principalmente pelo caráter melódico e a polarização nas notas Dó e Fá recorrentes desde o início da obra. Quanto à citação do *Intermezzo* em Si menor, ela pode ser encontrada nas primeiras notas de *Wasserklavier*. Os intervalos de segunda menor e quarta justa são recorrentes em ambas as peças.

Nos remete talvez por seu título, teclado-água, em tradução literal, a fluidez de um universo líquido e liberdade à natural expansão do movimento agógico, onde a textura polifônica da composição propicia variabilidade sonora a ser percorrida.

Sua composição é essencialmente polifônica. Porém, essa polifonia manifesta-se mais no âmbito das alturas do que no aspecto rítmico, no qual as vozes apresentam relativa dependência entre si. Por esse motivo, propomos aqui uma possibilidade interpretativa fundamentada no método *Note Grouping*, proposto por M. Thurmond no livro *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

2. *Note Grouping*

Sua ideia principal consiste na valorização do *ársis* como condutor do fluxo musical em todos os âmbitos: motivos, frases, seções etc.

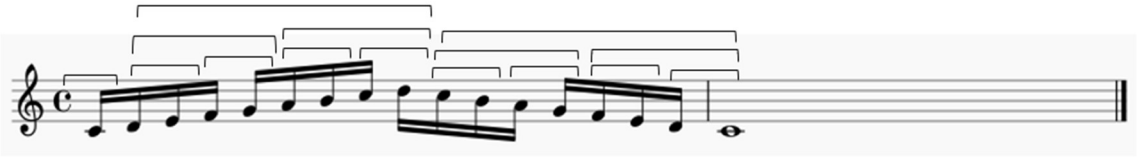
> O efeito de *ársis* sendo a primeira em cada grupo deve naturalmente ser mais importante na mente do estudante, e deve causar nele uma forma de tocar o grupo quase que com um imperceptível aumento de cor na primeira nota, especialmente no início do agrupamento estudado (MATHAY, 1912: 65).

Precisa-se de bom senso e bastante cautela ao se aplicar o *Note Grouping*, pois o fraseado pode soar de forma caricata.

Segundo Thurmond:

> É impossível mostrar no diagrama a sutil quantidade de aumento de som que deve ser feito através da diferença na imagem mental dos grupos: que é, *ársis-thesis* (grupo de - notas) no lugar de *thesis-ársis* (padrão); e não deve permitir ao acentuar o início de cada agrupamento. Há uma diferença delicada e uma linha quase imperceptível entre a expressão artística e uma ridícula "dupla acentuação", onde quer que a acentuação ocorra (THURMOND, 1982: 65).

Para a marcação do *Note Grouping* sugere-se o uso de colchete (a parte esquerda do colchete marca o início da articulação *ársis*), onde o músico deve, então, tocar um agrupamento de cada vez, com uma pequena pausa entre cada um, em uma velocidade onde cada grupo esteja no tempo preciso da peça; pensando cada grupo de forma separada tendo sua progressão de *ársis* (anacruse) indo em direção a *thesis*.



Exemplo 1: Demonstração da aplicação de agrupamento de notas na escala de Dó maior.

O estudo inicial deve ser praticado primeiro de forma lenta em grupos separados e então gradualmente acelerar o tempo para ir desenvolvendo os grupos, até que o próximo grande grupo seja alcançado.

Uma interpretação artística depende mais de uma concepção mental da obra do que do uso de qualquer dispositivo técnico que possa ser empregado. No entanto, se utilizado corretamente, o *Note Grouping* faz salientar as qualidades que não podem ser escritas e auxilia o interprete a conceber a peça que esteja tocando ou cantando, de uma maneira mais musical, artística e comovente.

O *Note Grouping* é frequentemente modificado pelos parâmetros musicais: tempo, dinâmica, velocidade etc. Cabe ao músico avaliar, conforme seu nível artístico, quando o uso da ferramenta se adequa ou não ao texto musical. De qualquer forma, o raciocínio essencial do *Note Grouping* (organização do pensamento musical em grupos não convencionais) se torna imprescindível para a resolução não só fraseológica, mas também de problemas mecânicos.

3. Memorização

A memorização de uma peça permite ao músico não ter que olhar para a partitura, garantindo a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida. Uma habilidade importante da memorização é a capacidade de codificar a música em termos de agrupamentos e de estruturas familiares.

Partes de escalas, arpejos, relações harmônicas e ritmos podem ser associados e unidos para que o cérebro crie um material a ser decorado.

A memória musical eficaz depende da habilidade de representar a música em termos de agrupamentos de notas, que podem estar relacionados a padrões estilísticos e estruturais

dentro da mesma peça, não significando necessariamente que estes agrupamentos serão os mais presentes à consciência durante uma execução memorizada altamente trabalhada.

Existe a categorização em nível *expert*: caracterizada pela capacidade de identificar a estrutura maior de uma composição e o resultado da interação entre o conhecimento específico e o conhecimento geral adquirido no decorrer de uma vasta experiência musical. O que distingue o *expert* do iniciante são a extensão e a disponibilidade desses conhecimentos.

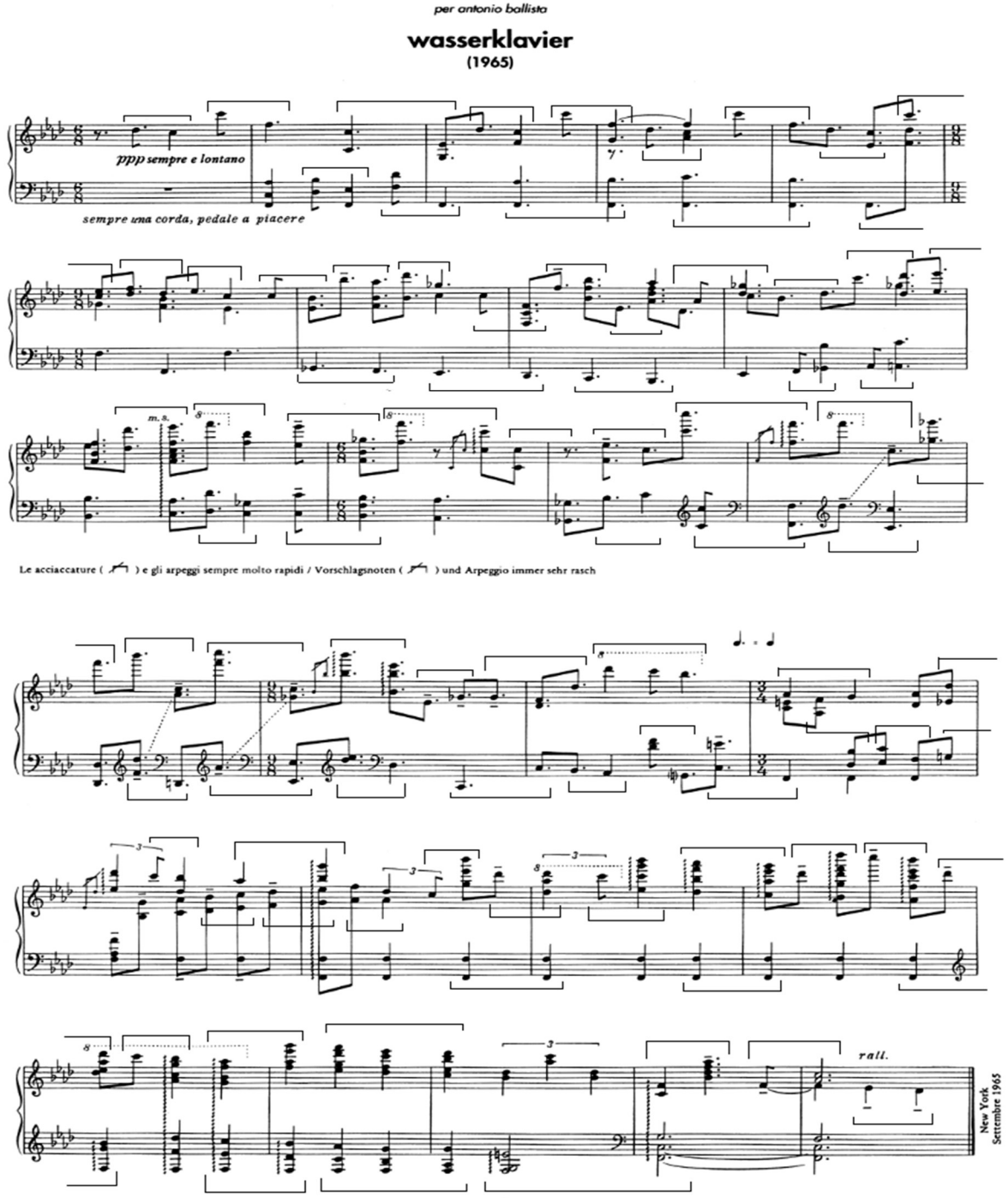
Barbacci aponta para a necessidade de integrar ao processo de memorização todos os tipos de memória, pois alguns alunos possuem memórias musicais muito desenvolvidas em detrimento de outras, daí a importância de se desenvolver e trabalhar cada uma delas. Em uma coletânea de textos de diversos pesquisadores de áreas de conhecimentos diferentes acerca da memorização, Sonia Regina Albano (2013) cita no mesmo um trabalho feito por Maria Elisa Risarto, que classifica as memórias de segundo grau: memória reprodutiva, memória construtiva e memória criadora em três tipos de métodos:

- O *Método Mecânico*, que a partir das repetições, uma parte do que for executado passa para a memória subconsciente e/ou muscular. Algumas vezes, mesmo que não passe por um processo analítico e seletivo ordenado para confiar a cada memória o que melhor lhe corresponde, algo fica memorizado, ainda que sem permanente segurança e valendo-se mais de qualidades inatas;
- O *Método Artificial* aplica como recursos mnemônicos procedimentos intelectuais diversos, frequentes no cultivo e educação de outras memórias. Na prática da memória musical aplica-se geralmente a memória emocional. Por exemplo, relacionar intervalos com distâncias, notas com números etc;
- O *Método Racional* que analisa, classifica e relaciona o que se deseja memorizar com aquilo que se sabe, usando os termos ligados à linguagem musical, como escalas, arpejos, acordes e inversões de temas, ou simplesmente com as classificações empíricas que igualmente permitem ao estudante analisar um texto musical reconhecendo fórmulas comuns.

4. Aplicando as ferramentas

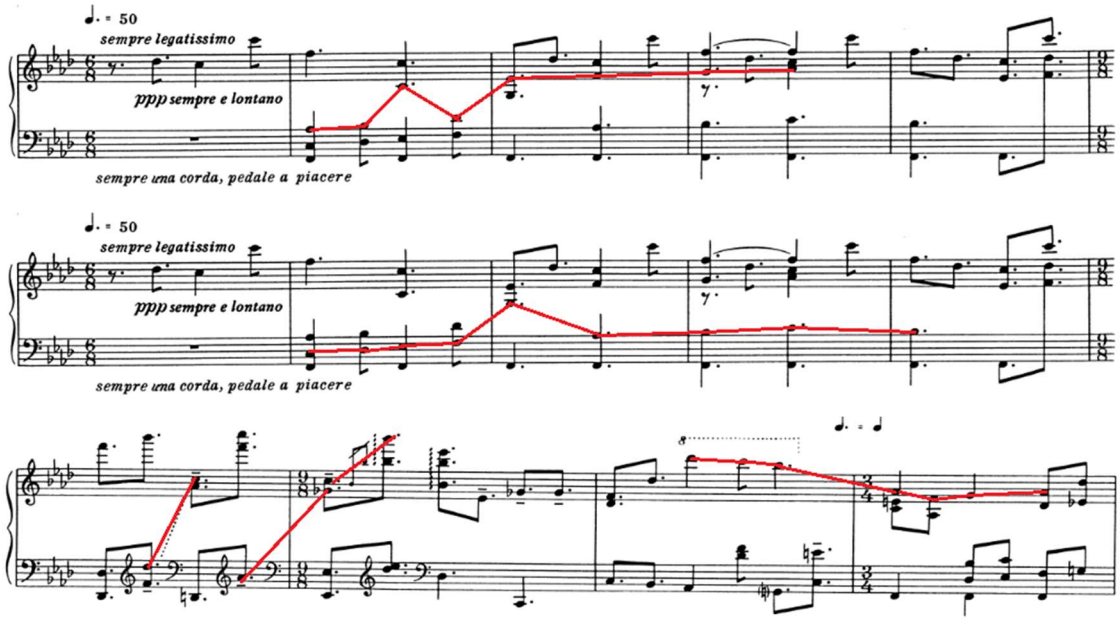
Para controle do estudo, um diário de bordo foi adotado.

Como já citado anteriormente, a ideia principal do *Note Grouping* consiste na valorização do *ársis* como condutor do fluxo musical em todos os âmbitos: motivos, frases e etc.



Exemplo 2: Marcações do *Note Grouping* em *Wasserklavier*.

A peça, por ser essencialmente polifônica, nos permite escolher quais vozes destacar em suas conduções:



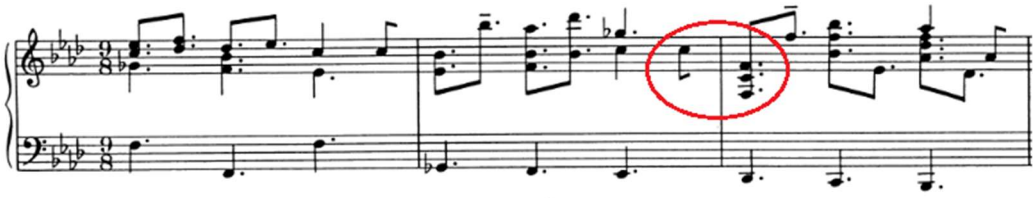
Exemplo 3: Indicação de condução melódica em *Wasserklavier*.

Após a escolha das vozes a serem destacadas e, mesmo que o pianista escolha tocá-las por igual importância, o estudo por omissão de notas contribui para a construção de uma memória psicomotora para a produção do som desejado, evitando o descontrole na condução fraseológica.

O estudo por omissão é feito da seguinte forma:

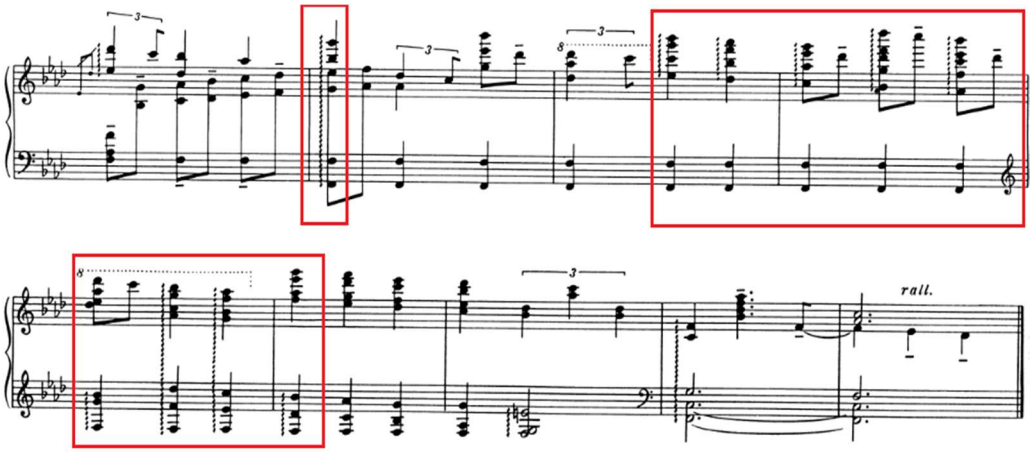
- Toca-se de fato as notas que se deseja ouvir para que o ouvido possa monitorar a qualidade sonora, e nas demais notas, o dedo deve somente estar posicionado sobre a tecla que deveria ser tocada sem acioná-la.

Outra demanda diz respeito aos rápidos deslocamentos de braço exigidos pelos saltos e mudanças de registro, porém em dinâmica *pp*. Para tanto, é necessário que os inícios destes deslocamentos sejam realizados com a máxima velocidade possível, para que as teclas de destino sejam alcançadas com tempo suficiente para desacelerar o movimento antes de seu ataque, evitando que tais teclas sejam atacadas com velocidade excessiva (o que geraria um indesejado aumento da intensidade sonora).



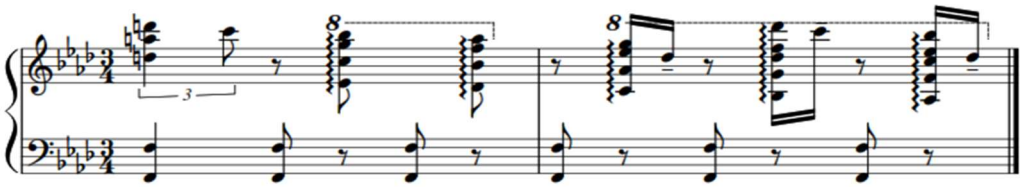
Exemplo 4: Sinalização do deslocamento do braço no 8° compasso de *Wasserklavier*.

Outra importante observação refere-se à sessão de arpejos que a partitura indica quando devem ou não ser tocados por ambas as mãos como exposto abaixo:

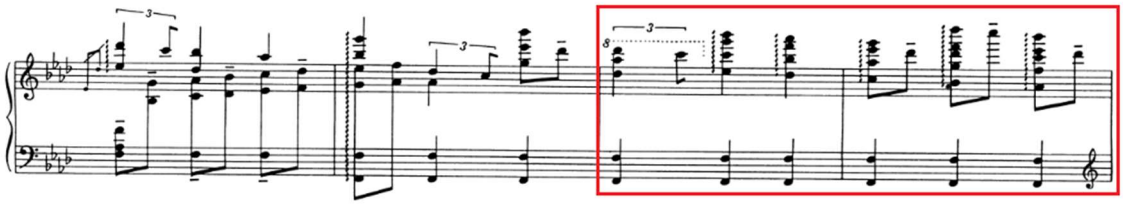


Exemplo 5: Acordes arpejados em *Wasserklavier*.

Ouvindo gravações, percebemos que alguns pianistas optam por distribuir pelas duas mãos arpejos que, de acordo com a partitura, deveriam ser tocados só pela mão direita, sobretudo porque a esquerda deve se comprometer com a realização de notas já destinadas a ela (Exemplo 5). Entretanto, esta opção acarreta um distanciamento temporal excessivo entre as ações da mão direita e as da esquerda, as quais deveriam ser simultâneas (Exemplo 6).



Exemplo 6: Representação de uma execução diferente nos acordes finais em *Wasserklavier*.



Exemplo 7: Sucessão de arpejos nos compassos 20 e 21 de *Wasserklavier*.

Berio indica que o uso do pedal direito seja a gosto do intérprete. No entanto sabemos que seu uso influencia nas ações das mãos, devendo o intérprete considerar o período

estilístico, mecanismo do teclado, características do instrumento, acústica da sala, compreensão da obra e níveis dinâmicos.

Considerando que uma das principais características do pedal de sustentação é criar legatos, criar efeitos de textura através da mistura de harmônicos, demarcar harmonia ou melodia e mudança de timbre e etc, a escolha em se trocar o pedal a cada movimentação do baixo foi escolhida para manter seu plano dinâmico e obter maior clareza harmônica, mesmo que dificulte o trabalho manual ao teclado.

Depois de assimilados os gestos, a atenção voltou-se para o resultado sonoro, a fim de minimizar os exageros.

Passada a interiorização do *Note Grouping*, o processo de memorização foi alvo de trabalho:

- Por se tratar de uma peça tonal, foram cifrados pontos estratégicos: começos de frases e pontos culminantes, onde a memória falhava.
- Análise e escuta de várias gravações.
- Estudo por "dublagem": tocam-se vozes individuais a serem trabalhadas enquanto a outra mão simula todos os gestos sem tocar as notas.
- Gravações próprias a fim de comparar o processo evolutivo da *performance*.

5. Considerações finais

Neste artigo expus ferramentas que considerei serem mais eficazes. As dificuldades de memorização com repertório contemporâneo são recorrentes, justamente por quebrar moldes estruturais e o *Note Grouping* demonstrou-se de acessível aplicação em qualquer estágio da pesquisa e com qualquer repertório, podendo adquirir um resultado sonoro diferente e conscientizado.

Com o *Note Grouping*, o fato de a obra ser toda em legato e pianíssimo dificultou a pesquisa com recorrentes acentuações ou até mesmo violação da dinâmica sem a devida percepção, por esse motivo devemos apenas pensar nas marcações de grupos para que o resultado seja sutil.

O diário de bordo demonstrou-se um excelente instrumento para visualizar e servir de parâmetro na transcrição da teoria para prática e vice-versa, dando à pesquisa um método participativo desde sua origem.

Considerando que o *Note Grouping* é uma forma de agrupamento mental, essa técnica é válida por sua essência para novas combinações fora dos padrões propostos por Thurmond a fim de resolver problemas musicais ou mecânicos do texto musical.

Referências:

BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. 5.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1965.

BERIO, Luciano. *6 Encores Pour Piano*. Vienna: Universal Edition, c1990. Partitura. Contêm: *Brin* (1990); *Leaf* (1990); *Wasserklavier* (1965); *Erdenklavier* (1969); *Luftklavier* (1985); *Feuerklavier* (1989).

BRODSKY, Stephen. *Luciano Berio*. 2018. Disponível em: <https://www.allmusic.com/composition/wasserklavier-for-1-or-2-pianos-mc0002405663>. Acesso em: 01 de ago. 2018.

DI GENNARO, Carmelo. *The Works of Luciano Berio*. 2018. Disponível em: <http://www.andreabacchetti.net/pagine/berio_booklet_eng2.htm>. Acesso em: 01 de ago. 2018.

HODGES, Nicholas. *Piano Six Encores by Berio*: Beltane Bonfire by Stevenson; Gnomic Variations by Crumb; Four Concert Piece by Stevens. The Musical Times, vol.133, no. 1797 (nov. 1992), p. 582. Published by: Musical Times.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. Processos de Memorização na Performance Musical: Habilidades e Competências. In: LIMA, Sonia Regina Albano (org.). *Memória, performance e Aprendizado musical*: um processo interligado. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. p.115-130.

THURMOND, James M. *Note Grouping*: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance. Galesville, Maryland: Meredith Music Publications, 1982.

Considerações sobre *A arte do acompanhamento*, de Francesco Geminiani (1687-1762)

Marcus Held[1]
Universidade de São Paulo – mvheld@usp.br

Resumo: O presente artigo contempla o tratado *A arte do acompanhamento* de Francesco Geminiani (1687-1762). Após mencionarmos informações biográficas de seu autor, abordaremos o conceito de Gosto em seu ambiente setecentista. Uma vez localizado na obra de Geminiani, poderemos seguir às considerações sobre seu frontispício, prefácio e exemplos. Conclui-se que o autor integra a tópica do Gosto em sua abordagem, bem como fornece meios para uma execução justa, correta e deleitável do baixo-contínuo.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Baixo contínuo. Gosto. Tratadística.

Considerations on Francesco Geminiani's (1687-1762) *The Art of Accompaniament*

Abstract: The present paper contemplates the treatise *The art of accompaniament* by Francesco Geminiani (1687-1762). After mentioning author's biographical information, we will approach the concept of Taste in its eighteenth-century environment. Once contextualized in the work of Geminiani, it will be possible to move toward the considerations on its frontispiece, preface and examples. We conclude author approaches the topic of Taste, as well as provides ways to a just, correct and delightful execution of thorough-bass

Keywords: Francesco Geminiani. Thorough bass. Taste. Treatise.

Francesco Geminiani nasceu na cidade de Lucca em 1687, tendo sido batizado no quinto dia de dezembro daquele ano (CARERI, 1993). Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuliano Geminiani (CARERI, 1993), violinista da Capela Palatina – a única instituição musical da cidade –, e seguiu para a tutela de Carlo Ambrogio Lonati – Il Gobbo – (1645-1712). Posteriormente, foi a Roma para estudar composição com Alessandro Scarlatti (1660-1725) e violino com Arcangelo Corelli (1653-1713) (BURNEY, 2010 [1776-1789]). Em 1714, após ter assumido o posto do pai, abandonou a estabilidade para radicar-se em Londres e nunca mais retornar ao seu país de origem. Careri comenta:

> Suas habilidades no violino deveriam ser, certamente, muito acima da média, e Lucca pode ter representado o fim para ele, visto que uma carreira de virtuoso era uma preocupação. Então, pode-se entender se ele se sentisse atraído a grandes cidades e decidisse buscar sua fortuna em outro lugar. (CARERI, 1993: 3).

Ao longo de sua carreira, transitou pelos grandes centros musicais, como Paris e Dublin, e editoriais, como Haia e Amsterdã, e teve contato com as diversas correntes musicais setecentistas. Suas obras – predominantemente instrumentais – foram editadas, vendidas e

difundidas por toda a Europa. No Reino Unido, Geminiani tornou-se referência para o virtuosismo instrumental, sendo frequentemente comparado e igualado aos grandes nomes da cena musical britânica, como Henry Purcell, Georg Friedrich Händel e Arcangelo Corelli.

Sua preocupação constante para a discussão da tópica do Gosto, bem como para seu correto ensinamento, levaram-no, a partir de 1748, e estendendo-se até o fim de sua vida, em 1762, a produzir um total de sete tratados: *Rules for playing in a True Taste* – Regras para tocar com verdadeiro gosto (c.1748), *A Treatise of good Taste in the Art of Musick* – Tratado sobre o bom gosto na arte da música (1749), *The Art of Playing on the Violin* – A arte de tocar violino (1751), *Guida Armonica* (1756/8), *The Art of Accompaniament* – A arte do acompanhamento (1756/7), *The Harmonical Miscellany* – A Miscelânea harmônica (1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* – A arte de tocar guitarra ou cistre (1760).

O século XVIII testemunhou uma profusão de literatura filosófico-musical sobre ampla reflexão da tópica do Gosto nas artes, tendo a Inglaterra – país que abrigou Geminiani – como protagonista dessas discussões (KIVY, 1974). Segundo Addison (1879 [1712]), gosto é a habilidade de discernir as belezas de um autor ou obra com prazer, e suas imperfeições com aversão. Em sua lógica, é a capacidade de discernir e gostar quando se depara com o belo. A reação fenomenológica a este reside na alegria interior ou deleite.

As definições básicas desse conceito têm origem no sentido próprio do termo, isto é, a sensibilidade gustativa. Zedler (1708) reitera que o sabor (*gustus, gout*) é o sentido exterior (cujo órgão é a língua) que percebe o efeito específico (sensação de prazer ou repulsa) das partículas salgadas dos corpos e o transmite à alma pelo cérebro. Para a música, os dizeres de Zedler atuam como metáfora ao sentido da audição; isto é, os efeitos dos sons serão percebidos pelos ouvidos. A partir do que se expõe, pode-se perceber a ambivalência sensorial-racional do gosto: pela reação do receptor – pela faculdade do juízo – às partículas salgadas, no caso do paladar, ou aos sons, no caso da audição, emitir-se-á um julgamento (bom ou ruim, agradável ou desagradável, belo ou feio).

Uma obra de arte, segundo o pensamento setecentista, é dedicada a afetar, *mover* seu receptor. Da mesma maneira que o principal objetivo de um orador, segundo textos da retórica clássica, é excitar as emoções (ou os afetos) de seus ouvintes, o artista deseja afetar o seu público Este, portanto, poderá exercer um julgamento sobre o que foi recebido, pois seus sentidos foram excitados. Geminiani, que considera que "toda boa música deve ser composta imitando um discurso" (GEMINIANI, 1749: 2), se enquadra nesta linha de pensamento, já que defende que a música tem o poder, e o artífice, o dever de *mover* seus ouvintes. Esta qualidade será definida por ele como a capacidade de "expressar com força e elegância a intenção do

compositor" (GEMINIANI, 1749: pref.). Se "a intenção da música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões" (GEMINIANI, 1751, pref.), o autor ressalta que esta é a habilidade "que todos devem se esmerar para adquirir, e pode ser facilmente obtida por qualquer pessoa que não seja afeiçoada a sua própria opinião e que não resista obstinadamente à força da verdadeira evidência" (GEMINIANI, 1749: pref.). Uma interpretação musical justa e eficiente, portanto, de *bom gosto*, deverá conter todos esses atributos, proporcionando prazer e deleite para seus interlocutores.

Com vistas a ensinar a prática do bom gosto em relação ao baixo contínuo, Geminiani escreveu *A arte do acompanhamento*. A obra obteve três publicações por diferentes editores ao longo da década de 1750. Foi publicada pela primeira vez em Paris em 1754, época de residência do autor nessa cidade, sob o título *L'art de bien accompagner du Clavecin* (catalogada no índice H. 430), sem o índice de opus. As publicações subsequentes, *Arte D'Accompagnare Col' Cimbalo O Sia Nuouo Metodo per Accompagnare Propriamente il Basso Continuo, Op. 11 (H. 431)*, com frontispício em italiano e texto em francês e *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Propriety and Elegance* ("A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância"), Op. 11 (H. 432), com texto em inglês, e ambas divididas em dois volumes, são remetidas aos anos de 1756 – volume 1 – e 1757 – volume 2.

O cenário da literatura pedagógica de baixo contínuo na Inglaterra em meados do século XVIII indica que Geminiani, acertadamente, obteria êxito de vendas. Nesse contexto, muitos livros com explicações modestas sobre a prática do baixo figurado estavam ainda manuscritos, ou em circulação há décadas e, talvez aos olhos do autor, desatualizados. O crescente interesse britânico pela música italiana, bem como por seus instrumentistas, promoveu, com o tempo, uma atividade prolífica de concertos públicos, apresentações de óperas e oratórios e, sobretudo, prática doméstica diletante. Era natural, portanto, que houvesse maior necessidade e procura de cravistas – tanto amadores quanto profissionais – a serem instruídos por meio de obras desse tipo.

Para McArtor, o conteúdo de *A arte do acompanhamento* se resume, apenas, a um manual para a execução de harmonia ao teclado, e afirma que "um título mais apropriado poderia ter sido *A arte de ler baixo figurado*, pois o autor está preocupado em mostrar, apenas, as várias maneiras de realizá-los" (McARTOR, 1984 apud CARERI, 1993: 189-190). No entanto, como veremos nestas considerações, as preocupações de Geminiani caminham para

além de simples explanações práticas de algum conteúdo musical. Na verdade, o autor elabora, além dos totais 38 exemplos, dois prefácios que contêm informações fundamentais para o entendimento estético de seus ensinamentos em relação à execução do baixo contínuo. Assim, uma leitura criteriosa, como a de Williams, nos permite refletir que "os exemplos de Geminiani se iniciam mostrando algumas dentre diversas maneiras como uma simples tríade pode, efetivamente, ser tocada, e é essa efetividade que é seu objetivo, e não um livro-texto sobre a consistência da escrita em partes" (WILLIAMS, 2013: xiii).

Nesse sentido, Geminiani contribui sobremaneira, certamente para aquele período, para a arte de criar e tocar o acompanhamento ao teclado com uma linha de baixo figurada, semifigurada ou não figurada (WILLIAMS, 2013). Desta forma, o tratado retrata seu próprio período, com instruções gerais para a *performance* ao teclado, sob a perspectiva da experiência musical de um violinista virtuoso calcada sobre diversas tradições.

No frontispício de todas as edições (1754, 1756 e 1757), lemos que o tópico principal será o *acompanhamento*, termo que passou a ser utilizado na literatura musical a partir da segunda metade do século XVIII. Nota-se, curiosamente, que, apesar de o título das edições de 1756 e 1757 empregarem o termo *accompaniament*, o autor utiliza também, ao longo do prefácio, a grafia *accompagniament* – certamente fazendo alusão à pronúncia francesa (*accompagner*) e/ou italiana (*accompagnare*) (WILLIAMS, 2013).

Dando prosseguimento ao que se lê no frontispício, o título *A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo contínuo ao cravo com propriedade e elegância* deixa claro que o instrumento a que o autor se refere é o cravo, e não o órgão ou outro instrumento de teclado, como o clavicórdio ou o fortepiano. Sobre os termos "com propriedade" e "[com] elegância", pode-se inferir, que o autor subentenda com *bom gosto*.

O tratadista endossa, no prefácio do segundo volume, que o *bom gosto* deve estar presente na realização do baixo contínuo para mover, inclusive, os outros músicos que atuam com ele:

> [...] um bom acompanhador deve possuir a faculdade de realizar todos os tipos de baixos de diferentes maneiras, de modo a ser capaz, em ocasiões apropriadas, de avivar a composição e de deleitar o cantor ou o instrumentista. **Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal**. (GEMINIANI, 1757: pref., tradução e negrito nossos).

Ou seja, o autor apresentará maneiras de fornecer ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o cantor ou instrumentista solista. Logo, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa, correta e deleitável da verdadeira intenção do compositor.

Isto posto, Geminiani inicia o primeiro volume de *A arte do acompanhamento* com a exposição da importância que os tratados possuem para o ensino e para o aprendizado de todas as artes:

> Em quase todas as artes liberais, têm surgido tratados e sistemas não apenas considerados úteis para as pessoas que, não dispondo do privilégio da assistência de mestres, empenham-se, por sua própria indústria e engenho, em adquirir o conhecimento dessas artes, mas também considerados eficazes pelos mais eminentes professores para instruir seus discípulos. Comecei, há alguns anos, a escrever um livro sobre o baixo contínuo, que concebi para atender ambas as finalidades. Todavia, tendo sido desviado, por outras razões, de meu projeto, quase o deixei de lado. Fui convencido, por exortações de alguns dos meus amigos, a finalizar a obra. [...] (GEMINIANI, 1756: pref.).

Como se observa, o tratadista está convicto de que esse tratado enriquecerá sobremaneira a literatura pedagógica sobre o baixo contínuo. De fato, critica claramente os materiais à disposição naquela época e, portanto, visa oferecer um método novo e eficaz:

> Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – contivesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo contínuo, não teria eu de oferecer ao público este meu livro. Além disso, ouso dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento. [...] Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do aprendiz] não fornecem a ele indicações para os caminhos a serem seguidos na composição. (GEMINIANI, 1756: pref.).

Ao afirmar que "as regras que alguns forneceram para acompanhar as várias notas da oitava, ou do *Gammut*, são deveras incertas e precárias" e que, por essa razão, deveriam "ser banidas e abandonadas por todos os verdadeiros harmonistas" (GEMINIANI, 1756: pref.), Geminiani refere-se, provavelmente, a tratados de baixo contínuo como *Principes de l'Acompagnement du Clavecin* (1718), de Jean-François Dandrieu (c.1682-1738) ou *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737), de John Frederick Lampe (c.1703-1751), em circulação em Londres em meados do século XVIII. Essas obras instruem o aprendiz por meio da atualmente conhecida "regra da oitava", com o método todo voltado para

o acompanhamento das notas da escala musical, ignorando, muitas vezes, aspectos imprescindíveis, na ótica de Geminiani, como o conceito de *bom gosto*, que engloba a ornamentação e a diversidade na execução. No entanto, tal procedimento era bastante comum na literatura do baixo-contínuo ao longo dos séculos XVII e XVIII (WILLIAMS, 2013).

Geminiani, no entanto, não se coloca contrário a esse tipo de abordagem, uma vez que, no primeiro volume de *A arte do acompanhamento*, o exemplo 12 e, posteriormente, os exemplos 18 a 24 fundamentam-se em diversos modos de se acompanhar as notas da escala. O tratadista critica, na verdade, "as regras oferecidas por alguns para acompanhar as diversas notas da oitava ou do *Gammut*", sendo "demasiado defeituosas, incertas e precárias" (GEMINIANI, 1756: 3). Podemos constatar a diferença e o alto nível do tratamento melódico de sua realização da regra da oitava (fig. 1 e 2) em comparação à solução proposta por Lampe (fig. 3).

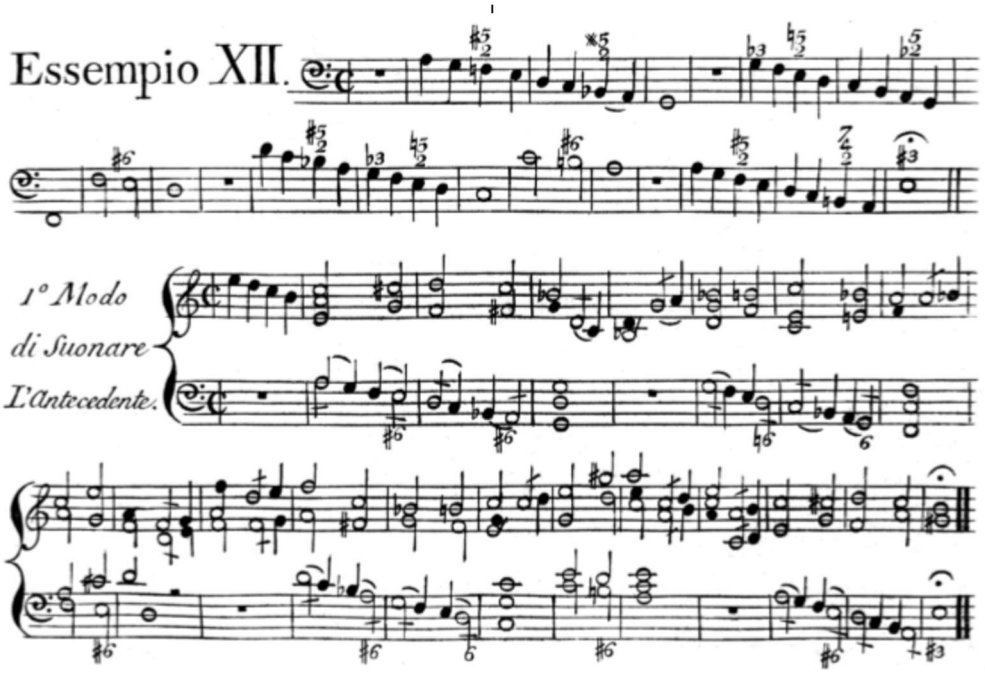


Figura 1: Geminiani, *A arte do acompanhamento* (1756): exemplo 12.

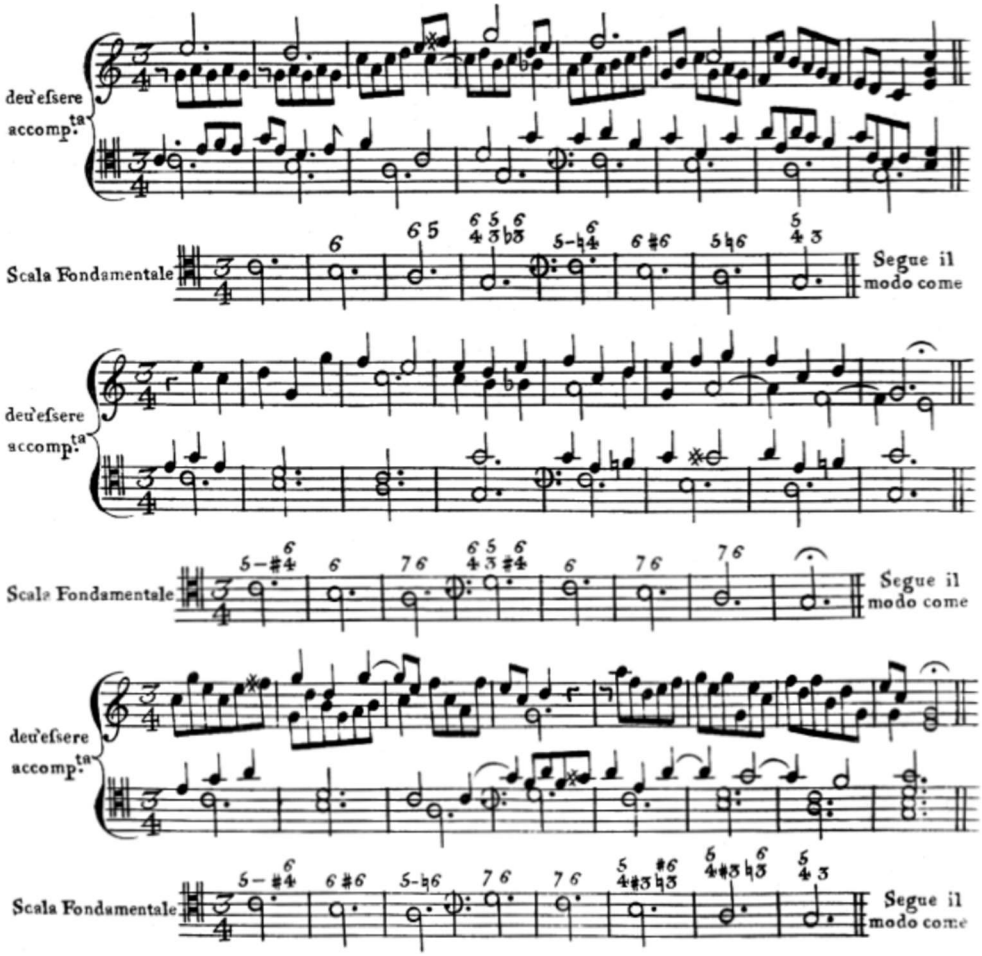


Figura 2: Geminiani, *A arte do acompanhamento* (1756): exemplo 24.

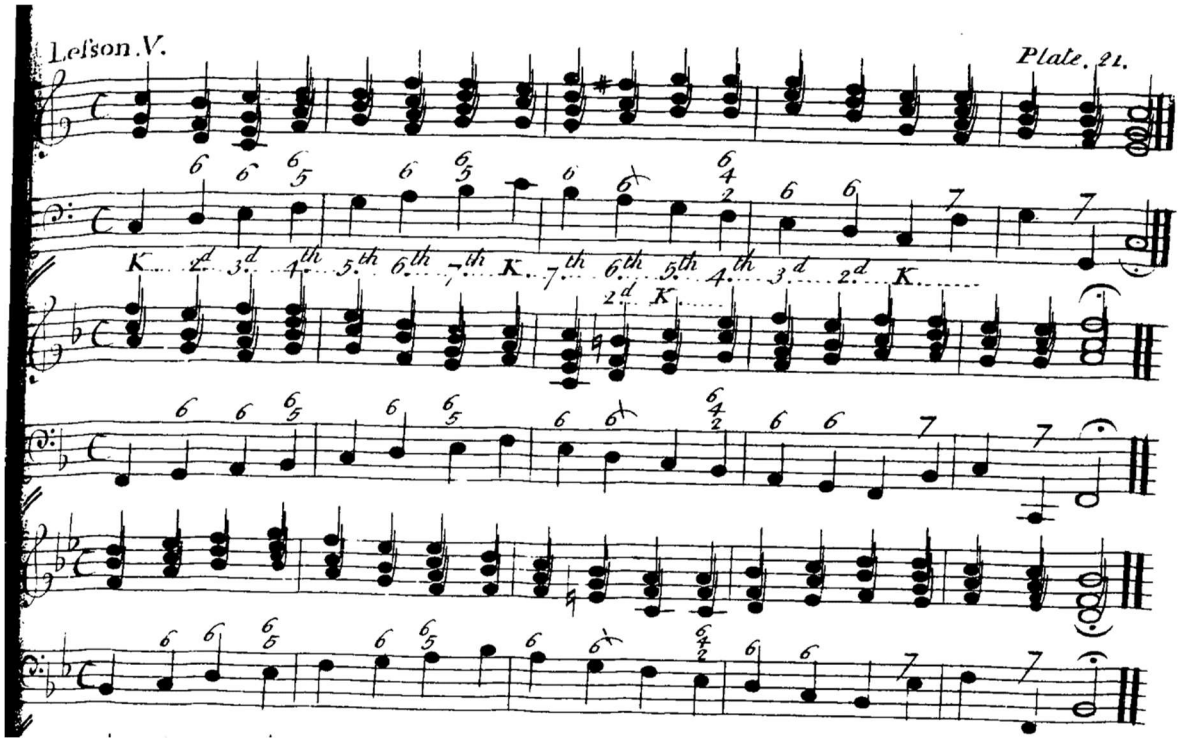


Figura 3: *Lampe: A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass* (1737): *Lesson* V.

Geminiani se destaca por transcender o conteúdo habitual desses livros ao propor, portanto, o ensino – considerado por ele próprio como inusitado – das regras do baixo contínuo segundo o viés do *bom gosto*. Sua maneira de executar a realização harmônica a torna uma composição autossuficiente; faz dela, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista:

> A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Essa observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados. (GEMINIANI, 1756: pref.).

Adiante, no primeiro exemplo do primeiro volume, tamanha sua preocupação com esse tópico, ele reforça:

> Repito aqui o que já disse em meu prefácio, que a arte do acompanhamento consiste, principalmente, em deixar os sons do cravo ressoarem, visto que interrupções frequentes do som são incompatíveis com a verdadeira melodia. O aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez; ou seja, nunca deve abaixar todos os seus dedos de uma vez sobre as teclas, mas sim arpejar as várias notas dos acordes. (GEMINIANI, 1756: 3).

É possível notar que o método não apresenta, apenas, a definição dos diversos tipos de acordes e da exposição de seus empregos em lugares-comuns da música prática. Na verdade, Geminiani propõe diversas maneiras – habituais ou não – de utilizá-los, bem como, e talvez ainda mais importante, de ornamentá-los. O cuidado que ele teve com o *bom gosto* em música esteve presente até mesmo nas instruções dos exemplos dedicados ao acompanhamento dessas citadas notas da oitava. No texto para os exemplos 18 a 23, ele ressalta, ainda "estão representadas diversas escalas ascendentes e descendentes, com diferentes harmonias, de acordo com a divisão do tempo", e são variadas e ornamentadas" (GEMINIANI, 1756: 3). Nesse sentido, além de demonstrar a harmonia em diversos aspectos, o autor fornece diferentes ornamentações ao longo das escalas, explorando, também, o movimento contrário entre as vozes. Dessa maneira, o tratadista oferece ao leitor um modo de realizar esses exercícios que resulta, em cada caso, em uma solução musical distinta.

Pode-se concluir, de acordo com as informações contidas neste artigo, que a tópica do gosto é recorrente em *A arte do acompanhamento*. Além do que se lê nas referências anteriores, de que o continuísta deve fornecer ao ouvinte o prazer de uma melodia contínua e

ininterrupta, o autor deixa claro que não se trata apenas de uma observação corriqueira, mas da base de seu ensinamento.

Desse modo, constata-se que essa obra se relaciona com os conceitos setecentistas de Gosto, entre outros aspectos, no sentido de que o intérprete deva estar afetado para que, então, seja capaz de *mover* sua audiência com o *efeito* de sua interpretação. Nesse tratado em particular, ele frisa que o continuísta terá de exercer a faculdade de inspirar o cantor ou instrumentista solista para que a interpretação em conjunto esteja nos moldes do *bom gosto* estabelecidos pelo autor. Esse aspecto está em consonância não apenas com as preceptivas retóricas clássicas, mas também com os tratados musicais mais representativos do século XVIII.

Referências:

ADDISON, J. *The Spectator.* (Ed. Chalmers). New York: D. Appleton, 1879.

BURNEY, Charles. *A General History of Music* [London, 1776-1789]. New York: Cambridge University Press, 2010. v. 1-4.

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani* (1687-1762). New York: Oxford University Press, 1993.

GEMINIANI, Francesco. *Arte D'accompagnare Col'Cimbalo*. Paris: c.1756.

_____. *L'art du Bien Accompagner du Clavecin*. Paris: 1754

_____. The Art of Accompaniament. In: HOGWOOD, C. (Org.); WILLIAMS, P. (Ed.). *Francesco Geminiani Opera Omnia*. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2013. v. 15.

_____. *The Art of Accompaniamen*t. London: 1756-1757.

_____. *The Art of Playing on the Violin*. London: 1751.

KIVY, P. *The seventh sense*: Francis Hutcheson & Eighteenth-Century British Aesthetics. Oxford: Clarendon Press: 1974.

McARTOR, M. E. *Francesco Geminiani*: composer and theorist. 1951. Tese (Doutorado em Filosofia). University of Michigan, Michigan, 1951.

ZEDLER, J. H. *Universal lexikon*. Halle, Leipzig: 1708.

Notas

[1] Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2017/25414-7). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP.

"Correto e belo": intersecções entre o interpretar a *Courante* em Si menor de J. S. Bach em um piano moderno e bases históricas

Edmundo P. Hora
Universidade Estadual de Campinas – ephora@iar.unicamp.br

Sonia Rubinsky
soniarubinsky@gmail.com

Resumo: Obras escritas séculos atrás podem ter diferentes interpretações associadas ao período e localizações geográficas. No decorrer dos tempos mudanças interpretativas ocorreram, mas atualmente atenção aos princípios tratadísticos tornaram-se fundamentais às novas práticas de execução. Consciência e adequação a estes ensinamentos são as bases desta proposta prática, considerando-se as possibilidades acústicas do piano moderno de concerto, hoje acessíveis e irrefutáveis. Uma proposta de execução diferente, correta e reveladora.

Palavras-chave: Obra antiga x piano moderno. Prática interpretativa. *Courante* em Si menor, BWV 831 de Bach.

"Beautiful and Correct": Intersections between a *Performance* in a Modern Piano of Bach's B minor *Courante* and a Historical Basis

Abstract: Works written centuries ago may have different interpretations associated with the period and their geographical locations. In the course of time, interpretative changes have taken place, but today, awareness to the principles spelled out in treatises of the period have become fundamental to present-day performance practices. Awareness and adequacy to these teachings are the basis of this practical proposal, taking into consideration the acoustic and technical possibilities of the modern concert piano now accessible and irrefutable: a performance proposition which is at the same time distinct, correct and revealing.

Keywords: Early work versus modern piano. Performance practice. Bach's *Courante* in B minor, BWV 831.

1. Introdução

O mundo musical contemporâneo ocidental assiste hoje vertiginosa influência e mudança de paradigma, ocasionada pelas propostas da "prática de interpretação" historicamente informada. Revitalizada desde o final do século XIX, ela atinge indiferentemente todas as manifestações musicais de concerto. Assim, em todos os setores e práticas instrumentais alterações significativas ocorreram, propiciando outro perfil do instrumentista musical e novas experiências sonoras surgiram deleitando aficionados da área. Escolas de formação na Europa, Estados Unidos e em algumas capitais do Brasil oferecem atualmente instrução para este "novo" profissional e o que se percebe é coerente atividade e interação entre repertório e instrumental utilizado, de acordo com a estética do período. Com isto, revisitam-se métodos históricos e estudos organológicos repensam diferentes períodos históricos.

No que se refere aos instrumentos de teclas, este fenômeno foi dos mais significativos e perpassa distintos séculos em diferentes repertórios e técnicas específicas. Para a prática de construção dos instrumentos de teclado, esta mesma conduta acompanhou as mesmas ideias e seu procedimento revolucionou a estética sonora na segunda metade do século XX, revelando constantemente novas abordagens por meio de pesquisas científicas e restaurações de bens. A exorbitante quantidade de ateliês de construção de Cravos – e atualmente Fortepianos – espalhou-se em todo o mundo e tem guarnecido imensa demanda por réplicas em diferentes períodos. Criativas possibilidades intermediárias têm atualmente surgido no cenário internacional e, já nas primeiras décadas do século XXI, a proposta para o Piano do construtor belga Chris Maene (1953) e por ele denominada: *Straight Strung Concert Grand* – com encordoamento reto e paralelo e não o usual cruzado em diagonal –, impõe-se de modo determinante. Sobre sua característica sonora, Daniel Barenboim declarou: "... há uma diferença na qualidade do som... ele tem mais transparência, mais clareza e por isso mescla menos, contudo, ele te dá a oportunidade, como instrumentista, de criar a mescla por você mesmo e eu gosto disso". (BARENBOIM, 2017)[1]. Por outro lado, o modelo estabelecido proposto pela *Steinway & Sons*, até então muito festejado, vê-se confrontado a estes novos anseios. No entanto, sua excelência sonora, aliada à sua mecânica exemplar – firmadas como o "ideal" em todas as salas de concerto do mundo ocidental – veem-se contrapostas em virtude da adequação: instrumento idealizado à época e, seu repertório, embora seu tipo de sonoridade particular, exuberante e com longa projeção sonora, proporcione a execução da linha musical em *legato* e, aos anseios dos tempos modernos.

De outra parte, conscientes de que tanto o Cravo quanto o Fortepiano, instrumentos típicos dos séculos XVII e XVIII, produzem sons com imediato caimento – fator positivo na emissão das vozes nas obras polifônicas – desafiamos nossas próprias capacidades intelectuais em busca de resultados pianísticos convincentes destas mesmas polifonias, adequando: instrumento moderno *versus* obra antiga. Com isso, o preponderante interesse pelos conhecimentos organológicos atuais – consolidados nos anos de 1980, mas, em realidade, iniciados na França nos últimos anos do século XIX, [ver Louis-Joseph Diémer (1843-1919)] – testemunha notória modificação daquela concepção sonora "sedimentada", agora adequada às vivências da época em que as obras foram compostas. Este "*revival*", cada vez mais imperativo para alguns intérpretes, coloca em questão a imposição da utilização (ou não) de instrumentos históricos. Dessa forma, novas atitudes para a compreensão das diferentes "sonoridades pianísticas nacionais" surgiram e com elas, nova proposta.

2. Questões fundamentais

No que diz respeito à polifonia dos séculos XVII e XVIII, o entrelaçamento das vozes e clareza individual confundem-se pela intensidade sonora daquele modelo padrão moderno que, como anteriormente mencionado, após sua emissão, se projeta em sentido ascendente, favorecendo sobremaneira o "toque *legato*", tão apreciado nos subsequentes anos dos séculos XX e XXI. No entanto, ao se associar elementos fundamentais de execução da prática setecentista, a saber: tratamento próprio das figurações melódicas com três ou quatro sons e, as figuras musicais em semicolcheias entrelaçadas – com articulações particulares – reconhecemos e associamos sua relação com a "palavra" que pode ser definida como sendo um conjunto de letras ou sons de uma língua, juntamente com a ideia associada a este conjunto. A função da palavra é representar partes do pensamento humano, e por isto ela constitui uma unidade linguística com significado. Vários desses "conjuntos" musicais formam frases que juntas compõem a polifonia própria à época. Esta reunião de várias vozes estrutura o chamado "período musical" que por sua vez finaliza o "discurso eloquente", premissa da composição barroca e da obra musical de J. S. Bach (1685-1750), que tem base na Retórica Clássica.

Assim, para absorção/apreensão do conteúdo textual, a execução instrumental musical deve ser audível, clara e compreensível aos ouvintes. Nesse sentido, a emissão individual sonora deve ser axiomática e suas diversas combinações relevantes em acordo aos princípios da época em questão. Digno de nota, a afirmação de Jean-Philippe Rameau em seu *Préface* do *Traité de l'Harmonie* (Paris, 1722: iii), que disse: "Não é suficiente sentir os efeitos de uma Ciência ou uma Arte; é necessário também compreendê-los de maneira que se possa torná-los inteligível". Dessa forma, a acentuação silábica própria à cada motivo rítmico-melódico obedece a "sintaxe" pertinente, dentro de um compasso musical, por exemplo. Sobre interpretação musical, o pianista Paul Badura-Skoda (2002) afirmou: "Um conhecimento das regras gramaticais e de vocabulário é um pré-requisito para a comunicação verbal, e mais, nós quase não pensamos em gramática, ao menos, claro, que estejamos falando uma língua estrangeira com a qual não somos familiarizados". Já as variações motívicas possíveis, advindas das combinações silábicas, serão evidenciadas em termos de acentuação na estrutura do compasso, por dedilhados coerentes à época, evitando-se acentuações equivocadas.

Atentos a tudo isto impõe-se o instrumento musical como ferramenta fundamental a todo o processo. Como antes dito, a escolha consciente de determinado instrumento faz-se imperativa, mas, de certa forma, não finita. Adequação entre o instrumento disponível e repertório faz-se necessária e, para isto, atenção aos princípios digitais propagados nos tratados históricos é de importância neste processo e requer especial diligência. Da mesma forma,

consideração às capacidades acústicas reveladas pelo piano atual torna-se determinante. Assim, o resultado sonoro obtido pela gravação dos CDs *Magna Sequentia I* e *II* – projeto da pianista Sonia Rubinsky para diferentes obras de J. S. Bach – corrobora com este conceito interativo. Para ele, cuidadoso estudo interpretativo realizou-se atentando-se:

a) às possibilidades digitais em termos de acentuação hierárquica dos motivos;
b) aos adequados tempos e caracteres inerentes à obra e seu correspondente movimento de dança da suíte barroca;
c) aos aspectos psicológicos advindos das "Características da Tonalidades" – tópico histórico de importância para a compreensão do conteúdo particular;
d) à consideração da pertinente emissão espacial sonora local;
e) às maleáveis inflexões rítmicas próprias ao estilo francês de execução com seu toque inégal.

A título de exemplificação, propomos aqui uma vista de olhos no texto da *Courante* da *Ouverture nach Französischer Art*, BWV 831 em Si menor e posterior audição, que retrata nossas intenções de modo particular.

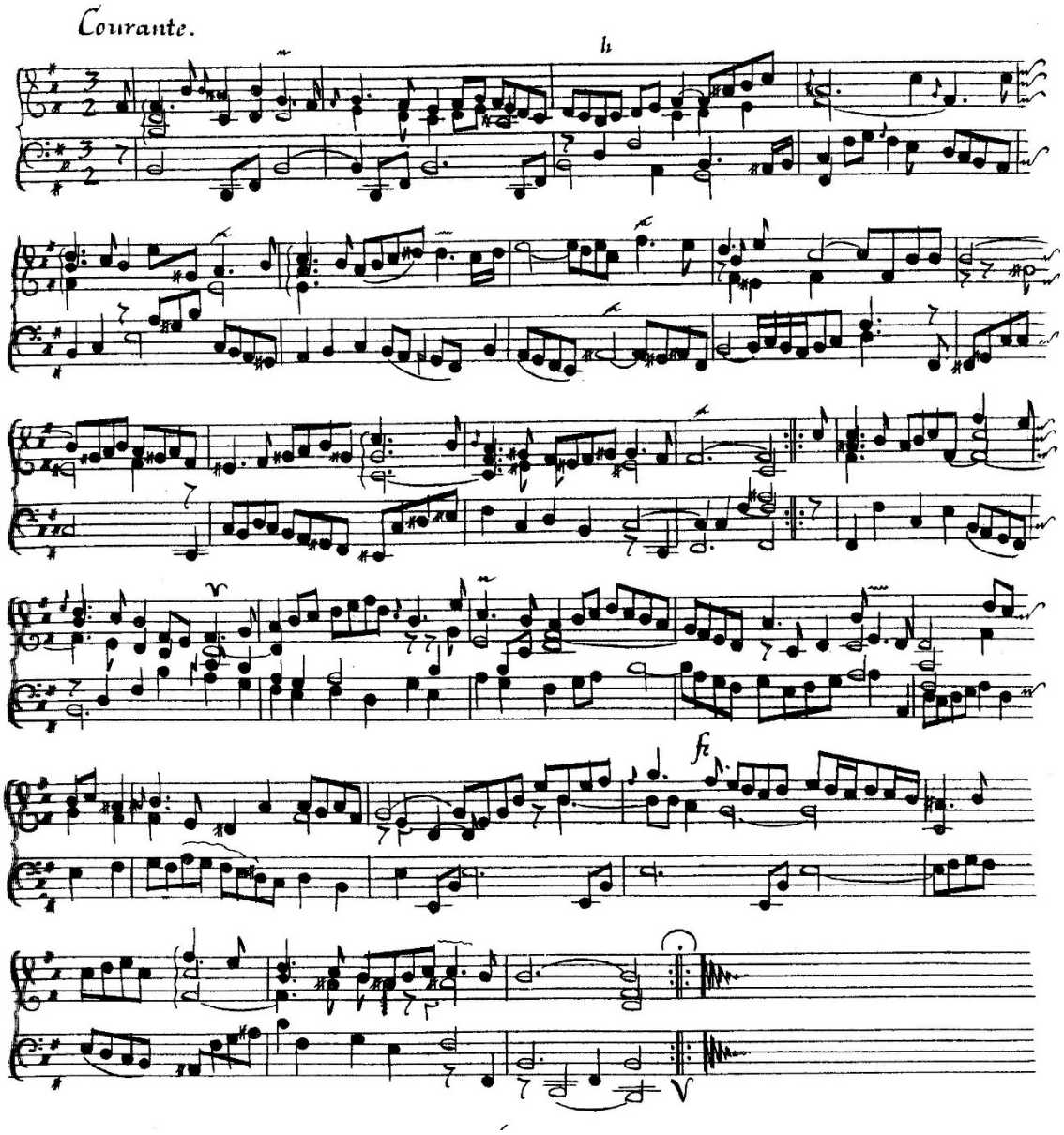


Figura 1: *Courante* da *Ouverture nach Französischer Art* de J. S. Bach, BWV 831.
(**Fonte:** *Performers' fac-símiles 97*. Broude Brothers. New York, USA. p. 20).

3. Aspectos históricos considerados

Para a realização prática, buscou-se traduzir o caráter da *Courante* da *Ouverture* francesa BWV 831, aliado à tonalidade Si menor. Johann Mattheson (1681-1764) em seu *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (A Orquestra Recém-Inaugurada), publicado em Hamburgo em 1713 (Capítulo II, Parte II), disse: "trata das tonalidades e suas qualidades afetivas". No parágrafo § 22, ele afirmou: "Si menor é bizarra, mal-humorada e melancólica; por isso aparece tão raramente, e deve ser essa a causa pela qual os antigos a baniram de seus conventos e celas, porque ninguém queria dela se lembrar". Em nosso caso específico, os caráteres alegre ou triste nos andamentos da *Ouverture* observam aquelas indicações e procuram traduzir as intenções

teóricas. Já para a *Courante*, o sentimento de melancolia e resignação predominam nesta dança francesa por excelência e detalhes típicos do estilo são incorporados, a saber: o *port de voix*, o *coulé*, o uso do *inegalité* e do *silence da articulation* antes da resolução do trinado e dos motivos melódicos. Dessa forma, para a *Courante* optamos por agilidade moderada, observando indicações teóricas para a fórmula de compasso 3/2 e adequação aos passos da coreografia. Assim, no que diz respeito à dança, vimos que a *Courante* tem sua origem literalmente em *running*, ou particípio de *courir* (correr) e do latim *currere*. Em 1725, o coreógrafo Pierre Rameau (1674-1748), escreveu: "ela esteve muito em voga, é uma dança solene e dentre as outras danças é grande e nobre...", "...Louis XIV gostava de dançá-la... e de fato ele a dançava melhor do que ninguém". (RAMEAU, 1725: x). Outro dado importante, a realização da *hemíola*, com sua mudança de acentuação dos tempos do compasso ternário, um efeito comumente utilizado na música barroca, particularmente nas danças como a *Courante* ou o *Minuet*. Sobre a execução individual dos tempos do compasso, Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727-1805) no seu *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres, à Paris chez Delaguette/ Basan & Poignant* 1775, disse:

> ...ainda que estas semínimas sejam iguais em seus valores, e que cada parte do compasso contenha sempre a mesma duração; algumas [partes do compasso] serão mantidas [*tenues*] em seu valor inteiro total, outras à metade, e outras em um quarto; umas serão destacadas e outras *tactées* [curtas]; ...talvez não haja duas notas seguidas que se possa exprimir da mesma maneira, & assim todas as outras semibreves, mínimas, colcheias, etc. Por outro lado, é necessário que esta diferença seja expressa & distinguida na notação. (ENGRAMELLE, 1775: 17)[2].

No exemplo prático do *Magna Sequentia II*, as articulações de S. Bach e os *silences d'articulation* propostos tornam-se evidentes pela observação das instruções do *Tonotechnie* que mostra: "Todas as notas na execução..., são divididas em duração (*tenue*) e divididas em silêncio (*silence*)..., as quais reunidas compreendem o valor total da nota. A parte que eu chamo mantida (*tenue*) ou som, ocupa sempre o começo da nota e a parte que eu chamo *silence*, a termina"[3] (ENGRAMELLE, 1775: 18).

Assim, como antes dito, aspectos fundamentais do estilo de execução, foram adaptados ao instrumento moderno, concentrando-se nas emissões dos "silêncios" próprios às articulações dos motivos musicais e consequente pronunciações consonantais e, em especial, à emissão das notas ornamentais. Para tal, a realização digital adequou-se aos motivos propostos pela *Courante* de J. S. Bach, concentrando-se principalmente na realização das apojaturas, que o compositor denominou de *accent steigend* e *accent fallend*, conforme a *Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten* (Explicação de

diferentes sinais, mostrando como se tocar alguns ornamentos corretamente) do *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* - ca1720.

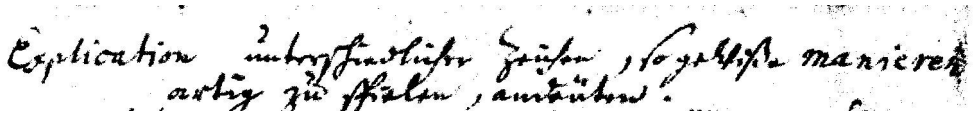


Figura 2: Título original autógrafo da tabela de ornamentação de ca1720.
(**Fonte:** *Explication*..., Cópia fac-similar).

O extrato a seguir, retirado do *Explication*... (1720), mostra exemplos para a execução do *accent* (apojatura) em suas duas formas: ascendente e descendente.

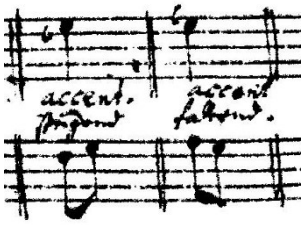


Figura 3: *Accent steigend e accent fallend* conforme autógrafo de J. S. Bach.
(**Fonte:** Explication..., Cópia fac-similar).

O termo apojatura (*appoggiatura*) é derivado do italiano *appogiare*. Como ornamento musical significa apoiar uma dissonância sobre o tempo da nota principal. Ela pode estar literalmente escrita ou ser improvisada no momento da execução e, é executada sempre ligada. Na construção de sua tabela de ornamentos (*Explication*...), Bach baseia-se na *Table de ornamentation* (*Pièces de Clavecin*, Paris, 1689) de Jean Henri D'Anglebert (1629-1691) e a traduz literalmente para o alemão, anexando-a em 1720 ao *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann (1710-1784), seu primogênito. Seguindo o pensamento no estilo francês de execução, consideramos também a proposta para a realização dos ornamentos sugerida por Jean Philippe Rameau (1683-1764), em seu *Tratado Pièces de Clavecin* (Paris 1731).

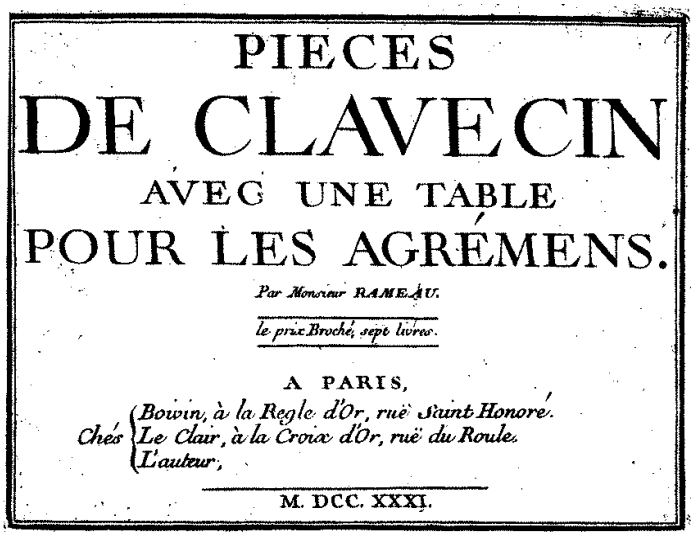

PIECES
DE CLAVECIN
AVEC UNE TABLE
POUR LES AGRÉMENS.
Par Monsieur RAMEAU.
le prix Broché, sept livres.
A PARIS,
Chés Boivin, à la Regle d'Or, ruë Saint Honoré.
Le Clair, à la Croix d'Or, ruë du Roule.
L'auteur,
M. DCC. XXXI.

Figura 4: Capa do *Pièces de Clavecin* de J. Ph. Rameau. Paris, 1731.
(**Fonte:** Cópia Fac-similar).

Nele, Rameau apresenta uma *Table de ornamentation* e mostra a execução para apojaturas denominadas *Port de Voix* (apojatura ascendente) e *Coulez* (apojatura descendente), ainda que para Sebastian Bach fossem *accent steigend* e *accent fallend* seus respectivos exemplos.

Figura 5: Mostra de execução do *Port de Voix* e do *Coulez* em J. Ph. Rameau. Paris, 1731.
(**Fonte:** Cópia Fac-similar).

Ao se emitir determinada nota harmônica no baixo junto com uma nota ornamentada com um *accent steigend* (*port de voix*) na melodia, surpreendente efeito dinâmico aparece pelo impacto ocasionado e manutenção desse *accent steigend*, com seu respectivo som sobre a nota principal, ainda que não esteja escrito desse modo. A indicação gráfica para a prática está demonstrada por Rameau na resolução do ornamento logo à direita do sinal (Figura 5). Concordância desta instrução pode ser encontrada no *L'Art de toucher le Clavecin* (Paris, 1717) de François Couperin (1668-1733) e seu texto indica: "É necessário que tanto a *petite note* que representa um *port de voix*, ou um *coulé*, coincidam com a harmonia, isto é, no tempo que se deveria tocar a nota principal que a sucede" (p.22).

No que diz respeito ao *silence d'articulation*, Couperin exige a troca de dedos nas notas iguais e antes de apresentar os exemplos da Figura 6, esclarece: "*o port de voix* é composto

de duas notas de valor e de uma pequena nota perdida. Encontrei duas maneiras de dedilhá-las; em minha opinião, uma é preferível à outra"[4]. Na *façons modernes* a troca ocasiona o *silence d'articulation* presumido.

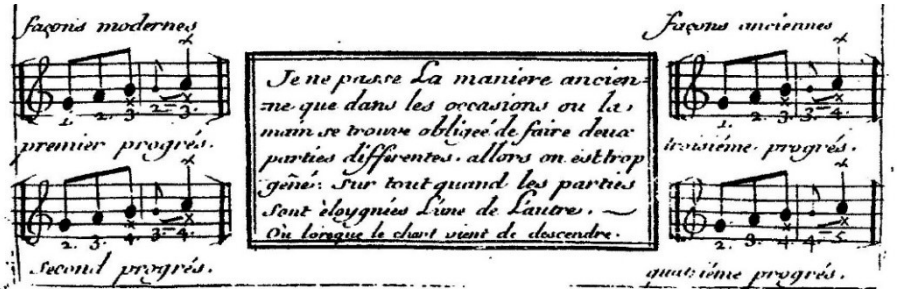


Figura 6: Extrato do *L'Art de toucher*... de Couperin, com indicação de dedilhados expressivos. (**Fonte:** Cópia Fac-similar).

Ao se abandonar esta nota ornamental, "consequente" diminuendo se revela. A tudo isso, adicione-se ainda o *silence d'articulation* requerido em cada som emitido (Couperin, troca de dedos) corroborado pela instrução de Engramelle (p.5). Para melhor compreensão dos detalhes, transcrevemos aqui os primeiros compassos da *Courante* de Johann Sebastian Bach com seus respectivos *silences* e realizações dos ornamentos.

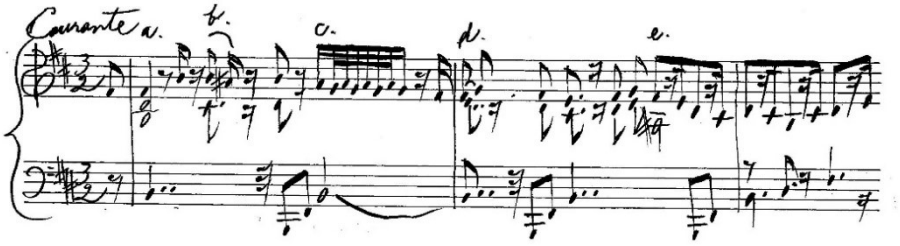


Figura 7: Os primeiros compassos da *Courante* de Bach BWV 831, em acordo com Engramelle. (**Fonte:** Transcrição nossa).

Nesta Figura 6, letras foram inseridas para melhor esclarecimento das instruções no que diz respeito às *articulations, silences, ornamentations e inégal*, esta última, uma prática de interpretação de época presumida em graus conjuntos e motivos escalares ascendentes e descendentes.

a) Execução do arpejo nos acordes;
b) *Accent fallend* (apojatura descendente ou *Coulé*);
c) Trilo com leve apoio na primeira nota seguido do *silence*;
d) *Accent steigend* (apojatura ascendente ou *Port de Voix*);
e) *Inégal* – execução de graus conjuntos sendo a primeira nota mais longa.

Os compassos seguintes, mostrados na Figura 7, apresentam outras particularidades.

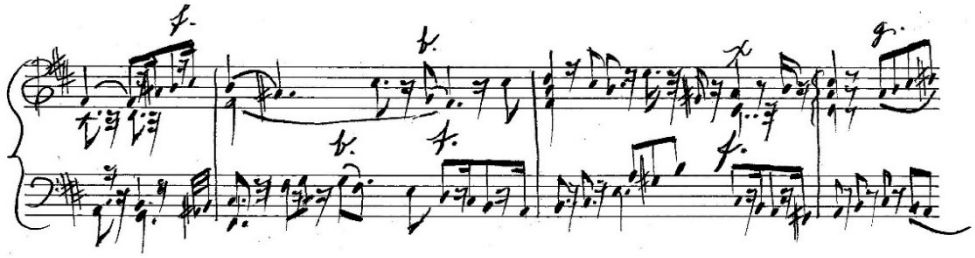


Figura 8: Compassos 3-5 da *Courante* de Bach com realizações de acordo com Engramelle.

Estas outras particularidades do estilo francês de execução fazem-se notar:

a) Letra f – o *inégal* apontado na letra seguido de *Accent fallend* ou apojatura descendente;
b) Letra f – A execução de trilo improvisado sobre a nota Si, na mão esquerda. Importante ressaltar o *silence* presumido como parada antes de sua finalização, denominado "prefixo" em ornamentos compostos ou trilo com terminação;
c) Letra g – A execução de passagem literal com ligadura, não se admitindo execução *inégal*, tanto na voz superior quanto na inferior.

Pela observação desses detalhes de execução, próprios do estilo francês da época, reluzentes efeitos surgiram e o caráter da dança, mais evidenciado e com leveza própria.

Realizar este tipo de execução, mais aerada pelos *silences*, requer eficiência técnica apurada uma vez que as propriedades oferecidas pelo teclado de um piano moderno impõem o oposto aos articulados efeitos franceses. Via de regra, teclados mais pesados exigem esforço redobrado pelo intérprete, porém suscetível de alcançar. Assim, na prática de execução do repertório antigo, este foi o "quesito" mais sacrificado pelos instrumentistas do século XX. A inobservância das instruções de época levou-os às adaptações e soluções mais "amalgamadas", que dilapidavam determinados ornamentos barrocos. Dentre elas:

a) Trilo executado com a nota real. Dizia-se que em uma melodia descendente por graus conjuntos ele deveria começar de tal modo;
b) Apojatura inicial muitas vezes antecipada da acentuação natural do tempo do compasso;
c) *Pincé* ou mordente deslocado do seu contexto. Muitas vezes antecipado em relação ao baixo harmônico.

Aqui, em nosso exemplo sonoro, Sonia Rubinsky realiza os ornamentos de modo "plástico e competente" agregando beleza às notas melódicas sem perder a direção da linha musical proposta. Por último, convém ressaltar ainda a inserção de notas extraordinárias, os chamados *agréments* do barroco, que dão certa liberdade de ornamentação ao intérprete em atitude *Ex Tempore* – a de adicionar notas ornamentais para ressaltar as inflexões do "discurso eloquente".

4. Conclusão

Embora admita-se que o piano moderno não favoreça a execução de música polifônica dos séculos XVII e XVIII – devido à sua natural capacidade sonora, qual seja, aquela de manter por mais tempo em vibração os seus sons – o que concluímos é que é possível se chegar a bom termo de interpretação estilística pelo sublinhar das articulações e o necessário efeito provocado pelo *silence d'articulation* dos motivos musicais. Do intérprete moderno espera-se esforço apurado para adequação das normas históricas e diligente controle de suas possibilidades técnicas individuais, visando resultados sonoros satisfatórios. Estas atitudes promovem um deleite auditivo especial por meio da abordagem do inteligente e criativo senso artístico nas práticas historicamente informadas. Humildemente, mas com humor, parodiamos o recente (maio, 2018) e instigante Simpósio australiano intitulado: *Correct, but not beautiful performance Deciphering the hidden messages in 19th century notation*, Sydney 2018, que acertadamente alerta para a excessiva teorização de dados históricos em detrimento às possibilidades criativas inatas à cada intérprete, e arriscamos denominar o resultado da nossa pesquisa e execução: "correta e bela em seus propósitos"!

Referências:

BAREMBOIN, Daniel. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/26/daniel-barenboim-reveals-radical-new-piano-design-ive-fallen-in-love-with-it>. Acesso em: 10 de out. 2018.

BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Clarendon Press. Reimpressão 2002.

COUPERIN, François. *L'Art de toucher le Clavecin*. Paris, 1717. Cópia Fac-similar.

ENGRAMELLE, M. *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres, à Paris chez Delaguette/ Basan & Poignant*, 1775. Cópia facsimilar.

MATTHESON, Johann. *Das NeuEröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Cópia facsimilar. Laaber: Laaber Verlag. 2004.

MERSENNE, Marin (1636). *Harmonie Universelle*. Paris, Sébastien Cramoisy, 1636. François Lesure, Paris, CNRS, 1986.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de Clavecin*. Paris, 1731.

_____. *Traité de l'Harmonie*. Paris, 1722. Cópia fac-similar.

RAMEAU, Pierre. *Le maître à danser*. Paris, 1725. Translated by Cyril W. Beaumonte as The Dancing Master. London, 1931.

RANDON, Don Michael. "*Hemiola, hemiolia*". The Harvard Dictionary of Music, fourth edition. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

Notas

[1] *"There is a difference in the quality of the sound ... it has more transparency, more clarity and by itself less blend but it gives you the opportunity to create a blend yourself as a player – and I like that."*

[2] *"... quoique toutes ces noires soient égales em valeur, chaque mesure de l'air em contenant toujours la même quantité; les unes seront tenues em entier, d'autres à moitié, d'autres au quart; ... peut-être ne s'en trouvera-t-il pas deux de suite dans toute cette pièce qu'on puisse exprimer de la même façon, & ainsi de toutes les autres notes rondes, blanches, croches, &tc. Il faut, cependant que cette differénce soit exprimée & distinguée dans le notage".* (ENGRAMELLE, p.16-17).

[3] *"Toutes les notes dans l'exécution..., font partie en tenue & partie en silence; ...lesquels réunis font la valeur entière de la note. La partie que j'appelle tenue, ou Son, ocupe toujours le commencement de la note; & la partie que j'appelle silence la termine".* (ENGRAMELLE, p.18).

[4] *"Le port de voix étant composés de deux notes de valeur, et d'une petite note, = perdüe! J'ay trouvé qu'il y à deux manières de le doigter, selon moi l'une est prèferable à l'autre".* (COUPERIN, p.20).

Desafios e perspectivas da transcrição de obras pianísticas em Braille

Fabiana Fator Gouvêa Bonilha
Centro de Tecnologia da Informação Renato Archer – fabiana.bonilha@cti.gov.br

Marianne Dahmen Nunes
Centro de Tecnologia da Informação Renato Archer
Universidade Estadual de Campinas – mdhnunes@gmail.com

Resumo: A musicografia Braille é o código de notação musical convencionalmente adotado por pessoas cegas. Embora essas pessoas utilizem esse código, elas encontram dificuldade quanto ao acesso ao repertório para piano em Braille. Esta pesquisa consiste na busca por ferramentas de Tecnologia Assistiva utilizadas no processo de transcrição de partituras de piano para Braille, bem como o levantamento das características da transcrição musical em Braille, tendo como embasamento pesquisas realizadas anteriormente e o *Novo Manual Internacional de Musicografia Braille*.

Palavras-chave: Repertório pianístico. Notação musical em Braille. Inclusão. Deficiência visual.

Challenges and Perspectives of the Transcription of Pianistic Works in Braille

Abstract: Braille musical notation is a code conventionally adopted by blind people. Although these people use this code, they find it difficult to access the repertoire for the piano in Braille. This study consists of the search for Assistive Technology used in the transcription process of piano scores to Braille. Similarly proposes the survey of the characteristics of the musical transcription in Braille, based on previous researches and the *New International Manual of Braille Music Notation*.

Keywords: Piano repertoire. Braille music notation. Inclusion. Visual impairment.

1. Introdução

Em uma perspectiva inclusiva, preconiza-se que as pessoas com deficiência visual tenham acesso ao estudo de qualquer repertório, por meio de uma forma de escrita que represente integralmente diferentes aspectos da linguagem musical. Pianistas cegos devem ter disponíveis obras musicais provenientes de diversos períodos, de modo que tenham oportunidade de estabelecer contato com peças que revelem a amplitude composicional do instrumento.

O estudante de piano com deficiência visual encontra atualmente uma escassez de repertório musical em Braille, tornando-o limitado quanto à execução de obras de diferentes fases da história da música. Sobretudo as peças contemporâneas, cuja complexidade de notação torna a transcrição em Braille mais desafiadora, são pouco encontradas nos acervos musicais para cegos, e, por conseguinte, os alunos cegos tendem a ter pouco conhecimento desta linguagem. Para que a oferta de um variado repertório seja possível, faz-se necessário estudar o potencial de representação da musicografia Braille em diferentes contextos musicais.

Denomina-se musicografia Braille o código de notação musical criado por Louis Braille no século XIX na França. Ela é composta por 63 caracteres, que representam todos os elementos de uma partitura. Essa notação se difere da escrita convencional, basicamente, por não ser bidimensional e por utilizar sequências horizontais de caracteres.

Neste artigo, pretende-se problematizar a transcrição em Braille de peças de diferentes fases musicais, demonstrando-se como as características da musicografia Braille interferem na sua representação.

2. Contexto

A musicografia Braille é tradicionalmente adotada em todo o mundo por usuários cegos. Mais do que uma forma de representação musical acessível a este público, ela é uma importante ferramenta que possibilita autonomia aos cegos quando eles se apropriam de peças musicais. Se os cegos aprendem uma peça por imitação auditiva de alguém que a executa, eles não leem de modo direto e integral o seu conteúdo, e tornam-se dependentes da interpretação de outras pessoas. Ler uma peça em Braille permite a exploração direta e imediata da partitura, na qual estão representados todos os elementos musicais.

Power e McCormack (2012), ao realizarem um estudo de caso com a participação de um aluno cego e de seu professor, também mencionam a combinação de fatores para a assimilação de uma peça, incluindo: a musicografia Braille, o referencial auditivo, a memorização e os modelos táteis.

Hoje em dia, os recursos tecnológicos emergentes trazem novas possibilidades de acesso a partituras, ampliando-se as alternativas de ferramentas para leitura e escrita. Entretanto, dada a eficiência da musicografia Braille, é importante considerar os avanços tecnológicos como favoráveis à potencialização do seu uso, e não como fator de diminuição deste.

Por haver uma tendência em considerar os cegos como pessoas que têm uma audição privilegiada, educadores musicais e especialistas tendem a ser condescendentes com o fato de estes absterem-se da leitura musical. Há uma desigualdade de atitude para com alunos cegos e videntes, quando se considera que aos cegos não é imprescindível o acesso à leitura, tanto quanto é para os que enxergam.

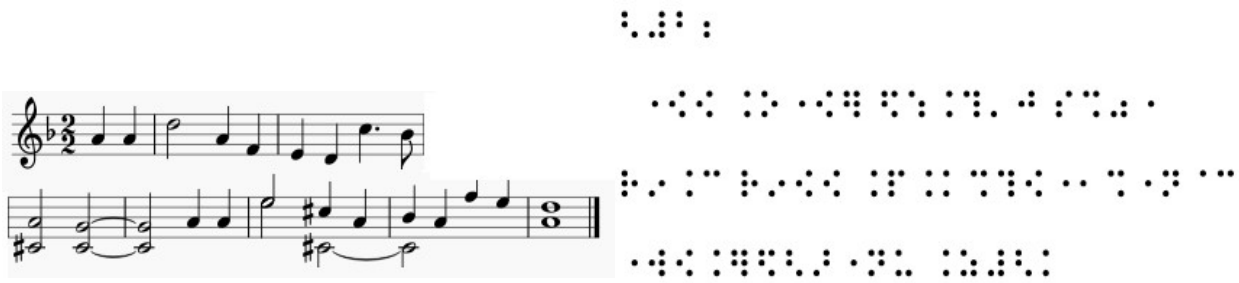
Os músicos cegos possuem variadas formas para assimilar o repertório de estudo, mas devem ter a oportunidade de acesso à musicografia Braille e desenvolver a percepção da autonomia que ela possibilita. Park (2015) realizou um estudo no qual entrevistou nove alunos cegos e sete professores, no intuito de investigar esta mesma temática. Sob a perspectiva de

suas conclusões, o Braille, isoladamente, não se mostra eficiente e deve ser combinado com o uso de outros recursos. Ele pontua também a falta de material disponível em Braille, e, por fim, a necessidade de maiores investimentos nas aplicações deste sistema. O autor considera três aspectos como critérios de utilidade da musicografia Braille: a adaptabilidade, o potencial de aprendizado e a disponibilidade.

Quanto à adaptabilidade, o autor cita a diferença de sintaxe entre a escrita convencional e a escrita Braille, a impossibilidade de se executar uma peça e lê-la simultaneamente, e o possível desgaste para o leitor, ao aprender uma peça por meio deste código. O potencial de aprendizado refere-se às condições e possibilidades de se aprender o Braille, em termos de assimilação das peças e de eficiência na compreensão; e a disponibilidade se refere ao acesso a repertório musical, às oportunidades de aprendizado e ao tempo de auxílio disponível.

A falta de uma adequada capacitação de professores para ensinar a musicografia Braille, e a pouca difusão de repertório transcrito em Braille limitam o alcance da utilização desta notação e distanciam os usuários do empoderamento que seu uso lhes poderia proporcionar.

O acesso a partituras em meio digital permite que, hoje em dia, pessoas videntes encontrem, facilmente disponível, grande parte do material de que necessitam. Há então uma discrepância de acesso entre cegos e videntes, pois os cegos necessitam que as partituras sejam elaboradas em formatos especificamente acessíveis, não bastando que haja a sua imagem como meio de acesso. A produção de partituras para cegos requer recursos tecnológicos próprios, a participação de pessoas videntes e um tempo adicional para a transcrição.



Exemplo 1: À direita, trecho de "Nesta rua tem um bosque", Cirandinha nº 11, de Heitor Villa-Lobos, e à esquerda, transcrição deste mesmo trecho para Braille.

A transcrição de uma partitura Braille pode ser entendida como um processo. Ela constitui a tradução de uma peça a partir de um código bidimensional (a escrita convencional), para a escrita linear e unidimensional (a escrita Braille). Essa transposição não é direta, e requer

etapas, a saber: a digitalização da partitura, a produção em um formato passível de conversão em Braille, a conversão em Braille, a revisão da transcrição, a impressão em Braille. Bonilha (2010) realizou a caracterização destas etapas, estabelecendo uma analogia entre elas e as "Normas Técnicas para a Produção de Textos em Braille".

Algumas tecnologias (*software* e *hardware*) estão envolvidas neste processo e seu uso constitui variáveis que o influenciam. O uso de diferentes *softwares* e dispositivos (tais como impressora e linha Braille) gera um impacto na condução do processo e nas estratégias de atuação diante da transcrição. Então, torna-se relevante estudar o processo pelo qual uma partitura é transcrita por meio do uso de tecnologias que possam otimizá-lo e que possibilitam mais independência para as pessoas cegas produzirem seu próprio material.

O *Manual Internacional de Notação Musical em Braille* estabelece princípios gerais para uso deste código, dentre os quais se encontra a fidelidade da transcrição ao conteúdo original, sem que se percam as especificidades da notação em Braille.

A combinação entre estes dois fatores torna o processo mais complexo, dadas as diferenças de sintaxe entre ambas as notações, e as variadas formas pelas quais um mesmo trecho pode ser representado.

No Brasil, existe uma indisponibilidade de material em Braille, principalmente no que se refere à música erudita. Isto implica que haja poucas partituras de peças de compositores brasileiros, o que limita o acesso dos cegos desta nacionalidade aos bens culturais de seu próprio país.

No presente trabalho, pretende-se, além de estudar o processo de transcrição, produzir partituras em Braille predominantemente de peças brasileiras.

3. Metodologia

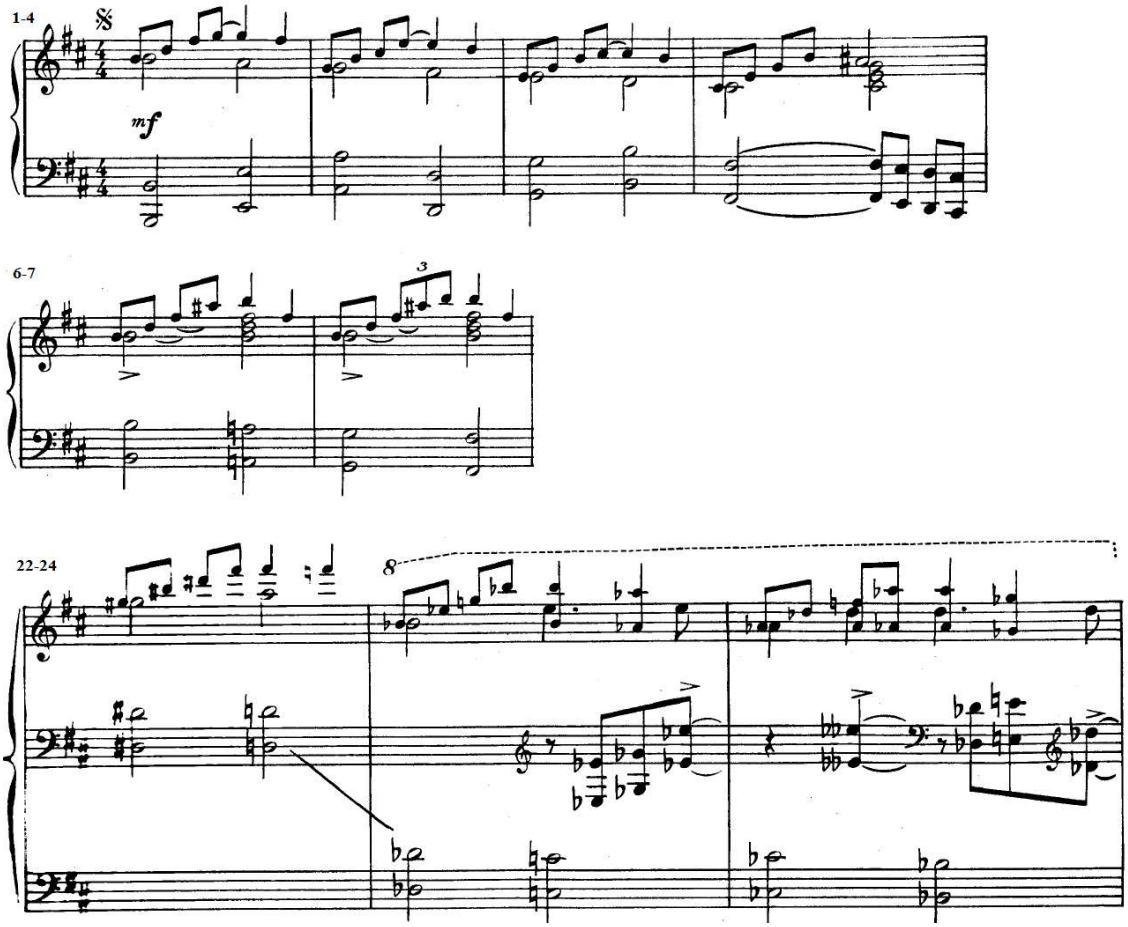
Nesta pesquisa, têm sido estudados o processo de transcrição de partituras e as tecnologias nele envolvidas, bem como a efetivação de transcrições de peças para piano a partir da notação convencional para a escrita Braille. Este estudo envolve habilidades e competências do leitor vidente (proficiente na escrita convencional) e, também do leitor cego congênito (proficiente em musicografia Braille). A interoperabilidade entre estes dois perfis permite uma melhor compreensão do processo de transcrição de um código para outro.

Alguns indicadores de resultados deste estudo são: a fidelidade da transcrição às normas do *Novo Manual Internacional de Musicografia Braille*, a leitura da peça com o uso de diferentes dispositivos (como linha Braille e impressora Braille), o grau de participação do

usuário cego no processo de transcrição e a exequibilidade da peça ao instrumento com base na transcrição realizada.

Nesta fase da pesquisa, tem sido utilizado o *software MuseScore*, para a criação e a edição das partituras, e uma tecnologia disponibilizada pela *FreeDots*, para a conversão em Braille através de arquivos *MusicXML* (gerados pelo *MuseScore*), ambos *softwares* de código aberto, além de uma linha Braille e uma impressora Braille para a revisão e impressão; contudo, futuramente pretendem-se utilizar outros *softwares* como meios de digitalização e conversão das partituras.

Inicialmente foi necessária uma busca e seleção de partituras em escrita convencional em boa edição, exclusivamente para piano, pertencentes ao repertório clássico, predominantemente escritas por compositores brasileiros e inéditas na forma Braille. Após a escolha, as peças foram criadas e editadas, baseadas nas partituras em escrita convencional, levando em consideração a equivalência com o que foi escrito pelo compositor e as particularidades de cada código, visto que o código Braille é bastante singular e possui algumas características distintas da notação convencional, como agrupamentos rítmicos, caracteres de "em acorde total" e "em acorde parcial", entre outros, bem como a presença ou ausência de símbolos que são facilmente compreendidos visualmente, mas fogem do contexto em Braille. Por exemplo, no Prelúdio das Bachianas Brasileiras nº 04 de Heitor Villa-Lobos, dos compassos 01 a 04, a verticalidade permite identificar o constante movimento descendente da voz inferior e o motivo repetido na voz superior, e a simultaneidade das primeiras notas de cada compasso em diferentes valores rítmicos. Em Braille, essa correspondência não pode ser percebida devido à linearidade horizontal; nos compassos 06 e 07, a ligadura entre as vozes é ininteligível em Braille e torna a leitura muito complexa; dos compassos 22 a 24, a escrita simultânea em três pautas não é possível pela horizontalidade da escrita em Braille. Assim, a partitura precisa, além de equiparar-se musicalmente à original em notação convencional, ser compreensível para o leitor do código Braille.



Exemplo 2: Compassos 1-4, 6-7 e 22-24 do Prelúdio da Bachianas Brasileiras nº 04 de Heitor Villa-Lobos.

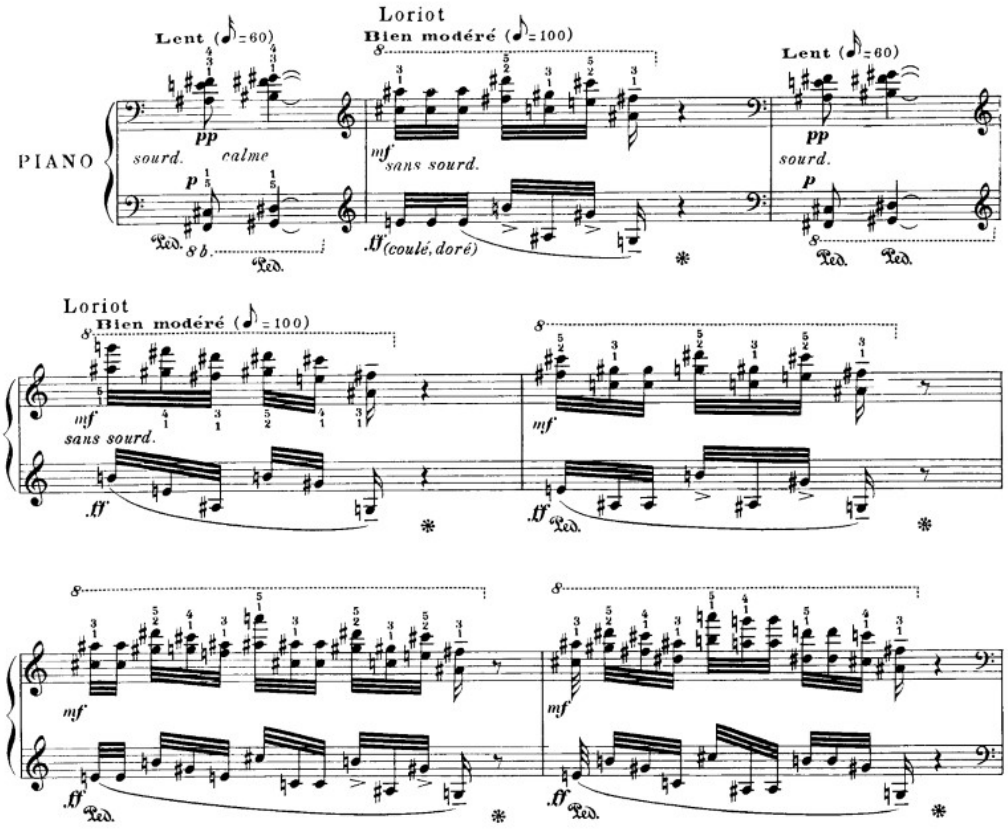
Assim, tão logo a partitura esteja pronta, revisada e salva no formato *MusicXML*, torna-se possível a transcrição através do *FreeDots* online. Este *software* é simples e acessível, e permite o *upload* do arquivo em *XML* (*MusicXML*), a seleção do número de colunas por linha (em Braille), linhas por página (em Braille) e o formato de conversão (*Braille Unicode – txt*, para leitura no computador através de uma linha Braille; *Braille ASCII – brf*, para impressão do arquivo em uma impressora Braille ou edição em Braille em um programa de edição, como *Duxbury Systems*, por exemplo; e *Annotated Braille – html*, para leitura e edição de código *html*). Após as configurações serem definidas e o *upload* realizado, o arquivo é convertido automaticamente e salvo no computador.

Todas as partituras geradas em Braille foram revisadas e impressas, e atualmente compõem um acervo inédito e único em Braille em todo o mundo, pelo que se tem sido divulgado no campo musical até o presente momento, passível a ampliação.

É importante frisar que muitos símbolos da notação convencional, como *neumas* e símbolos de notação gráfica não tradicionais, não existem em Braille e não constam no *Manual Internacional de Musicografia Braille*, publicado no ano de 1996 em inglês, desenvolvido com

o objetivo de unificar internacionalmente a notação musical de forma que músicos de diversas nacionalidades pudessem compreender. Anteriormente a este manual existiram outras publicações normativas que foram unificadas e modificadas conforme a necessidade, procurando facilitar o uso e o entendimento entre diferentes países (NOVO MANUAL INTERNACIONAL DE MUSICOGRAFIA BRAILLE, 2004).

No exemplo a seguir, verificam-se dificuldades na transcrição em Braille e na posterior leitura pelo músico cego. A construção rítmica do texto musical baseada na ausência de fórmula de compasso cria ambiguidades em Braille, visto que neste sistema, utilizam-se os mesmos caracteres para representar figuras diferentes. É o referencial do compasso que confere ao leitor a diferenciação entre estas figuras. Os agrupamentos representados visualmente na escrita convencional nem sempre podem ser representados em Braille, o que também dificulta a compreensão da métrica e da divisão dos tempos.



Exemplo 3: Trecho de *Le Loriot* do 1º livro do *Catalogue d'oiseaux* de Olivier Messiaen.

Ao ampliar a notação musical e criar novas formas de representação, a música contemporânea utiliza recursos visuais como estratégia de sua compreensão, e muitos desses recursos não encontram correspondência na notação em Braille. A adoção de símbolos não

convencionais assim como o uso de formas atípicas dos pentagramas e da partitura torna complexa a transcrição dessas peças. Ao serem transcritas, é necessária a adição de textos explicativos de sua transcrição. Pode-se dizer que existem caminhos para que essas peças sejam transcritas, mas são necessários estudos sobre a adequação delas ao modo de leitura das pessoas cegas.

4. Conclusão

Esta pesquisa em andamento tem alguns resultados alcançados. Primeiramente, tem-se um levantamento de tecnologias incluindo *software* e *hardware*, mais apropriadas à transcrição de partituras. Em segundo lugar, tem-se a identificação de estratégias que otimizam as fases da transcrição, tornando-a mais fidedigna à partitura original e às normas do manual de notação Braille. Em terceiro lugar, tem-se um acervo com obras transcritas, como um produto concreto da pesquisa. Dentre elas, destacam-se as obras dos seguintes compositores: Barrozo Netto, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro, G. Fauré, Henrique Oswald, F. Liszt, Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Marlos Nobre, F. Mendelssohn, A. Scriabin, Villa-Lobos, entre outros. Considera-se que ainda há a necessidade de se desenvolverem métodos e técnicas que favoreçam a maior autonomia das pessoas cegas neste processo, as quais hoje em dia ainda dependem da participação de transcritores videntes para obterem suas partituras. Além disso, faz-se necessário o desenvolvimento de ferramentas tecnológicas que agilizem o processo de transcrição, e que sejam mais acessíveis tanto do ponto de vista de um uso mais intuitivo como do ponto de vista do custo ao usuário. Embora haja programas livres nesta área, os dispositivos e a maioria dos programas têm um alto custo e em sua maioria são importados sem equivalência nacional. Pode-se concluir que, ao criar a musicografia Braille, seu inventor, Louis Braille, não só abria caminho para a inclusão de pessoas cegas ao acesso à escrita musical, como também ampliava as possibilidades de notação existentes até então. Talvez nenhum outro sistema horizontal e unidimensional, formado por um número limitado de caracteres, tenha a completude e a versatilidade atribuídas ao Braille. Assim como se vê hoje uma tentativa de uso de novas formas de se representar a música em notação musical, se viu com Louis Braille a criação de um sistema igualmente inovador. Pode-se dizer que cada obra transcrita em Braille é o encontro entre as ideias do compositor e o potencial representativo da musicografia Braille? Pode-se então ver este sistema para além da perspectiva de uma forma de leitura e escrita restrita ao uso de pessoas cegas, mas sim como um sistema cujas possibilidades possam ser exploradas por compositores e estudiosos da música.

Agradecimento

Ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa.

Referências:

BONILHA, Fabiana Fator Gouvêa. *Do toque ao som*: o ensino da Musicografia Braille como um caminho para a educação musical inclusiva. Campinas, 2010. 280f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DUXBURY Systems, Inc.: DBT Win 12.3 sr1. 1969. Software.

FREEDOTS. Versão 0.5: Mario Lang, 2003. Software.

MESSIAEN, Olivier. *Le Loriot: Catalogue d'oiseaux*. Paris: Editora Alphonse Leduc, 1956. Partitura.

PARK, Hyu-Yong. How Useful is Braille Music?: A Critical Review. *International Journal of Disability, Development and Education*. Departamento de Educação, Universidade Nacional de Chonbuk, Republic of Korea, v.62, no.3, p. 303-318, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1034912X.2015.1020921>. Acesso em: 10 de nov. 2017.

SEESP, Secretaria de Educação Especial. *Novo Manual Internacional de Musicografia Braille*. Brasília: Ministério da Educação, Secretária de Educação Especial, 2004.

MUSESCORE. Versão 2.3.2: Werner Schweer, 2002. Software.

POWER, Anne; MCCORMACK, Dorothy. Piano Pedagogy with a Student who is Blind: An Australian Case. *International Journal of Music Education*, v.30, no.4, p. 341–353, 2012.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandinha no. 11: Nesta rua tem um bosque*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1926. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Prelúdio: Bachianas Brasileiras no. 04*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941. Partitura.

Estudos para piano expandido: experiência de ensino de composição tendo o piano com técnicas estendidas como laboratório

Denise H. L. Garcia
Universidade Estadual de Campinas – d_garcia@iar.unicamp.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma experiência de ensino de composição na qual o piano com suas técnicas estendidas serviu de laboratório. O resultado composicional dos alunos, pequenas peças que foram integralmente trabalhadas em laboratórios práticos, foi compilado e está sendo editado para se transformar em um caderno de estudos introdutórios em técnicas estendidas para o jovem estudante de piano.

Palavras-chave: Piano preparado. Técnicas estendidas para piano. Piano expandido.

Studies for Expanded Piano: Composition Teaching Experience having the Piano with Extended Techniques as Laboratory

Abstract: This article aims to present an experience of composition teaching in which the piano with its extended techniques served as a laboratory. The compositional works by the students, small pieces that were completely worked in practical laboratory sessions, was compiled and is being edited to become a book of introductory studies in extended techniques for the young piano student.

Keywords: Prepared piano. Extended piano techniques. Expanded piano.

No primeiro semestre de 2018, uma das disciplinas de composição do curso de graduação em música do Departamento de Música da Unicamp teve como tema trabalhar conceitos iniciais da tipomorfologia de Pierre Schaeffer, como elementos para exercícios composicionais, tendo o piano e suas técnicas estendidas como laboratório[1]. O objetivo principal desse trabalho foi introduzir os alunos de composição - em seu começo de curso nessa modalidade - no universo das sonoridades da música dos séculos XX e XXI e em parâmetros composicionais não mais baseados na noção de nota musical.

As aulas nessa disciplina se dividiram em três partes: a apresentação dos primeiros conceitos da tipomorfologia *schaefferiana*, escuta de repertório de piano do século XX com técnicas estendidas (de um ponto de vista histórico) e parte laboratorial em um piano de meia cauda disponível no Departamento. Os alunos tiveram também a tarefa de levantar bibliografia, repertório e vídeos de obras com piano expandido.

Ouvimos obras pioneiras de Leo Ornstein (*Wild Men's Dance* - 1913/14, inteiramente composta com *cluster*), de Henri Cowel (*Sinister Ressonance* - 1930, *Aeolian Harp* - 1923, *The Banshee* - 1925), John Cage (*Sonatas and Interludes for prepared piano*, *Mysterious Adventure*, *Prelude for Meditation*, *In a landscape* - 1948, *Root of an unfocus*) e Georg Crumb (*Makrokosmo I* - 1972). Ouvimos também obras de compositores menos

conhecidos, como o compositor finlandês Einojuhani Rautavaara (1928-2016), obras de compositores brasileiros contemporâneos, como Marisa Resende (*Ressonâncias*), Jônatas Manzolli (*Sufragio for prepared piano and eletronic theatre*) e Michele Agnes (*Mobile for solo piano*-2013), e até mesmo obras do pianista Volker Bertelmann, que explora muito as técnicas estendidas no piano em uma linguagem musical que reflete mais o universo do jazz.

Por outro lado, para uma melhor compreensão do pensamento composicional não mais guiado pelos parâmetros tradicionais da nota musical, harmonia, melodia, os alunos tiveram também contato com um repertório não pianístico, como obras orquestrais de Giacinto Scelsi (*Aion, Pfhat, Konx-Om-Pax*), de Iannis Xenakis (*Pithoprakta*), Ligeti (*Ramifications, Lux Aeterna*) e obras do compositor francês de música eletroacústica, Bernard Parmegiani (*De Natura Sonorum: Accidents Harmoniques* e *Géologie Sonore*).

Por se tratar de uma disciplina de início do curso de graduação em composição, não foi possível uma visão muito ampla ou aprofundada da tipomorfologia *schaefferiana*, assim, durante o semestre, os alunos trabalharam com os conceitos de critério de massa, tipos de massa, classes de massa, critério de grão, tipos de grão e classes de grão. No entanto, estes conceitos não foram apresentados de forma teórica ou no repertório escutado em aula, mas foram conceitos trabalhados na parte prática de laboratório. Desta forma, foram trabalhados apenas sons com critérios tipomorfológicos possíveis de serem produzidos no piano de cauda.

Além de uma mala de preparação fornecida pela docente para as aulas, cada aluno pesquisou individualmente e em grupo outros objetos com os quais poderiam gerar sons do piano de forma interessante e montaram seus próprios kits de preparação.

Nas aulas de laboratório, a apresentação dos critérios tipomorfológicos e os experimentos práticos no piano geraram quadros de possíveis produções sonoras como os que se apresentam:

Sons tônicos no piano	
Grão de ressonância	tocar no teclado
	tocar no teclado alterando o timbre com ação manual sobre a corda ou preparando a corda com objetos
	beliscar a corda com dedos e outros objetos
	percussão nas cordas com baquetas diversas
Grão de fricção	raspagem com os dedos ou objetos ao longo da corda
	raspagem na lateral da corda com espátula de plástico (som liso sem ataque)

	raspagem na corda com fio de *nylon* colocado entre as cordas
	raspagem de baqueta com cabeça macia de borracha na harpa do piano e na caixa
Grão de iteração	trêmolos tocados no teclado
	rulos nas cordas com baquetas diversas
	rulos com baquetas diversas no corpo e harpa do piano

Grupo tônico / Som canelado	
Cluster	tocar nas teclas
	percutir um conjunto de cordas com as mãos ou baquetas largas com o pedal rebaixado
	raspar as cordas com baqueta de forma horizontal
	segurar grupo de teclas abaixado e tocar outro nas teclas sem uso de pedal
	glissando nas cordas com materiais diversos
Grupo tônico (acordes)	tocar nas teclas
	apertar as teclas sem som e tocar *glissando* nas cordas
	colocar objetos de madeira ou metal nas cordas (régua, folha de alumínio), tocar na tecla 2 sons ou mais
	pizzicato com os dedos em várias cordas

Cada uma dessas possibilidades de produção sonora foi explorada de forma bastante variada pelos alunos. Esses quadros foram construídos em classe a partir dos experimentos práticos dos alunos com a docente e não em uma apresentação teórica. Por esta razão não correspondem exatamente ao quadro tipomorfológico, mas foram fruto dos experimentos práticos. Apenas depois dessas explorações laboratoriais os alunos tiveram a tarefa de compor seus exercícios composicionais.

Basicamente os alunos realizaram dois exercícios composicionais: composição com sons tônicos e composição de uma nota. Isso porque o processo foi bastante difícil, com muitos ensaios e tentativas que foram descartadas. Na verdade, os alunos compuseram vários exercícios, resultando como trabalho final um número menor de pequenas obras. No entanto, o processo foi considerado muito enriquecedor.

Todos os exercícios foram testados detalhadamente nas aulas de laboratório e deve-se observar que esse laboratório teve a participação especial de um aluno da classe de piano,

experiente no trabalho de piano preparado, que tocou e provocou discussões e experimentos novos de forma muito ativa entre os alunos[2].

Foi também no espaço de laboratório que foi pesquisada e enfrentada a dificuldade de notação das sonoridades em partitura. Essa foi uma parte importante na segunda metade da disciplina, quando os alunos já estavam ocupados com suas composições. Para isso recorremos às partituras das obras de Cage e Crumb. As notações eram também exaustivamente discutidas em aula de forma prática, em referência a cada partitura dos alunos. A docente, com objetivos didáticos, também realizou os exercícios composicionais propostos em classe, de forma simples, e propôs muitas soluções de notação em *softwares* de edição de partituras.

No final do semestre, com o conjunto de 13 trabalhos em mãos, a docente teve a ideia de compor um caderno de estudos de piano expandido: série iniciante. As pequenas peças compostas foram trabalhos introdutórios dos alunos de composição no universo do instrumento expandido e exploração de sonoridades mais complexas; mas a coleção delas, colocadas lado a lado, poderia também constituir um estudo introdutório ao piano expandido ao jovem pianista ainda não acostumado ao universo das técnicas estendidas no piano. Esse caderno pode preencher uma lacuna pedagógica na formação do pianista, uma vez que não há um passo que prepare o pianista para o difícil e complexo repertório de piano expandido do século XX.

No segundo semestre de 2018 estamos em grupo tratando da edição desse caderno. Primeiramente foi estabelecida uma ordem das obras, em uma espécie de progressão do mais simples ao mais complexo em nível de *performance* e/ou preparação, como deve ser um caderno de estudos.

Em segundo lugar, foi planejada, para as sonoridades comuns das diversas obras, uma homogeneização da notação e soluções para uma edição no mesmo *software* de partituras. Ao mesmo tempo, foi estabelecida para cada peça uma categorização única na parte descritiva para a *performance* de cada estudo dividida em três partes: materiais (materiais externos destinados à preparação do piano, quando há); preparação (indicações o mais exatas possível das preparações do piano para cada estudo), e guia de *performance* (as diversas maneiras de tocar e produzir as sonoridades indicadas nas partituras). É nesta fase que o trabalho se encontra no momento: edição das partituras e descritivo de preparação e *performance*. Esperamos que essa edição esteja pronta no final de 2018 e possa ser apresentada no *Performa Clavis 2018*.

Para finalizar, serão apresentados sucintamente os 13 estudos que compõem o caderno, com as diferentes formas de produção sonora do piano que eles exploram, na ordem que devem ser editados.

1. *Paz, Ajax e Água Raz* – Olívia Fiusa

O estudo deve ser inteiramente tocado nas cordas do piano, explorando alternadamente 3 sonoridades: percussão na corda Dó 4 com baqueta macia; percussão na corda Sol 3, explorando o harmônico Dó; percussão na corda grave Dó 1 com baqueta dura, colocando-se no final uma pequena corrente nas cordas graves para que vibrem quando percutida a corda.

2. *Contrastes* – Giovana G. Bonicio

O estudo explora diferentes formas de produção sonora: percussão nas cordas com baqueta, percussão nas cordas com a unha, abafamento de cordas em vibração com a polpa dos dedos e com dedal de metal, inserção de pequena cunha de madeira entre as cordas (preparação), raspagem lateral na corda com espátula. Esses diferentes timbres criam uma sonoridade orgânica que respira transformando sonoramente a nota Fá em diferentes oitavas.

3. *Palíndromo* – Bruno H. Peres

Para dois intérpretes, o estudo explora toques no teclado e cordas do piano, harmônicos e abafamento de cordas com um *ostinato* em forma de palíndromo.

4. *Ecos* – Giovana G. Bonicio

O estudo deve ser inteiramente tocado nas cordas do piano: percussão com baquetas, pizzicato com polpa do dedo e com unhas, raspagem na lateral da corda com espátula de plástico. Um curto motivo que se transmuta em diferentes timbres, oitavas e durações.

5. *Do+Do=Do* – Filipe Xavier

O estudo explora o toque nas teclas com o acionamento de harmônicos nas cordas, *pizzicatos* nas cordas com palheta e raspagem longitudinal nas cordas com a unha. Os diferentes harmônicos produzidos com técnicas diversas expõem a riqueza timbrística na paleta sonora dos harmônicos do piano.

6. *Deixa vibrar* – Denise Garcia

O estudo explora rulos de baquetas duras e macias nas cordas, raspagem com espátula na lateral das cordas, raspagem com unha ao longo de cordas graves, pressão de teclas sem som, com *glissando* nas cordas com baqueta vassourinha.

7. *S.O.S.* - Olívia Fiusa

O estudo explora uma linha melódica que deve ser tocada nas teclas com a outra mão abafando as cordas, com um pedal grave na nota Ré que ressoa durante a peça. Um segundo intérprete (soprano) deve deitar-se sob o piano e cantar a mesma melodia voltando a cabeça para a caixa do piano.

8. *Concertino* – Matheus Miras

O estudo explora contrastes de dinâmicas em toques de oitavas nas teclas em *f* e raspagem em cordas com espátula de plástico em *p*, rulos de baquetas em corda grave continuada com *ostinato* na mesma nota nas teclas.

9. *Aventura no Pântano* – Filipe Xavier

O estudo prevê já uma preparação do piano com pedaços de borracha cilíndrica em notas específicas em locais exatos para exploração de harmônicos; há também a percussão com baquetas sobre as borrachas colocadas nas cordas, *pizzicato* nas cordas com palheta, unhas e notas tocadas nas teclas com a outra mão sobre as cordas para que ressoem os harmônicos.

10. *Etéreo* – Ana Nobre

O estudo explora duas sequências melódicas com harmônicos, toques simultâneos no teclado e cordas com palhetas, alternando os diferentes timbres entre elas.

11. *Monodia em Sol menor* – Matheus Miras

O estudo explora motivos melódicos tocados nas cordas com espátulas pela mão direita enquanto a mão esquerda constrói um pedal grave com percussão com baqueta nas cordas graves; essa relação se invertendo brevemente na segunda parte.

12. *Hino* – Bruno H. Peres

O estudo especifica uma detalhada preparação das cordas com materiais diversos de borracha, madeira, metal, papel e plástico. A música é tocada nas teclas dessas notas preparadas, construindo uma melodia de timbres.

13. *Uma nota, outros sons* – Denise Garcia

O estudo explora pedal *ostinato* com abafamento progressivo das cordas, raspagem de unha nas cordas graves, harmônicos e fricção de fios de *nylon* previamente colocados nas cordas, percussão com baquetas nas cordas e percussão longitudinal em corda com haste de baqueta, criando um *glissando* de harmônicos na corda.

Conclusão

A expectativa desse trabalho, além do objetivo básico de aprendizado em composição, tornou-se também para os alunos envolvidos um passo adiante com a edição e organização de um caderno de partitura para publicação, o que dá uma outra perspectiva profissional para esses estudantes. Mas o que acredito ser muito valioso também é a produção de estudos introdutórios, simplificados e graduais de *performance* de música contemporânea para os estudantes de piano. Normalmente, o repertório contemporâneo é de difícil e complexa preparação e o pianista não tem nenhum treino anterior para esse grande passo. Pretendemos

com esse caderno (e outros que poderão vir) preencher essa lacuna e aproximar o performer desse rico repertório.

Referências:

CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no Século XX nas Obras para Piano Preparado de John Cage*. Campinas, 2004. 193f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986. p.61-93.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Reino Unido: Harwood Academic Publishers, 1996.

Notas

[1] Trata-se da disciplina MU171 Composição I, ministrada pela autora do presente texto no primeiro semestre de 2018.

[2] O aluno Arthur Kauffmann Novas realizou com esta docente um trabalho de criação e *performance* conjunta para piano expandido em 2017 por ocasião da montagem da ópera *A Flauta Mágica* de W. A Mozart, uma produção do CIDDIC/UNICAMP.

Princípios seriais, permutações e relações de simetria como geradores de ciclicidade em *Cantéyodjayâ*, de Olivier Messiaen

Maurício Zamith Almeida
Universidade do Estado de Santa Catarina – mauricio.zamith@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo identificar, a partir de uma abordagem analítica, aspectos cíclicos de temporalidade e direcionamento no motivo gerador de *Cantéyodjayâ*, para piano, de Olivier Messiaen. Tais aspectos, como princípios seriais, permutações e relações de simetria, se conjugam para forjar um bloco autônomo, que se caracteriza como *tempo-momento* ou *micro-eternidade*. Dessa forma, o motivo traz em seu cerne o princípio formal que se desdobra ao longo da obra: uma *forma-mosaico* composta por blocos autônomos, não-lineares, obedecendo ao princípio de colagem recorrente na obra de Messiaen.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. *Cantéyodjayâ*. Piano. Ciclicidade.

Serial Principles, Permutations and Symmetry Relations as Generators of Cyclicity in *Cantéyodjayâ* by Olivier Messiaen

Abstract: This paper aims to identify, from an analytical approach, cyclical aspects of temporality and direction in the generator motif of *Cantéyodjayâ*, for piano, by Olivier Messiaen. Such aspects, such as serial principles, permutations, and symmetry relations, combine to forge an autonomous block, which is characterized as *time-momentum* or *micro-eternity*. In this way, the motif brings at its core the formal principle that unfolds throughout the work: a mosaic-form composed of autonomous, non-linear blocks obeying the principle of collage, recurrent in Messiaen's work.

Keywords: Olivier Messiaen. *Cantéyodjayâ*. Piano. Ciclicity.

1. Introdução

O trabalho aqui proposto foi desenvolvido a partir de um recorte de minha tese de doutoramento intitulada *A dialética das temporalidades: uma interpretação de Cantéyodjayâ* de Olivier Messiaen. O propósito desta tese foi desenvolver um estudo sobre o tratamento temporal na performance musical, articulando o processo de construção interpretativa de uma obra específica - *Cantéyodjayâ*, de Olivier Messiaen - e dados decorrentes do estudo analítico e da percepção estésica e avaliativa do intérprete-pesquisador.

Considerada pelo próprio compositor como um *estudo de ritmo*, *Cantéyodjayâ*, para piano solo, foi composta em 1949. Neste período, Messiaen deu início à elaboração do *Traité de Rythme, de Colour et d'Ornithologie* (1949-1992) e também à composição dos *Quatre Études de Rythme*, o que demonstra seu profundo envolvimento com questões rítmicas e temporais na época.

Assim como os *Quatre Études de Rythme*, *Cantéyodjayâ* é considerada um claro exemplo da utilização de princípios seriais por parte do compositor, característica de sua fase

experimental (1946 a 1952). Entretanto, é preciso notar que, nestas obras, Messiaen utilizava séries sem tratá-las de acordo com procedimentos tipicamente seriais como a determinação prévia de uma ordem serial e suas decorrentes transposições, inversões e retrogradações. Um dos recursos alternativos de manipulação de séries e conjuntos mais acatados por Messiaen foi o princípio de *permutações*, especialmente as *permutações simétricas*, que correspondem à reaplicação de uma mesma fórmula de permutação em uma série resultante de uma permutação anterior.

Tendo como foco a identificação de termporalidades e direcionamentos com base em pressupostos analíticos, este trabalho pretende demonstrar como, a partir da utilização de recursos seriais e permutações, Messiaen gera um motivo de natureza cíclica, que se relaciona com conceitos formais e temporais nos quais inexistem as noções de início e fim, tais como *tempo-momento* ou *micro-eternidades*, que estabelecem descontinuidades na ausência de uma linearidade fundamental. O termo *tempo-momento* remete a uma unidade temporal, em referência à *forma-momento* proposta por Stockhausen. *Momentos* são percebidos como entidades autônomas, nascidas de descontinuidades, ouvidas mais por suas qualidades particulares do que por sua participação na progressão da música.

Para isto, tomou-se por base os seguintes referenciais teóricos: O. Messiaen (1994); O. Messiaen (1992); J. Kramer (1988); W. Berry (1988) e J. Straus (2005).

2. Princípios seriais e permutações na escrita da Olivier Messiaen

Messiaen considera o princípio das permutações simétricas, ou *interversions*, como mais uma manifestação do que chamava de *charme das impossibilidades*, pois pressupõem um número limitado de combinações possíveis entre elementos de uma série ou um conjunto (tais quais as limitações de transposições nos *modos de transposições limitadas* e a inocuidade da retrogradação nos *ritmos não-retrogradáveis*). Também é um recurso de repetição desigual (ou variada). Para Ferraz, as permutações "guardam uma forte ligação com a ideia de um tempo sem início ou fim[1], afora sua potencialidade em gerar estruturas diferentes a partir de um ponto qualquer sem fazer desse ponto um referencial." (FERRAZ, 1998: 193).

Esse procedimento pode ser aplicado a séries ou conjuntos de diversos parâmetros musicais, tratados isoladamente ou mesmo combinados. Do ponto de vista duracional, por exemplo, as permutações se apresentam como um procedimento extremamente útil pois, aplicadas a uma determinada série de durações, produzem diversas configurações das durações internas que, somadas, constituem uma mesma duração total.

Um inconveniente da aplicação de permutações livres é o fato de que, à exceção de conjuntos com reduzido número de elementos, como, a quantidade de permutações possíveis torna-se excessivamente numerosa: em um conjunto de doze elementos, como uma série de alturas contemplando o total cromático, o número de combinações possíveis é 479.001.600. Além disso, dentro dessa ampla amostra de resultantes, muitas são bastante semelhantes, praticamente equivalentes e, portanto, pouco atrativas do ponto de vista composicional. Selecionar as melhores - e mais diferenciadas - dentre um grande número de resultantes é evidentemente uma tarefa impraticável.

Messiaen solucionou essa questão recorrendo às *permutações simétricas*, que correspondem à reaplicação da mesma fórmula de permutação em uma série resultante de uma permutação anterior. Realizado diversas vezes, esse procedimento produz, após um determinado número de reaplicações, uma ordenação idêntica à original. Assim, as *permutações simétricas* reduzem significativamente o número de permutações possíveis e, de acordo com o compositor, oferecem as melhores resultantes.

Dentre os procedimentos de permutação mais aplicados por Messiaen em uma série estão as *permutações rotacionais* a partir do centro ou das extremidades. Vejamos um exemplo simples, com três elementos, de *permutação simétrica rotacional*, conforme apresentado por Messiaen no *Traité* tomando-se uma ordem crescente de três durações (MESSIAEN, 1994c: 11):

Figura 1a: Três figuras de valor em ordem crescente.

Permutação rotacional partindo do centro aos extremos, pela direita, gerando a seguinte resultante:

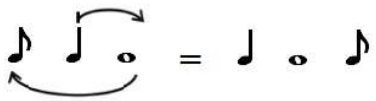


Figura 1b: Primeira permutação das figuras de valor.

Reaplicamos então o mesmo tipo de permutação, do centro aos extremos, sobre essa nova ordem, o que produz a seguinte resultante:

Figura 1c: Segunda permutação das figuras de valor.

Se reaplicarmos mais uma vez o mesmo modelo de permutação sobre esta última resultante, obteremos novamente a ordem inicial. Este simples exemplo nos mostra que, através da *permutação simétrica* - ou reaplicação de permutação sobre permutação - obtemos, para três elementos, duas resultantes além da original, ao passo que, por meio da *permutação simples*, obteríamos cinco resultantes além da original. Da mesma forma, em um conjunto com 12 elementos que produziria, por meio de permutações simples, 479.001.600 resultantes, geraria, através das *permutações simétricas*, apenas 9.

O apreço que Messiaen nutria por esse procedimento pode ser ilustrado pela declaração dada pelo compositor a Claude Samuel, na qual contrapõe a importância das permutações à, a seu ver, excessiva relevância histórica dada à aplicação do conceito de séries a diversos parâmetros musicais, em *Modes de Valeurs et d'Intensités*:

> [...] Eu prefiro insistir sobre uma de minhas outras contribuições, que é certamente mais importante: o emprego das permutações simétricas [que] se encontram em *Chronochromie* (1960). Trata-se de um procedimento que corresponde exatamente aos que denominei, nos modos, de 'modos de transposições limitadas', e, nos ritmos, de 'ritmos não-retrogradáveis'. É um procedimento baseado em uma impossibilidade[2]. (SAMUEL, 1999: 119).

3. Ciclicidade no motivo gerador de *Cantéyodjayâ*

O motivo gerador de *Cantéyodjayâ* é bastante recorrente e, desde o início, configura-se como um núcleo que concentra princípios construtivos fundamentais da obra, manifestos de diversas formas no seu transcurso. Por essa razão, este motivo requer o exame detalhado que apresentamos a seguir.

A palavra *Cantéyodjayâ*, é, como diversas outras que aparecem nesta, resultante de um procedimento lúdico utilizado por Messiaen que cria palavras a partir da mescla de idiomas, especialmente francês e sânscrito, da mesma forma que o compositor havia feito nos *Cinq Rechants*. *Cantéyodjayâ* obedece à estrutura de *refrain-couplet*[3] dos *Cinq Rechants* que, por sua vez, se espelha nos *chant-rechant* da obra vocal *Le Printemps*, do compositor renascentista francês Claude Le Jeune (HILL; SIMEONE, 2005: 180). Considerando que o motivo *Cantéyodjayâ* exerce a função de refrão na peça, assim como os *chants* de *Le Printemps*, é lícito considerarmos que o prefixo *canté* faz referência a essa função estrutural do motivo[4]. Por sua vez, o sufixo *djayâ* (ou *jayâ*) corresponde ao vigésimo oitavo *deçî-tâla* hindu catalogado por

Çârngadeva no *Samgîta-ratnâkara* (MESSIAEN, 1994a: 280). A configuração rítmica deste *tâla* está apresentada abaixo (Figura 2).

Figura 2: Transcrição rítmica de *djayâ*.

A configuração rítmica do motivo *Cantéyodjayâ* é construída a partir deste *tâla*, *djayâ*, ilustrado acima. Manipulando este *tâla*, Messiaen aglutina as duas primeiras figuras de valor e em seguida divide o valor total pela sua metade, resultando em uma colcheia pontuada. Messiaen também subtrai o ponto da última semínima, o que corresponde a uma diminuição de 1/3 de seu valor. A configuração rítmica resultante é apresentada abaixo (Figuras 3 e 4). Na linha do baixo do motivo (Figura 4), a última semínima aparece dissociada em duas colcheias.

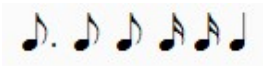


Figura 3: Configuração rítmica do motivo *Cantéyodjayâ*.

Nota-se que, dessa forma, estabelece-se uma ordem decrescente de durações e uma aceleração rítmica direcionada para as semicolcheias, o que se constitui no aspecto mais marcante desse motivo rítmico. O fragmento rítmico formado pelas duas semicolcheias e um valor mais longo, colcheia ou semínima, correspondente ao padrão *anapesto* da métrica grega, e será diversas vezes reiterado e desenvolvido ao longo da peça (Figura 4):

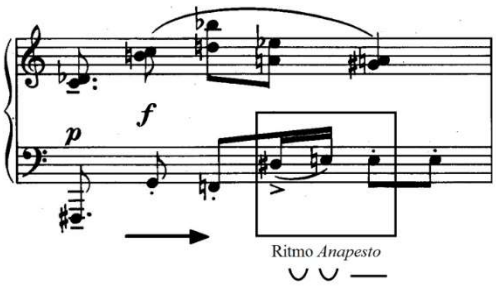


Figura 4: Motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

Como nota-se na figura 4, o motivo apresenta textura composta por três componentes. Consideramos, porém, duas linhas texturais reais, uma em cada pauta, que chamaremos de linha textural superior e inferior (ou linha do baixo). Observamos que as notas duplas que constituem a linha textural superior apresentam unidade rítmica, direcional e de

articulação, enquanto estabelecem maior grau de independência com o baixo, decorrente de diferentes configurações nestes mesmos parâmetros.

Outro fator de coesão entre as notas duplas da linha superior é o distanciamento cromático e simétrico que se manifesta na organização das alturas. Esse distanciamento é pouco aparente no contorno e nas configurações intervalares conforme escritos na partitura, mas podemos identificá-lo mais claramente reposicionando as alturas pela menor distância intervalar, por meio da equivalência de oitava, tendo a nota Dó como ponto de partida (Figura 5).

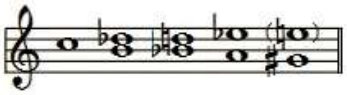


Figura 5: Distanciamento simétrico.

Na ilustração acima, a nota Mi aparece entre parênteses por ser, no motivo, uma nota pivô entre as duas camadas pois, mesmo pertencendo à linha do baixo, participa do processo de distanciamento cromático da linha textural superior.

Além da nota Mi que atua como pivô, há outro importante fator de conexão entre as linhas texturais. Trata-se do fato de serem conjuntos complementares de alturas, uma vez que, juntas, integralizam as 12 notas da escala cromática: Sol♯, Lá, Si♭, Si♮, Dó, Ré♭, Ré♮ e Mi♭ na linha superior, Ré♯, Mi, Fá, Fá♭ e Sol na linha inferior, sendo Mi♭ e Ré♯ enarmonicamente equivalentes (ver motivo *Cantéyodjayâ*, Figura 4).

Tendo identificado as características básicas do motivo *Cantéyodjayâ* no que se refere ao domínio das alturas, que indicam a utilização de princípios seriais, deduzimos a **série primária** dando continuidade ao distanciamento cromático sugerido pelo motivo até a integralização das doze alturas da escala cromática, tendo Dó como eixo de simetria (Figura 6b). Deduzimos também, que esta mesma **série primária** corresponde à primeira permutação rotacional da escala cromática (Figura 6a).

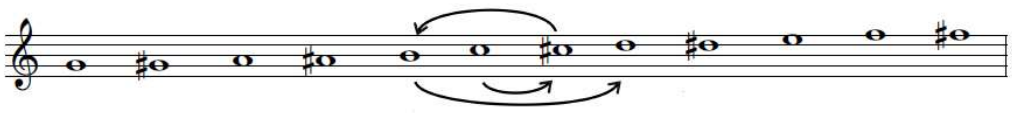


Figura 6a: Permutação rotacional da escala cromática.

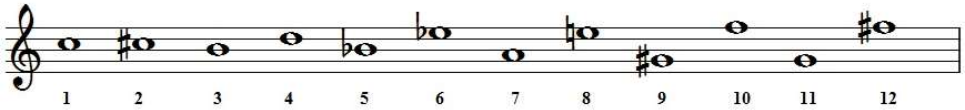


Figura 6b: Série primária.

Em seguida identificamos as notas da série no motivo *Cantéyodjayâ* indicando-as pelos algarismos correspondentes (Figura 7). Os algarismos entre parênteses referem-se a dobramentos enarmônicos (Ré♯ - Mi♭) e notas repetidas (Lá).

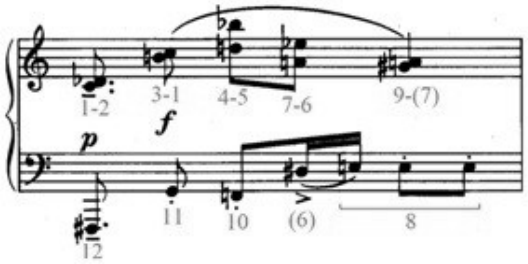


Figura 7: Motivo *Cantéyodjayâ*.

No exemplo acima, nota-se que a linha do baixo realiza a ordem retrógrada da série. O Ré♯ (6) encontra-se entre parênteses por ser um dobramento enarmônico do Mi♭ da linha textural superior e, também, por funcionar como uma rápida apojatura de Mi. Dessa forma, entendemos que a sequência retrógrada na linha do baixo segue a seguinte ordem: 12 – 11 – 10 – 8. A nota correspondente ao algarismo 9 na série, Sol♯, encontra-se na linha superior. Aqui, portanto, fecha-se o ciclo: da mesma forma que, como visto anteriormente, a nota Mi do baixo dá continuidade ao distanciamento cromático da linha superior, a nota Sol♯ da linha superior complementa a retrogradação da série iniciada pelo baixo, integrando as duas camadas.

Assim, as duas linhas texturais ativam, simultaneamente, verso e reverso da mesma série, que se complementam em um processo cíclico (Figuras 8a e 8b).

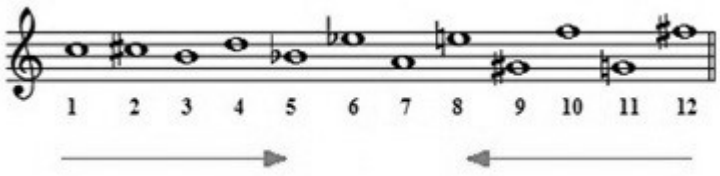


Figura 8a: Sentido original e retrógrado da série primária.

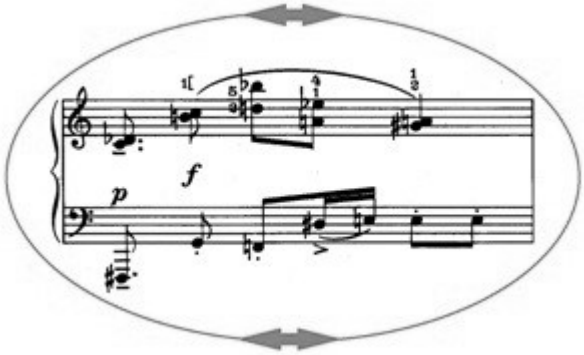


Figura 8b: Caráter cíclico do motivo *Cantéyodjayâ*.

Outros fatores contribuem para o caráter cíclico do motivo, tais como:

- O processo de dilatação e contração do âmbito intervalar das notas duplas, que parte de um intervalo de semitom, se expande a um intervalo de 6a.m (Ré-Si♭) e se contrai, concluindo no mesmo intervalo de partida;
- O processo de aceleração e desaceleração rítmica pelo qual as figuras de valor mais longas se encontram nos extremos do motivo, enquanto as mais curtas em seu centro;
- O princípio serial/dodecafônico de organização das alturas, pouco propício a polarizações e direcionamentos[5];
- o próprio distanciamento cromático da série que manifesta, também por meio da equivalência de oitava, um processo de dilatação e contração intervalar (Figuras 9a e 9b).

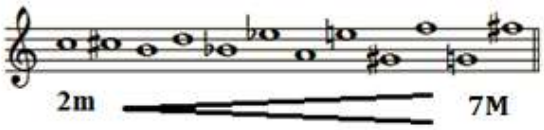


Figura 9a: Distanciamento cromático da série primária.

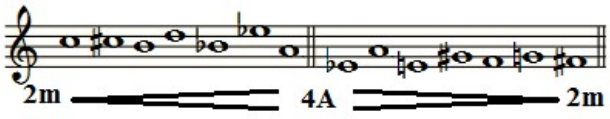


Figura. 9b: Dilatação e contração intervalar na série primária.

Este último ponto nos sugere dois eixos de simetria na série (Figura 10): a nota Dó como eixo horizontal do distanciamento cromático vertical (Figura 9a), e o trítono Mi♭-Lá como

eixo vertical do processo de dilatação e contração intervalar horizontal, considerando equivalência de oitava (Figura 9b).

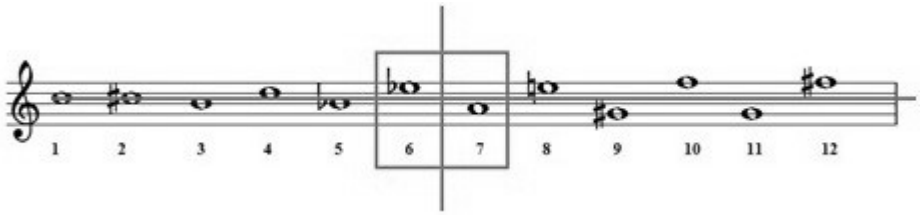


Figura 10: Eixos de simetria da série primária.

4. Conclusão

Entendemos que os fatores apontados acima conferem vida própria ao motivo *Cantéyodjayâ*, caracterizando-o como uma entidade autônoma que tem, em si mesma, seu nascimento, sua dilatação, sua contração, seu fim e seu recomeço. Sua temporalidade cíclica implica em uma cinética interna de progressão e regressão, mas não aponta para qualquer intenção evolutiva para além de seus próprios limites, rompendo assim com qualquer indício de linearidade global. A repetição do mesmo motivo no segundo compasso da peça confirma essa tendência e configura-se como o reinício do ciclo, como um giro em torno de si mesmo (Figura 11). O motivo funciona, então, como um circuito fechado que reaparece em diversos momentos ao longo da obra, contendo em si própria o princípio formal do todo: uma *forma-mosaico* composta por blocos autônomos, não-lineares, obedecendo ao princípio de colagem recorrente na obra de Messiaen, que se confirma na afirmação de Pierre Boulez: "[...] Messiaen não compõe, justapõe.[6]" (BOULEZ. In: SHOLL, 2008: 190).

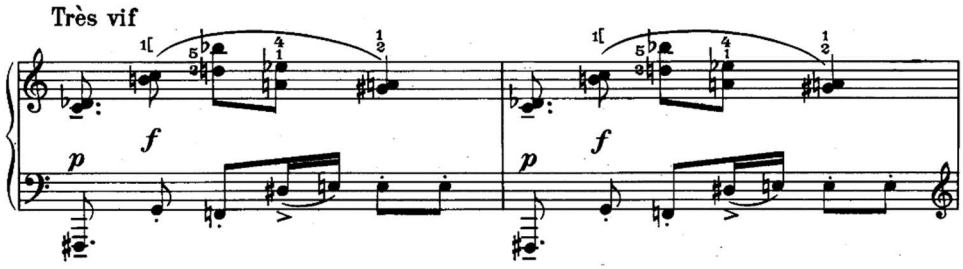


Figura 11: *Cantéyodjayâ*.

Referências:

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New York: Yale University Press, 1989.

KEYM, Stefan. The art of the most intensive contrast: Olivier Messiaen's mosaic form up to its apotheosis in Saint François d'Assisse. In: SHOLL, Robert. *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.188-205.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*: new meanings, new temporalities, new strategies. New York: Schirmer Books, 1988.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Exemple musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Paris: Alohonse Leduc, 1994a.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice- Hall, 2005.

Notas

[1] Grifo nosso.
[2] "*Je prefere insister sur un de mes autres apports, qui est sûrement plus important: c'est l'emploi des permutations symétriques que l'on trouve dans ma Chronochromie. Il s'agit d'un procédé qui correspond exactement à ce que j'appelle, dans les modes, les modes à transpositions limitées, et, dans les rythmes, les 'rythmes non rétrogradables'. C'est un procédé qui repose sur une impossibilité*" (SAMUEL, 1999: 119).
[3] Estrutura semelhante à de um Rondó.
[4] Saliente-se que a consoante "c" em sânscrito é pronunciada como "*tch*", o que aproxima as pronúncias do sufixo *cante* e da palavra francesa *chant*.
[5] Na música dodecafônica, direcionamentos e polarizações normalmente são decorrentes de outros fatores que não o parâmetro das alturas.
[6] "*[...] he does not composse, he justaposes*" (BOULEZ. In: SHOLL, 2008: 190).

Processo criativo de *Es spricht der unweisen Mund wohl*: diálogos entre repertórios históricos e atuais para órgão

Miriam Carpinetti
Universidade Estadual de Campinas – miriamcarpinetti@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação, relaciono aspectos do processo criativo do prelúdio coral *Es spricht der unweisen Mund wohl*, de minha autoria, peça finalista no Concurso Internacional de Composição promovido pelo *The Orgelbüchlein Project* e o *Royal College of Organists* (Londres, 2017). Contextualizo a obra apresentando as tendências estilísticas da música organística a partir do século XX e também um breve histórico da melodia coral escolhida. A seguir, relaciono alguns procedimentos adotados para a composição da obra, demonstrando o diálogo existente entre este prelúdio e obras de compositores do passado europeu como Bach e Messiaen.

Palavras-chave: Johann Sebastian Bach. Olivier Messiaen. Repertório organístico. Prelúdio coral. Reescrita musical.

***Es Spricht der Unweisen Mund Wohl's* Creative Process: Dialogues Between Historical and Current Repertoires for Pipe Organ**

Abstract: In this paper, I relate aspects of the creative process of the choral prelude *Es spricht der unweisen Mund wohl*, of my authorship, finalist piece in the International Composition Competition promoted by *The Orgelbüchlein Project* and the *Royal College of Organists* (London, 2017). I contextualize the work presenting the stylistic tendencies of organ music beginning in the early 20th century and a brief history of the chosen choral melody. Then, I relate some procedures adopted for the composition of the work, demonstrating the existing dialogue between this prelude and the works of composers of the European past such as Bach and Messiaen.

Keywords: Johann Sebastian Bach. Olivier Messiaen. Organ repertoire. Choral prelude. Musical rewriting.

Introdução

Neste texto apresento uma análise do prelúdio coral[1] *Es spricht der unweisen Mund wohl*, com o intuito de elencar os elementos formais que podem ser relacionados a obras do passado europeu. Inicialmente apresento um panorama das tendências estilísticas desenvolvidas desde o início do século XX e algumas informações que contextualizam este repertório no quadro mais amplo da música ocidental.

Devido às inúmeras possíveis vinculações desta obra a repertórios anteriores e seus contemporâneos, optei pelo seguinte processo metodológico: a) expor a melodia que serve de *cantus firmus* para a elaboração do prelúdio; b) relacionar as transformações impostas ao perfil melódico de forma a aproximá-la à estética modernista; c) expor as modificações duracionais impostas à melodia devido à releitura e reescrita do compasso quaternário isométrico; d) elencar as transformações aplicadas à série dodecafônica que acompanha o canto; e) mencionar

algumas peças que também utilizam elementos musicais relacionados; f) apresentar e comparar as duas cadências criadas para este prelúdio coral serial.

Justifica a descrição deste processo criativo, o fato desta obra ser uma das finalistas do Concurso Internacional de Composição para órgão promovido pelo *The Orgelbüchlein Project* (OBP) e o *Royal College of Organists* (RCO)[2] em Londres, em 2017.

Para este concurso, escolhi compor um prelúdio coral em forma de *fantasia coral*, como empregada por Bach em *Jesus Bleibet Meine Freude* (Jesus, alegria dos homens) da cantata BWV 147, cujos versos surgem como ilhas em meio a um movimento contínuo de tercinas. Mais adiante apresentarei de forma mais pormenorizada o diálogo que se estabelece entre esta obra e a de J. S. Bach (1685-1750), assim como às de outros compositores como Johann Walter (1496-1570), Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Charles Gounod (1818-1893), Hanns Jelinek (1901-1969) e Olivier Messiaen (1908-1992). Esta peça inclui referências e procedimentos utilizados em diversos períodos do passado e do presente, característica pós-moderna.

1. Tendências e estilos da música para órgão do século XX em diante

O repertório para órgão de tubos do século XX segue duas correntes estilísticas principais. A primeira, de cunho mais conservador, apresenta maior corpo de obras, em estilos neobarroco e neorromântico; a segunda, com menor número de obras, é mais radical e adota procedimentos composicionais das vanguardas do século XX (RUDD, 1967: xvi). Ao aprofundar e subdividir esta classificação, Rudd define estas duas correntes como: 1) *eclética*: a) obras neobarrocas projetadas a partir de composições alemãs do século XVIII, cujo modelo máximo é Bach; b) obras neorromânticas criadas a partir de modelos franceses do século XIX, cujos autores emblemáticos são Franck, Widor e Vierne; 2) *sincrética*: composições mais radicais e menos conservadoras, que evitam o ecletismo neobarroco e neorromântico e combinam elementos musicais anteriormente considerados opostos, como processos seriais em ambientes tonais (RUDD, 1967: 21). Diálogos entre repertórios antigos e modernos são mais evidentes na corrente estilística que este autor denomina como *eclética*.

Instrumento fortemente ligado à igreja, o conservadorismo dos fiéis e do clero manteve o repertório organístico à margem das renovações musicais mais radicais. Os vários elementos que moldaram os estilos musicais de vanguarda até a década de 1960 não tiveram efeito relevante na renovação da linguagem organística daquele período. A própria obra de Messiaen não exerceu influência antes de meados da década de 1960 (RUDD, 1967).

Os países com maior produção de obras para órgão são a Alemanha[3] e a França, tendo atingido o apogeu com Bach e Messiaen respectivamente. Apesar de haver extensa geração de peças para o instrumento em outros países europeus, a maior criação oscilou da Alemanha para a França, voltando posteriormente para a Alemanha, a partir de 1945 (RUDD, 1967: xv).

Arthur Wills observou que é mais difícil para um compositor não organista escrever para o instrumento, havendo mais obras compostas por organistas (WILLS, 1997: 145). Este autor não via muito futuro no estilo neoclássico para órgão, dando preferência às obras com fusão do experimentalismo e da espiritualidade como as de Messiaen. Também afirmou que a interpretação da "Música moderna certamente precisa de instrumentos modernos, ou ao menos instrumentos que parecem suficientemente parte de uma tradição viva" (WILLS, 1997: 150).

2. Sobre o coral *Es spricht der unweisen Mund wohl*

Este coral é uma paráfrase metrificada sobre o *Salmo XIV*[4] escrita por Martinho Lutero (1523). Foi publicada pela primeira vez no *Etlich Cristlich lider, Lobgesang und Salmo* (Algumas Músicas Cristãs, cânticos e salmos), em Wittenberg (1524). Este primeiro hinário luterano, também conhecido como *Achtliederbuch* (Livro com oito músicas), traz a diretriz para cantar a glosa de Lutero com a melodia *Es ist das Heil* de Paul Speratus. Ainda naquele ano, a melodia que foi definitivamente ligada a esta paráfrase foi harmonizada a 5 vozes e publicada por Johann Walter no primeiro hinário para coro do movimento reformado, *Geystliche gesangk-Buchleyn* (Pequeno livro de cantos sacros), em Wittenberg (1524).

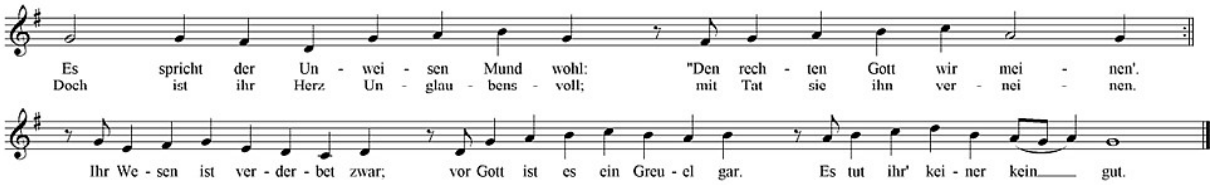


Figura 1: Coral *Es spricht der Unweisen Mund wohl*.
Melodia publicada por Walter no *Geystliche gesangk-Buchleyn*.

A estatística do site *Hymnary.org* mostra que a versão alemã deste coral foi publicada em 14 hinários, sendo bastante conhecida à época de Bach. Foi cantada principalmente nos séculos XVIII e XIX, caindo progressivamente em desuso. A tradução para o inglês, *The mouth of fools doth God confess*, foi publicada em 9 hinários e sua difusão foi menor.

Bach escolheu este coral para integrar seu *Orgelbüchlein*, mas não chegou a realizá-lo, tendo feito apenas a harmonização a 4 vozes (BWV 308). Outros compositores como Dietrich Buxtehude, Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Gottfried Neumeister, Johann Michael Bach e Johann Pachelbel utilizaram-no para compor prelúdios corais nos séculos XVII e XVIII. Depois de um hiato, no século XX, devido ao *The Orgelbüchlein Project*, foi novamente empregado em obras para órgão pelos compositores Christopher Maxim, David Till, Gaik Aboyan, Miriam Carpinetti, Philip Lawton, Robert Fielding, Roger Wibberley, Stephen Barber e W. Peter Roberts.

3. Processo composicional do prelúdio coral *Es spricht der unweisen Mund wohl*

O processo pré-composicional desta peça, período de escolha do material e do sistema que garantem a ordem e a coerência da obra, foi iniciado quando ouvi *Les Yeux dans les Roues*, sexto movimento do *Livre d'Orgue*, de Olivier Messiaen. A registração imponente, com melodia em *sons-durées*[5] na pedaleira acompanhada por duas vozes compostas do total cromático nos manuais, me direcionou para a composição de um prelúdio. A audição dessa peça gerou a visão de um rápido movimento perpétuo atonal para acompanhar uma melodia coral.

3.1. Transformações temporais e espaciais da melodia coral

Designei a melodia à pedaleira e criei um acompanhamento utilizando uma série dodecafônica de Hanns Jelinek. Nessa concepção, decidi transformar a melodia coral por meio de mudanças de registros e de rítmica diferente da encontrada no repertório tradicional, ordenando as durações com os números primos 3, 5, 7, 11, 13 e 23.

A manutenção da melodia em sua forma original diatônica não a amalgamava às séries dodecafônicas acompanhantes, produzindo um efeito de distanciamento dos dois planos sonoros gerado por seus sistemas de organização de alturas. Assim, substituí algumas notas do coral de modo a ter uma melodia mais cromática e, a partir da improvisação, transformei o perfil melódico por meio de mudanças de registros (tessituras)[6]. Assim procedendo, seu perfil tornou-se mais angular pela ampliação gradativa dos intervalos, como pode ser observado comparando as figuras 1 e 2.

Somente a primeira frase da melodia é exposta com os intervalos originais para que o ouvinte possa perceber que está diante da apresentação de um coral, mesmo que desconhecido. Paulatinamente, o modo maior da melodia recebeu novo colorido, por abaixamento ou elevação de alguns graus, de modo a evitar a excessiva repetição dos sons da

escala original. Nesse processo, as primeiras frases foram reescritas por derivação e, posteriormente, chegaram a atingir intervalos com extensão maior do que a oitava.

Em *Les Yeux dans les Roues*, Messiaen organiza a melodia a partir de *sons-durèes* que não poderiam estruturar o coral renascentista sob pena de modificá-lo totalmente, deixando-o irreconhecível. Procurei outra forma de estruturação rítmica, diferente da renascentista e da divisível e isométrica da harmonização de Bach, que fosse calcada no conceito de "música sem compasso" (MESSIAEN, 1944: cap. II). Dessa forma, optei por utilizar a rítmica aditiva organizada com valores em números primos de 3 a 23.

Para isso, desenvolvi uma releitura da métrica quaternária substituindo as semínimas do coral original por quantidades variadas de semicolcheias, em processo semelhante ao de metamorfose rítmica de Messiaen. Reuni números diferenciados de semicolcheias a partir da dinâmica tradicional das pulsações do compasso quaternário para ordenar os sons e as pausas que separam os versos do coral: 1º tempo (forte) = 13 semicolcheias; 2º tempo (fraco) = 5 semicolcheias; 3º tempo (meio forte) = 11 semicolcheias; 4º tempo (fraco) = 3 semicolcheias.

Dessa forma, sua rítmica foi reestruturada até o ponto ao qual Stenzl se refere como "desfazimento do original" (STENZL *apud* FERRAZ, 2007: 9), conceito que será mais detalhado adiante. As alterações de alturas e durações aplicadas à melodia estão registradas na figura a seguir.

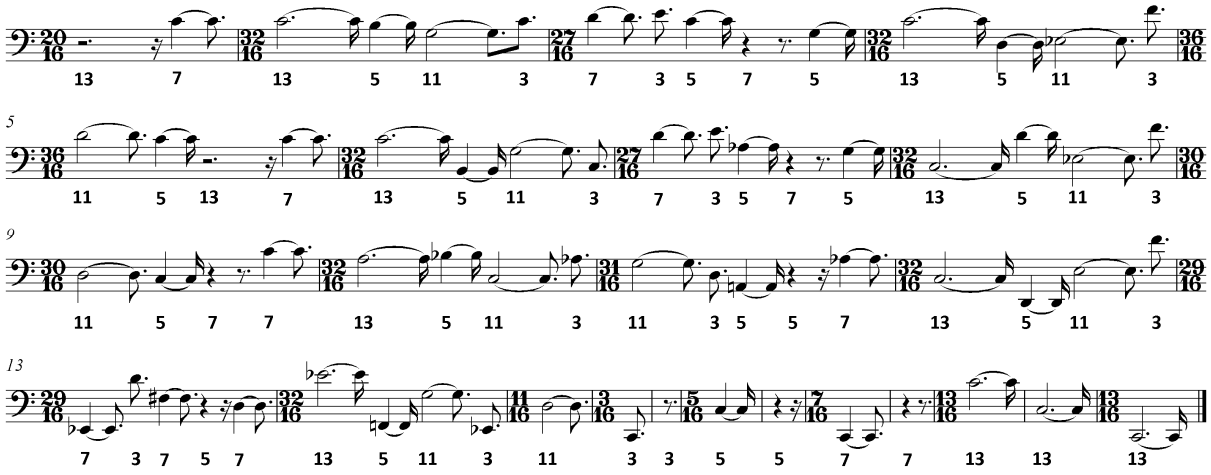


Figura 2: CARPINETTI. Re-escrita temporal e espacial do coral *Es spricht der unweisen Mund wohl*.

As operações realizadas no âmbito das alturas e das durações transformaram radicalmente o perfil e a rítmica do coral - sua tessitura mais que duplicou e os saltos mais

abruptos tornaram seu perfil mais anguloso, mais irregular - aproximando-o à sensibilidade estética desenvolvida por compositores da Segunda Escola de Viena.

3.2. Acompanhamento serial da melodia

Para acompanhar a melodia, modifiquei um pouco a estrutura de *fantasia coral de Jesus, alegria dos homens*, cujas tercinas são interrompidas na apresentação do primeiro verso do coral. Separei a melodia e o acompanhamento em duas camadas, criando um movimento ininterrupto de semicolcheias. Suas alturas foram ordenadas a partir da série dodecafônica que baseou o Op. 21, *Zwölf ton Fibel*[7] de Hanns Jelinek. No texto que prefacia esse ciclo para piano, o compositor apresenta uma harmonia atonal a duas vozes formada a partir da superposição e justaposição de 4 transposições (entre 48 possíveis) resultantes das séries original, retrógrado, inversão do original, retrógrado da inversão[8].

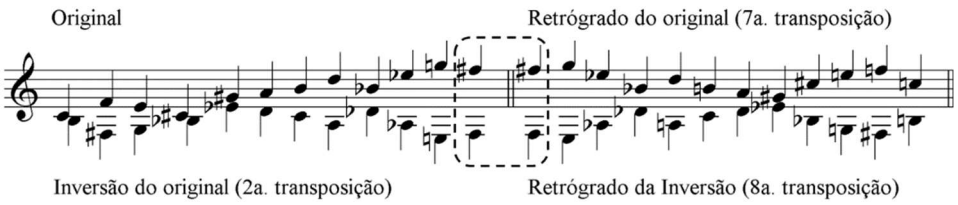


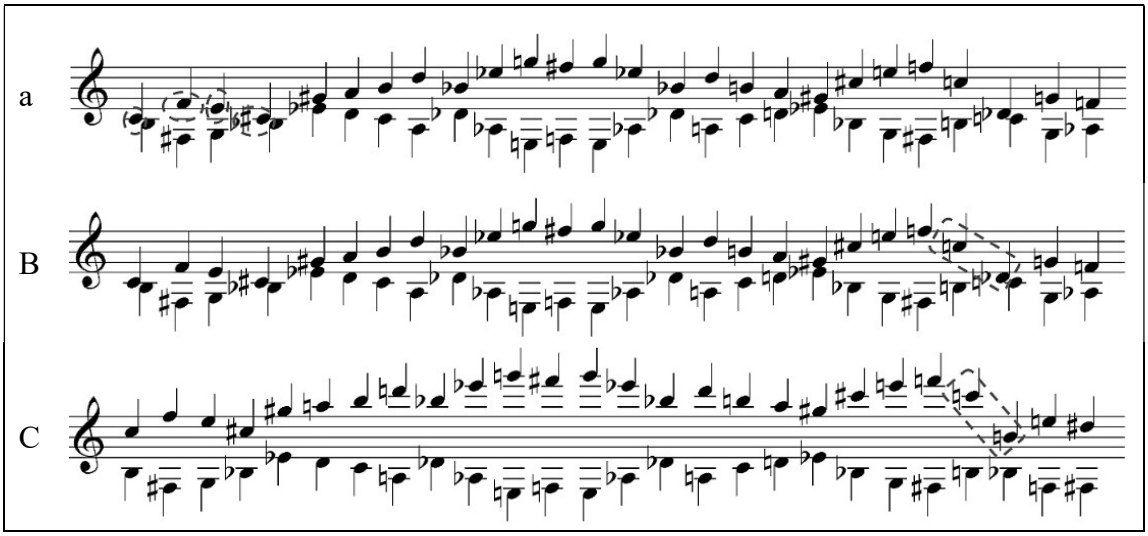
Figura 3: Quatro formas da série dodecafônica do Op. 21 de Hanns Jelinek, com a reiteração de díades destacada.

As notas que encerram a série original e sua inversão são as mesmas que iniciam o retrógrado e o retrógrado da inversão. Para evitar essa repetição, fiz uma elisão que resultou em uma série de 23 díades, também número primo.

Posteriormente, transportei uma oitava abaixo as quatro primeiras notas da série original, criando "dissonâncias duras" por aproximação das duas vozes do acompanhamento. Criei assim uma aproximação simbólica ao texto do coral, quando este se refere à "dureza do coração do néscio". Este procedimento gerou intervalos melódicos mais amplos na passagem de uma série para outra: 1) à medida que as séries são transpostas meio tom acima, surge na linha melódica superior uma distância de 11 semitons entre o final de uma série e o início da seguinte; 2) à medida que as séries são transpostas meio tom abaixo, surge também na linha superior um intervalo de 13 semitons entre o final de uma série e o início da seguinte.

As alterações apresentadas na figura abaixo são as seguintes: **a)** transposição oitava abaixo das quatro primeiras notas da série original e elisão das díades Fán e Fás; **b)** intervalo de 11 semitons (Dón a Réf) criado entre duas séries no procedimento de elevá-las por semitom;

c) transposição da linha inferior uma oitava abaixo e intervalo de 13 semitons (Dón a Sin) criado entre duas séries ao abaixá-las por semitom.



Quadro 1: Alterações impostas às quatro formas da série dodecafônica de Jelinek.
a) notas transpostas e elisão de díade; b) 11 semitons; c) 13 semitons.

As modificações e ampliações impostas à voz superior entre o final e o início das séries, remetem aos da melodia coral tocada na pedaleira, que também foram expandidos por mudanças de registros, havendo assim uma aproximação de sentido entre as duas camadas. No entanto, há contrastes que preservam a identidade de cada uma: a) são organizadas espacialmente de forma diferenciada: melodia coral com centralidade harmônica em Dó no pedal acompanhada por duas vozes em ordenamento dodecafônico no manual, que se dirigem ao centro Dó somente no final; b) a melodia coral é localizada em um âmbito mais grave do espectro sonoro, com o acompanhamento começando na região média e desenvolvendo para o agudo; c) há contraste dinâmico: melodia mais forte que o acompanhamento; d) há contraste de registração (timbres); e) há contraste na organização das durações, pois a melodia é ritmada e o acompanhamento é um fluxo constante de semicolcheias.

3.2. Acompanhamento serial da melodia

A primeira cadência composta para este prelúdio, introduzia uma tétrade e um baixo caminhante antes de definir o Dó como centro e oferecia duas opções de execução em dependência do tamanho do órgão e da registração disponível. Esse *ritardando* escrito, com aumentação sucessiva das durações das notas do pedal, gerou um compasso de 30 semicolcheias, número divisível por 2 que não segue a ordenação por números primos.

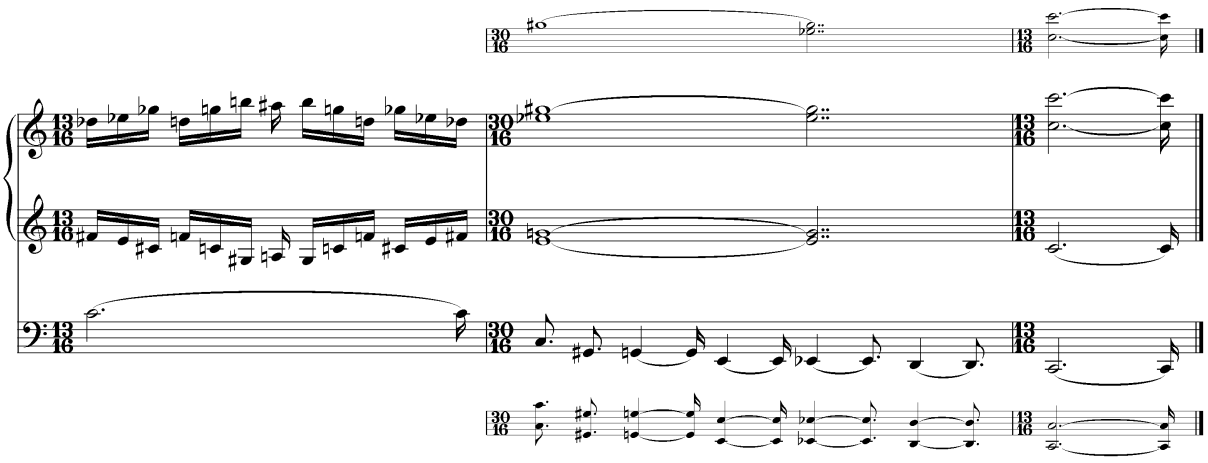


Figura 4: Primeira cadência criada para este prelúdio.

Considerei esse final insatisfatório pela inclusão de elemento novo após o término da melodia e pela textura diferente daquela que havia no restante do prelúdio. Optei por compor uma *coda* com a repetição insistente da nota Dó, alternada com pausas, na pedaleira. As durações nesta alternância foram ordenadas em quantidades por números primos crescentes 3, 5, 7 e 13. Ao mesmo tempo, a textura foi rarefeita aos poucos à medida que o centro Dó foi progressivamente sendo prolongado nas três vozes.

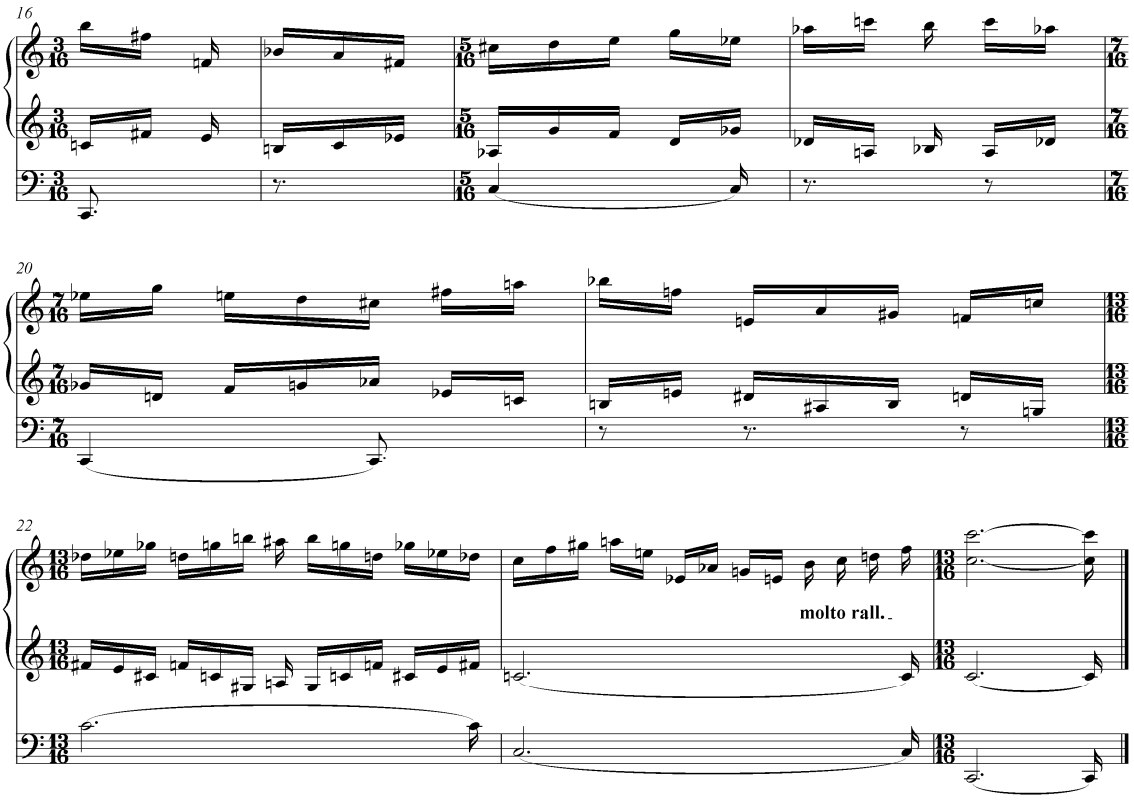


Figura 5: Cadência definitiva do prelúdio

A cadência definitiva segue o conceito de economia de motivos que norteia e estrutura os 46 prelúdios corais do *Orgelbüchlein* de Bach. *Multum in parvo* (muito em pouco) traduz o *ethos* de sua coletânea pedagógica, pois cada pequeno prelúdio desenvolve em profundidade apenas um afeto, com densidade técnica.

Este prelúdio foi bem avaliado no Concurso de Composição promovido pelo *The Orgelbüchlein Project* e o *Royal College of Organists*. William Whitehead, idealizador e curador do OBP referiu-se às obras finalistas como as que "tiveram mais sucesso em refletir o *ethos* do *Orgelbüchlein* de Bach para a era moderna" (WHITEHEAD, *Orgelbüchlein competition shortlist announced*). Apesar de sua boa avaliação nesse ambiente, este prelúdio possui características, que o distanciam do repertório litúrgico usual, como a atonalidade e a rítmica desigual. No entanto, com a maior difusão do repertório modernista, talvez esta linguagem venha a ser futuramente apreciada pelos fiéis e integrada aos atos litúrgicos.

É possível seguir as três etapas do processo composicional deste prelúdio coral retomando os conceitos de Jürg Stenzl, sumarizados e apontados por Ferraz, sobre a aproximação para a reescritura:

> Primeiro, uma identificação com o original; existe algum ponto que conecta o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional, digamos que seja seu agenciamento; a forma como reúne sonoridades e referências. Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos. Por fim, uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, "abusar do original". Estas três formas de aproximação distinguem então a citação, a montagem, da reescritura, sobretudo a terceira etapa que consiste no desfazimento do original. (STENZL *apud* FERRAZ, 200: 9).

Em síntese, fui atraída pela sonoridade e forma de *Les Yeux dans les Roues* de Messiaen. A seguir, busquei a ordenação espacial e temporal que permitisse aproximação à obra ouvida, mas que não tornasse irreconhecível a prosódia do coral. Por último, transformei sucessivamente os perfis da melodia e do acompanhamento, de modo a construir um diálogo entre repertórios herdados desde a Renascença.

Referências:

ALKAN, Charles. *Impromptu sur le Choral de Luther, Op. 69*. Paris: Richault & Cie., ca.1867. Disponível em: <goo.gl/EXk2tM>. Acesso em: 02 de set. 2018. Partitura.

FERRAZ, Silvio. De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007. *Anais*... São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <goo.gl/SyfVCi>. Acesso em: 02 de set. 2018.

HYMNARY.ORG: *A Comprehensive Index of Hymns and Hymnals*. Disponível em: <https://hymnary.org>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

JELINEK, Hanns. *Zwölf ton Fibel für Klavier. Op. 21. vol. 1/2*. Wolfenbüttel, Alemanha: Möseler Verlag Wolfenbüttel, 1953. Partitura.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

_____. *Technique de mon langage musical*. Exemple musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.

_____. *Livre d'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc, 1953. Partitura.

RUDD, Robert Michael. *Stylistic Trends in Contemporary Organ Music*. Louisiana, 1967. 509f. Tese (Doctor of Philosophy). Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Louisiana, 1967.

THE ORGELBÜCHLEIN PROJECT: completing Bach's Plan. Disponível em: <www.orgelbuechlein.co.uk>. Acesso em: 10 fev. 2017.

WALTER, Johann. *Geystliche gesangk-Buchleyn*. Berlin: T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung, 1878. Disponível em: <goo.gl/XbLe8g>. Acesso em: 02 de set. 2018. Partitura.

WHITEHEAD, William. *Orgelbüchlein competition shortlist announced*. Disponível em: <goo.gl/Tuq9mA>. Acesso em: 16 de jun. 2017.

WILLS, Arthur. *Organ*. Londres: Kahn & Averill, 1997. (Yehudi Menuhin Music Guides).

Notas

[1] Prelúdio coral não é uma forma musical. É uma composição, geralmente para órgão, cuja textura contrapontística é estruturada a partir de um *cantus firmus*. Na Idade Média essas obras eram baseadas em cantochão; posteriormente, foram utilizadas melodias corais. O prelúdio aqui analisado apresenta um coral luterano renascentista.

[2] Este concurso objetivou a composição de paráfrases que refletissem o *ethos* do *Orgelbüchlein* de Bach para a era moderna. As regras eram: 1) Escolher um dos dois corais indicados pelo projeto, para compor um prelúdio coral para órgão solo com pedaleira (pedal *obbligato*); 2). Apresentar a melodia coral integralmente na composição, usando uma das técnicas do *Orgelbüchlein* de Bach (melodia coral, coral decorado, cânone). Outras técnicas mais modernistas também podem ser aplicadas à melodia. A melodia deve ser estrutural à composição, mesmo se alterada e manipulada; 3) O estilo é completamente aberto, embora a densidade da técnica e a economia do motivo sejam recomendadas. Disponível em: <goo.gl/FqLnV4>. Acesso em: 28 de abr. 2017. A obra foi tocada em concerto público, pelo organista Nicholas Morris, no dia 08 de julho de 2017, na Igreja Anglicana St. George da Hanover Square em Londres <goo.gl/zxnaj1>. Acesso em: 27 e3 jul. 2017.

[3] À época não existia esta denominação, sendo esta uma região integrante do Império Austro-Húngaro.

[4] Na *Vulgata Editio* (edição para o povo) é o Salmo 13, *Dixit insipiens in corde.*

[5] Esta melodia é composta a partir de uma escala cujos sons são cromáticos na altura e na duração. Cada altura da escala cromática tem uma duração pré-determinada: Dó = 1 semicolcheia; Si = 2 semicolcheias; Si□ = 3 semicolcheias; e assim por diante.

[6] Apesar desta ferramenta de ampliação melódica ser bastante associada ao repertório serial atonal, alguns compositores do passado vinham introduzindo a técnica aos poucos. Charles Valentin Alkan (1813-1888) utilizou mudanças de registro na melodia coral da 4ª variação de seu Op. 69 *Impromptu sur le Choral de Luther*: *un fort rempart est notre Dieu* (*Improviso sobre o coral de Lutero: um forte amparo é nosso Deus*). Esta peça é instrumentada para órgão ou piano a três mãos. Na versão para piano, um executante toca a parte designada à pedaleira e o outro a parte dos manuais.

[7] Ciclo de obras para piano considerado como o alfabeto dos doze sons ou o *Mikrokosmos da dodecafonia*, por comparação à obra de Béla Bartók.

[8] O processo de sobrepor uma melodia sobre uma harmonia criada por outro compositor é um processo que remete à *Ave Maria* de Gounod que sobrepôs o canto ao prelúdio BWV 846.

Reflexões sobre o ensino de piano: rompendo com o modelo tradicional de ensino e diminuindo a distância entre licenciatura e bacharelado

Patricia Kawaguchi Cesar
Universidade Estadual de Campinas – patricia@nocmoon.com

Leonardo Cecílio Caron
Universidade Estadual de Campinas – leonardoccaron@gmail.com

Resumo: É fato que a maioria das/os instrumentistas com formação no curso de bacharelado eventualmente tornam-se professoras/es do seu instrumento. Porém, por não ter formação pedagógica, na maior parte das vezes ensinam com base em suas próprias experiências, reproduzindo um modelo de ensino tradicional que não é eficaz para todas as pessoas, o que pode ocasionar falta de motivação e evasão. Realizamos uma pesquisa bibliográfica e elencamos propostas para o ensino de piano que saem desse modelo tradicional e que tiveram bons resultados. Também reforçamos a importância de professoras/es terem conhecimentos pedagógicos que preparem para lidar com as diferentes situações de ensino.

Palavras-chave: Pedagogia do piano. Ensino centrado no aluno. Ensino de piano em grupo.

Reflections on the Piano Teaching: Breaking with the Traditional Model of Teaching and Reducing the Distance between Graduation in Music Education and Music Performance

Abstract: It is a fact that most of the instrumentalists with a bachelor's degree in music eventually become teachers on their instruments. However, due to their lack of experience in pedagogy, they often draw on their own experiences, perpetuating a teaching model that is traditional and not effective for everyone, which causes lack of motivation and dropouts. We did a bibliographic research and presented proposals for piano teaching that are non-traditional and obtained good results. We also emphasize the importance of teachers having knowledge in pedagogy that prepare them to deal with the various teaching situations.

Keywords: Piano pedagogy. Student-centered teaching. Group piano teaching.

1. O ensino por parte do bacharel

Fazendo um levantamento bibliográfico das publicações acerca do ensino de piano, notamos que este é um assunto recorrente em artigos na área de educação musical, que muitas vezes não chegam até pessoas formadas no bacharelado em piano, o que reforça que existe uma distinção equivocada entre a *performance* e a pedagogia. Temos como exemplo a infeliz frase "Quem sabe, faz, quem não sabe, ensina" que, quando aplicada à música, além da separação entre o tocar e o ensinar, também carrega um preconceito para com o ensino, de que quem ensina o faz porque não consegue tocar tão bem. Ora, da mesma forma que não é possível ensinar sem saber tocar, também não é eficaz ensinar sem saber como ensinar. Como aponta a educadora Maura Penna: "A ideia de que, para ensinar, basta tocar é correntemente tomada como verdade dentro do modelo tradicional de ensino de música, caracterizado pela ênfase no

domínio da leitura e escrita musicais, assim como da técnica instrumental, que, por sua vez, tem como meta o 'virtuosismo'". (PENNA, 2007: 51).

É fato que a grande maioria das/os instrumentistas em algum momento dará aulas do seu instrumento e/ou aulas de teoria musical, seja apenas por vontade de ensinar ou para complementar a renda. Estudo realizado por Glaser e Fonterrada em orquestras de São Paulo apontou que 73,3% das/os musicistas que responderam à pesquisa lecionam ou já lecionaram, o que é um número muito significativo. (GLASER; FONTERRADA, 2006).

Também, segundo pesquisa de Della Torre, de 14 professoras/es de piano entrevistadas/os, 8 possuíam formação na licenciatura em música e 6 possuíam bacharelado em música, sendo que outros 5 possuíam as duas formações. (DELLA TORRE, 2016); ou seja, um número grande de professoras/es são formadas/os no bacharelado. A existência de pessoas com as duas formações aponta também o fato de que muitas/os licenciandas/os sentem a necessidade de complementar sua formação pedagógica com uma formação mais voltada para a performance e vice-versa, evidenciando esse distanciamento entre os cursos.

Sem uma formação pedagógica, a tendência é ensinar com base em sua própria experiência, ensinar como foram ensinadas/os, reproduzindo um modelo que deu certo com a pessoa – senão ela não se profissionalizaria na área – mas que pode não servir para todos. "Baseando-se em sua experiência, agir em situações que não vivenciaram torna-se uma dificuldade." (WEBER; GARBOSA, 2017: 108). Por exemplo, "um professor que foi um aluno altamente motivado pode não possuir estratégias e experiência para trabalhar com alunos menos motivados." (DAVIDSON; JORDAN, 2007 *apud* FIGUEIREDO, 2012: 85).

As pessoas têm diferentes motivações e objetivos quando começam a aprender um instrumento. Muito raramente alguém começa já aspirando se profissionalizar. Desde crianças colocadas para fazer aulas por vontade da família, passando a adultas/os frustradas/os por não ter aprendido antes, até idosas/os que têm tempo de se dedicar a um hobby após se aposentar, as possibilidades são muitas. A profissionalização também não deveria ser o objetivo final dos professores, pois é muito mais condizente pensar que a música deveria ser para todas e todos. A formação de público também é importante, assim como melhorar a visão que a sociedade tem de musicistas e artistas em geral, uma vez que a arte muitas vezes é desvalorizada e um dos motivos que colaboram para isso é justamente ela ser vista como algo para poucas/os, uma coisa supérflua, um luxo, quando poderia e deveria ser mais acessível.

Na música, essa ideia de que ela é para poucos está muito ligada ao conceito de dom, de que as pessoas já nascem possuindo ou não um talento para determinadas atividades. De acordo com uma pesquisa de Schroeder, essa visão não é exclusiva dos leigos em música,

mas também reforçada pela crítica especializada e até mesmo pelas/os próprias/os musicistas. (SCHROEDER, 2004). E essa ideia equivocada influencia também, de maneira negativa, o ensino, uma vez que, "devido à concepção de que, para tocar um instrumento musical a pessoa deve ter talento, uma aptidão musical, muitos professores 'desistem' de buscar outras formas de ensinar alunos que não demonstram tais características, já que estes 'não servem para a música'." (WEBER; GARBOSA, 2017: 107). Santiago também levanta os pertinentes questionamentos:

> Para que confinarmos o ensino do piano aos tidos como "dotados", principalmente se os critérios utilizados para seleção de alunos são ainda tão subjetivos? Por que não favorecer a difusão do ensino do piano, possibilitando o contato com o instrumento a um maior número de alunos, de uma faixa etária mais ampla? Por que relutarmos tanto em aceitarmos alunos adultos nos cursos livres de nossas Instituições de Ensino Superior, num país em que a educação musical não é obrigatória nas escolas de primeiro e segundo graus? (SANTIAGO, 2007: 78).

Isso sem falar em possíveis alunas/os com deficiências, neuroatipicidades ou dificuldades de aprendizagem. Uma educação inclusiva deve contemplar, de fato, todas as pessoas. Essa foi outra dificuldade apontada pelos professores que participaram da pesquisa de Weber e Garbosa. Elas dizem que "muito se ouve sobre o discurso de que a música contribui para a formação de todos e é um bem para o desenvolvimento do ser humano. (…) Porém, poucos são os professores que se sentem preparados para ensinar alunos com deficiência". (WEBER, GARBOSA, 2017: 109).

Então, como visto, nem sempre professoras/es de instrumento sabem como agir diante de realidades tão diferentes. Quando alunas/os demonstram ter dificuldades ou falta de interesse, a ausência de conhecimentos pedagógicos "se torna notória para o bacharel em instrumento, o qual não teve, em sua formação, disciplinas que orientassem os processos de ensino e aprendizagem do aluno, viabilizando maneiras diferentes de se lidar com estudantes com certas dificuldades." (WEBER; GARBOSA, 2017: 107). Por isso, "a formação do professor não se esgota apenas no domínio da linguagem musical, sendo indispensável uma perspectiva pedagógica que o prepare para compreender a especificidade de cada contexto educativo." (PENNA, 2007: 53).

Acreditamos que tanto licenciandas/os quanto bacharelandas/os só têm a ganhar com uma diminuição na distância entre suas áreas, portanto decidimos realizar uma pesquisa bibliográfica nas publicações de educação musical acerca do ensino de piano, compilando propostas para um ensino que rompe com os modelos mais tradicionais, que muitas vezes não se encaixam na nossa realidade.

2. Reflexões sobre o ensino tradicional

Desse modo, a tendência de uma professora ou de um professor de instrumento que não tiveram formação pedagógica é repetir o modelo vivenciado, sendo muitas vezes um modelo tradicional. Glaser e Fonterrada elencam características do ensino tradicional de piano:

> Ensino centrado no programa; papel passivo do aluno diante da programação; submissão do professor ao programa, embora com poder decisório em alguns aspectos em que há opção de escolha (como definição de obras de livre escolha, por exemplo); avaliação externa, entendida como reprodução do conteúdo estudado, papel da escola como transmissora de informações. (GLASER; FONTERRADA, 2006: 92).

Ramos traz várias sugestões de como professoras/es poderiam ensinar sem seguir o modelo tradicional, desde o princípio, valorizando até mesmo a fase anterior à leitura musical, sugerindo que se use a imitação e a audição na aprendizagem, pois assim "o aluno poderá explorar e experimentar os recursos do instrumento, desenvolver a coordenação motora e expressar-se através de improvisações e criações musicais sem interferência da partitura." (MARINO; RAMOS, 2002: 35 *apud* RAMOS, 2003).

É comum que, dentro de um modelo tradicional, já na primeira aula de instrumento a/o aluna/o seja apresentada/o a um mundo de símbolos antes desconhecidos: o pentagrama, claves diferentes, as figuras musicais, números dos dedos… e então além de tocar o instrumento em si, precisa decifrar o que eles aqueles símbolos querem que ela/e faça. Qual tecla tocar, por quanto tempo, com qual mão, com qual dedo... É muita informação!

> Diversos livros de iniciação ao piano apresentam, nas primeiras páginas, peças escritas na pauta dupla. Esse tipo de abordagem requer, de imediato, que o aluno domine a leitura absoluta, em geral nas claves de Sol e de Fá e a grafia rítmica - semínimas, mínimas, colcheias e divisão de compassos. Carece, também, da desenvoltura para coordenar mão direita e esquerda, além do conhecimento da topografia do teclado. (RAMOS, 2003: 44).

Desse modo, nas primeiras aulas a/o aluna/o iniciante acaba se preocupando mais em decodificar os símbolos e apertar as teclas certas do que com, de fato, fazer música. Schroeder lembra que a escrita musical, mais especificamente a leitura de partituras, é tão valorizada que, para o senso comum, ler é sinônimo de "saber música".

> Isso tem feito com que muitos professores tenham certa pressa em introduzi-la, abrindo mão de um período precioso no qual o aluno poderia 'tocar de ouvido' ou por imitação, situações nas quais o nível discursivo musical é privilegiado. Frequentemente, a partitura ganha tal autonomia em relação à música, que passa a ter existência própria, sendo, inclusive, o principal objeto sobre o qual se discute numa aula de música. Um caminho alternativo, e que talvez evitasse essa distorção no

> ensino, seria justamente inverter as prioridades no ensino da aprendizagem, até certo ponto retardando a alfabetização musical escrita. (SCHROEDER, 2009: 50).

Ensinos técnicos em piano, como os que são oferecidos em conservatórios, são focados na técnica da/o instrumentista; porém em poucos momentos as aulas são voltadas para o desenvolvimento da criatividade e expressividade da aluna ou do aluno. Desde os primeiros dias de aula as partituras estão presentes, de tal maneira que parece que o que está sendo ensinado é ler e decifrar códigos apenas e não música, a partitura se torna o "instrumento" e o piano um mero "sonorizador" de códigos.

Complementando, Schroeder fala que, muitas vezes, nas aulas de instrumento, as/os iniciantes se restringem a sonoridades que não vão além de "esboços musicais", por causa de suas limitações técnicas: "Não estou me referindo à complexidade, mas à completude musical. O professor poderia criar um contexto para aqueles poucos sons, tornando-os musicais. É um equívoco, em minha opinião, pensar que a compreensão musical é uma decorrência da complexidade técnica." (SCHROEDER, 2009: 47). A autora defende uma abordagem de ensino que toma a música como uma forma de linguagem. Dessa forma, "o instrumento musical deixa de ser pensado como uma finalidade do estudo e assume a função de mediador, cuja importância não pode superar a da própria música." (SCHROEDER, 2009: 49).

O piano possui um potencial musicalizador que não é aproveitado nesse jeito de ensinar priorizando os símbolos. Ramos aponta que a constituição do teclado permite o desenvolvimento da memória musical. Além disso, por ser um instrumento harmônico, com afinação definida e de extensão ampla, contribui para a vivência e integração dos parâmetros sonoros.

Como o foco do ensino conservatorial é tecnicista, a performance da/o instrumentista acaba ficando comprometida, resultando em um alto nível de frustração nas pessoas, pois a cobrança de que tenham sensibilidade com a interpretação de peças é intensa e correspondê-la apenas com uma boa técnica é praticamente impossível. A técnica tem sua importância, porém não pode ser o pilar central do ensino de instrumento em detrimento do fazer musical. Professoras/es de conservatórios poderiam dar mais liberdade às/aos estudantes na escolha da técnica que querem utilizar a partir do repertório que decidirem estudar, assim a performance e interpretação teriam a técnica como ferramenta, dando mais sentido aos estudos técnicos. Como diz Schroeder:

> A valorização da técnica tem sido uma verdadeira obsessão, quase a própria razão do estudo do instrumento para inúmeros professores e alunos. É muito comum alunos e professores de piano perseguirem músicas cada vez mais difíceis, como se a

> possibilidade de tocá-las fosse uma espécie de índice do 'nível musical' de quem toca. Há uma preocupação exagerada com o que poderíamos denominar 'crescimento vertical' musical, ou seja, a conquista de complexidade técnica cada vez maior. Isso faz com que os alunos acabem queimando etapas, impedindo-os de se desenvolverem 'horizontalmente', solidificando a técnica e principalmente aprofundando a compreensão da linguagem musical. O resultado, geralmente, são interpretações inconsistentes do ponto de vista estético e que acontecessem sob a ameaça constante da perda do domínio técnico a cada momento. (SHROEDER, 2009: 49).

Assim, Figueiredo sintetizou que as críticas convergem na utilização do modelo de estrutura e organização dos conservatórios europeus do século XIX, "no qual os alunos ficam em posição muito passiva e imersos em um programa demasiadamente técnico, repetitivo, rígido e excessivamente centrado no repertório erudito europeu." (FIGUEIREDO, 2012: 81 *apud* Pimentel, 2011). Ele aponta como consequência dessa estrutura rígida a evasão, problema que vem chamando a atenção de professoras/es e pesquisadoras/es.

"Pimentel (2011), ao descrever a evasão em um conservatório, mostra que o curso tem a duração de três anos sendo que, dos alunos matriculados no primeiro ano, apenas 48% estavam matriculados no último." (*apud* FIGUEIREDO, 2012: 82). As justificativas eram as mais variadas, como indisponibilidade de tempo devido a outros compromissos ou problemas de saúde. Entretanto, ela acredita que a falta de motivação era o real problema. "Observa-se uma crescente discussão a respeito do currículo adotado pelos conservatórios e a necessidade de reduzir a discrepância existente entre o currículo dos cursos e questões de ordem social e política". (FIGUEIREDO, 2012: 82).

A frustração que leva à desmotivação acaba parecendo intrínseca ao estudo de instrumento para qualquer faixa etária. Para crianças o problema ainda se intensifica, pois, na maioria das vezes, estão no curso de instrumento apenas por vontade da família, que pode tirar a criança das aulas se os resultados não corresponderem às expectativas, muitas vezes distantes da realidade dela naquele momento.

Buscando soluções e ideias, pesquisamos e encontramos relatos de professoras e professores que encontraram dificuldades com falta de motivação e consequente evasão de alunas/os e elencamos ideias e resultados obtidos.

3. Relatos de experiência

França e Azevedo relatam as mudanças ocorridas no Conservatório Estadual de Música Lia Salgado, em Leopoldina (MG). As autoras contam que durante 50 anos não houve mudanças pedagógicas no curso de piano do conservatório, cujas metodologias se baseavam no ensino tradicional de acordo com o modelo europeu. "O predomínio do virtuosismo em um

repertório extenso e onde o trabalho mecânico se sobrepunha ao entendimento da linguagem musical, tornava o modelo adotado inadequado para um curso básico de piano na atualidade." (FRANÇA; AZEVEDO, 2014: 142). Somando isso às condições sociais e culturais das/os estudantes, o resultado era uma insatisfação grande, que levava à evasão no curso.

As docentes então realizaram uma pesquisa com os alunos e elaboraram um currículo mais flexível, norteado pelo *Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de Swanwick*, através da composição, apreciação e performance, pois mais do que técnica e virtuosismo, "performance musical abrange todo e qualquer comportamento musical observável, desde o acompanhar de uma canção com palmas à apresentação formal de uma obra musical para uma plateia". (FRANÇA; SWANWICK, 2002: 14 *apud* FRANÇA; AZEVEDO, 2014: 144). Após a elaboração do novo currículo foram realizados encontros semanais com professoras/es para estudos de caso, discussões de textos para embasamento teórico, escolha de repertório etc.

Como resultado, as autoras notaram uma diminuição no índice de evasão, além de um aumento histórico no número de matrículas. As/os alunas/os ficaram mais motivadas/os e passaram a tocar espontaneamente para mostrar as músicas que aprenderam, inclusive suas próprias composições. As/os professoras/es de piano ficaram mais motivadas/os também e as/os de outros instrumentos interessaram-se pelo projeto pedagógico, para construir para suas áreas um projeto igualmente motivador.

Uma outra proposta é pensar na aula em grupo. "A aula de piano em grupo foi introduzida no Brasil na década de 70, sob a influência dos métodos de EPG dos Estados Unidos, principalmente, de Robert Pace." (DELLA TORRE, 2014: 69).

Atualmente, algumas escolas oferecem a possibilidade de aulas em grupo e universidades implementaram esse sistema também para estudantes de graduação. "Os motivos que levam a preferência por este sistema estão, entre outros, na economia de tempo, na motivação dos alunos, na possibilidade de trabalhos em conjunto e no desenvolvimento da autocrítica." (DELLA TORRE, 2014: 69).

> As vantagens para o ensino grupal do piano são afirmadas por todos os que estudam ou aplicam. (...) Podemos aqui citar as mais importantes: além do tempo do professor ser melhor utilizado, os alunos se preparam melhor por efeito da presença do grupo; aprendem a ter mais confiança em si próprios; têm mais tempo que nas aulas individuais para se recobrarem dos erros cometidos, o que é favorável à construção de uma autoimagem positiva; são mais motivados; têm oportunidade constante para a prática em conjuntos; aprendem por imitação uns com os outros; recebem maior estímulo para o desenvolvimento das habilidades de crítica, audição interiorizada e interpretação; adaptam-se desde o início a tocarem para outros; têm a oportunidade de serem expostos a uma maior literatura instrumental; podem ser introduzidos com

> vantagem sobre os alunos que tem aulas individuais no estudo da notação musical, história da música e teoria. (SANTIAGO, 2007: 75).

Glaser e Fonterrada pesquisaram quatro escolas de música paulista que estavam propondo mudanças em seus cursos de piano erudito. Elas encontraram em comum nas propostas: "a eliminação de um programa de curso com determinação rigorosa de obras, métodos e quantidade de estudos obrigatórios por período e da estrutura que vincula a aprovação do aluno à sua capacidade de reprodução de todo o conteúdo previamente estabelecido pelo programa do curso." O objetivo das mudanças era se afastar do ensino tradicional em piano, buscando mais flexibilidade, de forma a permitir que o curso se centrasse nas/os alunas/os. (GLASER; FONTERRADA, 2006: 93).

Após a pesquisa, as autoras elencaram que um curso de piano centrado na/o aluna/o teria as seguintes características:

> A substituição de um programa de curso rígido por um conteúdo programático flexível ou uma organização de metas; a valorização da participação ativa do aluno na escolha do seu repertório e de suas atividades complementares; o compartilhamento da responsabilidade e do poder decisório; a inclusão da autoavaliação no processo avaliatório; o estímulo ao estudo autodirigido. (GLASER; FONTERRADA, 2006: 94).

Acreditamos ser interessante também observar sugestões de Ramos para utilizar o piano como um todo nas aulas, para vivenciar propriedades sonoras. Por exemplo, para explorar timbres, improvisar utilizando os elementos físicos do piano: tábua de ressonância, cordas, pedais, caixa. Para trabalhar as alturas, usar *glissando* e *cluster* por toda a extensão do teclado. E utilizar o pedal de sustentação desde o início para a assimilação do conceito de duração. (RAMOS, 2003: 44).

4. Conclusão

Concluimos que, cedo ou tarde, no contexto cultural e artístico brasileiro, instrumentistas irão passar pela prática de ensino de instrumento. Então por que não prepará-las/os para atender as necessidades de suas/seus alunas/os de forma adequada? Ao invés de apenas reproduzirem aquilo que acreditam dar certo ou levar suas experiências particulares específicas, esperando que as/os alunas/os respondam da mesma maneira que responderam à forma de aprender a tocar o instrumento.

Como pôde ser visto na pesquisa bibliográfica, experiências que buscaram romper com o modelo tradicional de ensino tiveram resultados bastante positivos, com um aumento da

motivação tanto de professoras/es quanto de estudantes, além de diminuir a evasão no curso de instrumento. É evidente que o tema da pedagogia de piano não se esgota apenas nestes exemplos, havendo amplas possibilidades e até mesmo necessidades de desdobramentos desta pesquisa.

Vale ressaltar que cada aluna/o é única/o, portanto é necessário pensar em uma forma de ensino menos centrada nas/os professoras/es e mais centrada nas/os alunas/o, de acordo com as especificidades de cada pessoa. Pode ser que para algumas pessoas a melhor forma de aprender seja com o modelo tradicional. A conclusão que tentamos trazer é que professoras/es precisam ter flexibilidade para não se prenderem a um único modelo, buscando o que funciona melhor para cada estudante.

Enfim, acreditamos que a música deve ser inclusiva, para todas as pessoas, então precisamos sempre buscar novos jeitos de ensinar, refletir e repensar nossas práticas, compartilhando ideias e resultados.

Referências:

DELLA TORRE, Ana Lia. O perfil do professor de piano em grupo: desafios pedagógicos e musicais. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP – EEMU, IX, 2016, Campinas. *Anais*... Campinas, 2016. p.44-51.

_____. Piano em grupo: relato de experiência. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP – EEMU, VII, 2014, Campinas. *Anais*... Campinas, 2014. p.68-72.

FIGUEIREDO, Edson. Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical. *Revista da ABEM,* Londrina, v.20, no.27, p.141-148, 2012.

FRANÇA, Maria Filomena de Toledo Gorrado Barbosa; AZEVEDO, Sandra Leite de Sousa. Por uma mudança de paradigma na iniciação musical ao piano. *Revista da ABEM*, Londrina, v.22, no.32, p.77-89, 2014.

GLASER, Scheilla; FONTERRADA, Marisa. Ensaio a respeito do ensino centrado no aluno: uma possibilidade de aplicação no ensino do piano. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.15, p.91-99, 2006.

PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.16, p.49-56, 2007.

RAMOS, Ana Consuela; MARINO. Gislene. Iniciação à leitura musical no piano. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.9, p.43-54, 2003.

SANTIAGO, Diana. As “Oficinas de Piano em Grupo” da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1989-1995). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.16, p.49-56, 2007.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.21, p.44-52, 2009.

_____. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p.109-118, 2004.

WEBER, Vanessa; GARBOSA, Luciane Wilke Freitas. Práticas docentes de bacharéis em instrumento: inseguranças e dificuldades com o ensino. *Revista da ABEM*, Londrina, v.25, no.39, p.102-114, 2017.

Performa Clavis
Internacional - 2018

FAPESP CAPES USP UNICAMP unesp INSTITUTO DE ARTES ia VIVA CATEDRAL

CAPES: Processo 88881.194042/2018-01
FAPESP: Processo 2018/16993-2