

VI
CONGRESSO
DA ABRAPEM

Associação Brasileira de Performance Musical

*"Novas dimensões da
pesquisa em performance
musical e seus impactos na
ação performática e educativa
em música"*

ANAIS

VI Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM

*Novas dimensões da pesquisa em performance musical e seus
impactos na ação performática e educativa em música*

ANAIS
23 a 26 de outubro de 2018
Escola de Música da UFRN
Natal. RN

INSTITUIÇÕES ORGANIZADORAS



Reitora

Profa. Dra. Ângela Maria Paiva Cruz

Pró-reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Jorge Tarcísio da Rocha Falcão

Pró-reitor de Pós-graduação

Prof. Dr. Rubens Maribondo do Nascimento



Diretor

Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Prof. Dr. Fábio Soren Presgrave



Presidente

Prof. Dr. Edilson Assunção Rocha (UFSJ)

1º Secretário

Prof. Dr. Paulo Cesar Martins Rabelo (UFJF)

2ª Secretária

Profa. Dra. Cristina Caparelli Gerling (UFRGS)

Tesoureira

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici (UFRGS)

COORDENAÇÃO GERAL DO CONGRESSO

Presidente da ABRAPEM

Prof. Dr. Edilson Assunção Rocha (UFSJ)

Coordenador Geral UFRN

Prof. Dr. Radegundis Tavares (UFRN)

Coordenadores de equipe

Prof. Dr. Amandy Bandeira (UFRN)

Prof. Dr. Fábio Presgrave (UFRN)

Profa. Dra. Joana Holanda (UFRN)

Secretária executiva

Glacianna Souza

Coordenação de transportes

Daniel Jasson

Comissão Científica

Prof. Dr. Edilson Assunção Rocha (UFSJ) – Presidente

Prof. Dr. Agostinho Jorge de Lima (UFRN)

Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva (UFRN)

Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães (UFSJ)

Prof. Dr. Bartholomeu Wiese Filho (UFRJ)

Prof. Dr. Bruno Soares Santos (UFSJ)

Prof. Dr. Celso Garcia de Araújo Ramalho (UFRJ)

Prof. Dr. César Marino Villavicencio Grossmann (UNESP)

Prof. Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho (UFES)

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)

Profa. Dra. Josélia Ramalho Vieira (UFPB)

Profa. Dra. Luciane Aparecida Cardassi (UFBA)

Profa. Ms. Paula Andrade Callegari (UFU)

Profa. Dra. Sonia Ray (UFG)

Comissão Artística

Prof. Dr. Fábio Soren Presgrave (UFRN) – Presidente

Prof. Dr. Amandy Bandeira (UFRN)

Prof. Dr. Paulo Ronqui (UNICAMP)

Prof. Dr. Mário André Wanderley Oliveira (UFRN)

APRESENTAÇÃO

Saudamos a todos os/as artistas e pesquisadores/as que vêm à bela Natal, capital do Estado do Rio Grande do Norte para o nosso VI Congresso da ABRAPEM. Desta vez com o tema *Novas Dimensões da Pesquisa em Performance Musical e Seus Impactos na Ação Performática e Educativa em Música*, pretendemos ampliar as discussões em torno do alcance e das conexões da área da performance com os mais variados aspectos da música e da vida musical. Esta tem sido uma preocupação constante em nossa Associação, que vem fomentando o aumento qualitativo e quantitativo da pesquisa em performance. Agradecemos desde já a calorosa acolhida da Escola de Música da UFRN, que recebe estudiosos de todo o Brasil para esse encontro. É necessário falar de “encontro”, devido à quadra incerta que vive a educação, a pesquisa e as artes em nossa nação. Poucas vezes se viu de maneira tão aguda o acirramento de posições, a intolerância e a dúvida com relação às virtudes do diálogo. Por isso, é necessário que este espaço privilegiado seja preservado em prol do entendimento, do desenvolvimento do ser humano em toda sua diversidade, do exercício da cidadania, do direito ao acesso à arte, do crescimento da pesquisa séria, compromissada, sempre necessária, do debate saudável e engrandecedor que tem sido buscado desde a fundação da ABRAPEM. Estimulando a prática musical, a pesquisa, o fazer artístico em suas múltiplas expressões, esperamos sensibilizados que mais esta edição ajude a consolidar nossa área em seu papel primordial de prover a cidadania, o crescimento do indivíduo, a concórdia, e o esforço para o bem comum. Se em torno desses objetivos nos unirmos todos, certamente teremos atingido os maiores propósitos.

Sejam todos/as bem vindos/as. Desejamos um excelente congresso.

Edilson Rocha - Presidente da ABRAPEM 2016-2018

42 études ou caprices: Uma proposta de análise teórico-didática de estudos selecionados de Rodolphe Kreutzer

COMUNICAÇÃO ORAL

Fernando Santiago Serrano dos Santos

Departamento de Música, Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Câmpus de São Paulo, Brasil
(santiagoosasco@gmail.com)

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato

Departamento de Música, Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
Câmpus de São Paulo, Brasil
(lamato@terra.com.br)

Resumo: Diante das metodologias tradicionais de ensino do violino, faz-se necessária a criação de novas abordagens práticas e didáticas dos estudos que constituem as bases da formação violinística, entre eles, os *42 études ou caprices*, de Rodolphe Kreutzer, importante instrumentista dos séculos XVIII e XIX e um dos responsáveis por criar a escola francesa de violino. Para tanto, tendo em vistas a reinterpretação de um repertório comum a um grupo restrito da comunidade musical e sua disseminação pelas diferentes esferas desse *métier* artístico, os conceitos fundamentais de diversas disciplinas teóricas, como Harmonia, Teoria e Análise, podem ser aplicados ao longo de um processo de resignificação desse material, não apenas explorando novas dimensões do entendimento e da construção formal desses exercícios, mas, também, viabilizando um intercâmbio de experiências e informações a partir de uma linguagem coletiva. Tal pesquisa se presta justamente à criação desse vocabulário conjunto, próprio de um discurso musical tipicamente clássico, que condiz claramente com o instrumento para o qual foi escrito, mas que também possui grande potencial didático dentro do ensino musical canônico, servindo como exemplo conciso de temas elementares de uma formação teórica. Do ponto de vista da performance em si, espera-se que as propostas de análise levantadas sirvam, em um estágio inicial, como embasamento para a consolidação de interpretações que conversem com o discurso musical escrito, delineando e enfatizando questões estruturais como a construção formal dos estudos e os principais movimentos harmônicos, de acordo com a coesão de um sistema logicamente elaborado.

Palavras-chave: método de estudos; violino; análise musical; didática; interpretação.

Abstract: Facing the traditional methodologies of the violin teaching, it is necessary to create new practical and didactic approaches to the studies that compose the foundations of the violin education, among them, the *42 études ou caprices*, by Rodolphe Kreutzer, an important player from the eighteenth and nineteenth centuries and one of the musicians responsible for creating the French violin school. On that matter, considering the reinterpretation of a repertoire usually known by a restrict group of the musical community and its dissemination through the different spheres of this artistic *métier*, the fundamental concepts of many theoretical subjects, such as Harmony, Theory and Musical Analysis, can be applied during a process of resignification of this material, not only exploring the new dimensions of the understanding and the formal construction of these exercises, but also enabling an exchange of experiences and information through a collective language. This research lends itself exactly to the creation of this conjoint vocabulary, inherent to a musical discourse typically classical, which clearly matches the instrument it was written for, but that also owns a great didactical potential among the canonic musical education, serving as a concise example of elementary subjects of a theoretical education. From the performative point of view, it is expected that the analyses suggested in this paper at first serve as a background to the consolidation of interpretations that dialogue with the written musical discourse, outlining and emphasizing structural issues as the formal construction of the studies and the main harmonic movements, according to the cohesion of a logically elaborated system.

Keywords: study method; violin; musical analysis; didactic; interpretation.

Dada a importância dos estudos de Rodolphe Kreutzer para o desenvolvimento técnico e musical de violinistas de todo o mundo e o ineditismo de tal assunto dentre as publicações acadêmicas existentes, principalmente aquelas da área da Performance, escritas em língua portuguesa, o presente trabalho tem por objetivo criar propostas de interpretação, a princípio, para alguns dos exercícios escritos pelo músico francês, tanto do ponto de vista analítico-teórico quanto sob a perspectiva performática, procurando aliar as duas esferas do fazer musical na consolidação de conceitos tomados como essenciais para o ensino dessa arte.

Em um primeiro momento, serão relacionadas informações bibliográficas sobre Kreutzer, que, além de descrever e identificar o músico, auxiliem na contextualização do método de estudos, de acordo com o período histórico e com os ideais estéticos e estruturais vigentes à época, incluindo sua atuação em meio ao cenário musical, suas relações e suas influências, diretas ou indiretas.

A segunda seção do trabalho se preocupará em criar um léxico a partir de concepções elementares do entendimento musical, apoiado em diferentes linhas analíticas, em especial a americana, exemplificada pelos trabalhos de Douglass M. Green (1965) e William E. Caplin (1998); e a alemã, tendo como principal referencial teórico o livro “Fundamentos da Composição Musical”, de Arnold Schoenberg (2015). Junto a isso, serão elencadas propostas de análise de um número primeiramente reduzido de estudos, seguindo parâmetros especificamente estruturais, como aqueles da análise harmônica e da análise fraseológica, ou seja, tendo em vista os processos de criação e de agrupamento das frases, de acordo com uma estética e uma sistematização próprias do período clássico.

Em seguida, será proposta uma abordagem didática sobre o material encontrado nos estudos analisados. Pensando-se nos programas básicos de ensino de disciplinas presentes em um número considerável de cursos de música, sejam eles a nível técnico ou superior, muitos deles praticamente idênticos, apresentando divergências apenas quanto à abordagem teórica e quanto ao cronograma de ensino, é possível que muitos dos exercícios compostos por Kreutzer sejam utilizados como modelos para a conceituação de diversos tópicos programáticos essenciais a disciplinas como Teoria Musical, Harmonia e Análise propriamente dita, servindo de material para fixação de conteúdos e propondo um método de aproximação do repertório violinístico (no caso, parte dele) e das vertentes teóricas de interpretação musical.

Depois desse processo teórico de conceituação e análise, procura-se estabelecer uma relação entre a estrutura formal dos exemplos estudados e a prática propriamente dita, englobando aspectos técnicos e interpretativos da performance e, principalmente, proporcionando um olhar mais amplo sobre o estudo dos métodos escritos para o violino, em oposição a uma visão puramente mecanicista do desenvolvimento técnico.

A vida de Rodolphe Kreutzer

Procurando identificar e localizar o compositor em meio ao cenário cultural e social de sua respectiva época, o trabalho se inicia a partir da consulta de dicionários voltados à descrição e à definição de conceitos próprios do universo musical. Para esse momento da pesquisa, foram

utilizados “The new grove dictionary of music and musicians” (Sadie, 2001), a “Enciclopedia della musica” (Bertini et al., 1963-5), “The concise Oxford dictionary of music” (Kennedy, 1996), “The Oxford companion to music” (Scholes, 1969) e a “Encyclopaedia Britannica” (acessada em 08/06/2018), sendo que, de maneira geral, todos eles estão em concordância quanto aos principais momentos da vida de Kreutzer, apresentando algumas divergências apenas no que diz respeito às datas desses eventos.

Em duas das entradas consultadas (Sadie, 2001; Bertini et al, 1963-5), o sobrenome do violinista é primeiramente referenciado à família Kreutzer, sendo que, dos integrantes de que se tem registro, ele é, talvez, o mais conhecido, diante do material escrito a seu respeito.

Rodolphe nasceu no ano de 1766, na cidade de Versalhes, sede do governo francês à época. Seu pai, um instrumentista de sopro, veio da cidade de Breslau, na Polônia, para integrar a recém-formada Guarda Suíça do Duque de Choiseul, também atuando como violinista e professor, além de ser o responsável pelo início da formação musical do mais velho dos cinco filhos que chegaram à vida adulta.

A partir de 1780, passou a ter aulas de violino e composição com Anton Stamitz, irmão de Carl Stamitz, autor do famoso concerto para viola em Ré Maior. A 25 de maio do mesmo ano, com 13 anos de idade, realizou sua estreia em Paris, no Concert Spirituel, solando um concerto de seu professor (a “Enciclopedia”, no entanto, afirma ter sido uma peça própria), com o qual foi recebido como prodígio. Ainda muito jovem, assistiu às performances de Viotti, sendo influenciado por sua interpretação e por seu estilo de composição, muito embora não haja nenhuma comprovação de que Kreutzer tenha sido, de fato, seu aluno.

Em 1784, tocou seu próprio Primeiro Concerto para Violino, na mesma série de concertos. No ano seguinte, com o auxílio do Duque de Artois, tornou-se músico da corte, assumindo a função de primeiro violinista da *Chapelle du Roi* (Kennedy, 1996). Entretanto, quatro anos depois, já consolidado como um virtuose de influência, o violinista se mudou de Versalhes para Paris, onde iniciou uma série de trabalhos operísticos junto à Opéra-Comique, companhia formada a partir de diversas feiras sazonais e que se amalgamou à Comédie-Italienne, em 1762 (Sadie, 1992). As duas peças que estabeleceram sua reputação sobre os palcos foram *Paul et Virginie* e *Lodoïska*, sendo que essa última obteve maior aceitação do público do que a obra homônima de Cherubini, ambas estreadas em 1791.

Diante da intensa energia trazida pelo período revolucionário, nasce o Institut National de Musique, em 1793, que se tornaria o Conservatoire de Paris, em 1795. Kreutzer esteve associado às duas instituições como professor de violino, lecionando até o ano de 1826. Foi nesse período que surgiram os *42 Études ou caprices*, em 1796, publicados pelo Conservatoire. Originalmente, constam apenas 40 estudos, sendo que os dois adicionais (números 13 e 25, de acordo com a edição de Ivan Galamian) podem não ser de Kreutzer.

A partir desse mesmo ano, o violinista fez algumas turnês bem-sucedidas por diferentes países europeus (Bertini et al., 1963-5), sendo a primeira delas pela Itália. Em um segundo momento, já em 1798, Kreutzer foi nomeado embaixador da França em Viena, incumbido pelo próprio Napoleão de remover certos manuscritos italianos localizados em terras austríacas. Por ocasião dessa série específica de concertos, durante o mês de fevereiro (Sadie, 2001; Kennedy, 1996), o violinista teve a oportunidade de conhecer Beethoven, sendo escutado pelo

compositor. Admirado com a personalidade do músico e com sua performance, superior a de qualquer outro virtuose que Ludwig tivesse ouvido, como indica a Encyclopaedia Britannica, dedicou sua *Sonata em Lá Maior para Piano e Violino*, Opus 47, a Kreutzer, sem o conhecimento do mesmo. Posteriormente, a peça passou a ser conhecida por *Sonata Kreutzer*, muito embora não existam registros que comprovem que o homenageado a tenha executado em público.

O encontro entre os dois músicos fez com que Beethoven redigisse uma saudosa carta a seu editor, Nikolaus Simrock, a 04 de outubro de 1804, elogiando grandemente o violinista francês, como pode ser conferido abaixo:

Este Kreutzer é um bom e amável homem, que, durante sua estadia aqui, me deu muito prazer. Sua sinceridade e seus modos naturais me agradam mais do que todo *exterior* sem nenhum *interior* da maioria dos *virtuosi*. Como a Sonata foi escrita para um intérprete de excelência, a dedicatória a ele é de todo conveniente. Embora estejamos em contato um com o outro (por exemplo, eu escrevo uma vez por ano), espero que ele ainda não tenha ficado sabendo de nada. Constantemente ouço dizer que sua prosperidade se apoia em uma base cada vez mais sólida; fico genuinamente feliz em sabê-lo. (Beethoven, L. v., Kalischer, A. C., e Shedlock, J. S., 1909, v. 1, p. 90-91, tradução nossa).¹

De 1798 em diante, sua carreira em Paris foi marcada por uma série de prestigiosos concertos, tanto no Théâtre Feydeau, sede da Opéra-Comique (Sadie, S., 1992), quanto no Opéra, tocando junto a Pierre Rode, até o ano de 1801, quando este parte para a Rússia, sendo substituído por Kreutzer como violino solista. No ano seguinte, Rodolphe se juntou à orquestra da capela de Napoleão, integrando sua orquestra particular quatro anos mais tarde. Dentre os trabalhos compostos para os palcos, destacam-se seu primeiro ballet, *Paul et Virginie* (1806), que se utilizou da música da ópera homônima anterior, permanecendo em cartaz por 15 anos; a comédia de temática grega, *Aristippe* (1808), encenada até 1830; e a ópera bíblica *Abel* (1810), que, muito embora tenha sido recebida com indiferença em um primeiro momento, foi revivida em 1823, sendo alvo de uma carta extática de Berlioz ao compositor, tal qual se segue:

Devo escrever ao homem, a Kreutzer. Ele vai rir de mim – não ligo – vou morrer caso fique em silêncio. Ah! se pudesse vê-lo, se pudesse falar com ele – ele me entenderia, ele veria tudo o que se passa em minha alma torturada; talvez ele me devolvesse a coragem perdida ao testemunhar a insensibilidade desses canalhas indiferentes, que mal merecem ouvir as bobagens daquele charlatão, Rossini. (Berlioz, H., Bernard, G., Gounod, C., e Dunstan, H. M., 1882, p. 76, tradução nossa).²

¹ “This Kreutzer is a good, amiable man, who during his stay here, gave me much pleasure. His unaffectedness and natural manner are more to my taste than all the *Exterieur* or *interieur* of most *virtuosi*. As the Sonata is written for a first-rate player, the dedication to him is all more fitting. Although we are in correspondence with each other (i.e., I write once every year), I hope he will know nothing about it as yet. I constantly hear that your prosperity rests on a basis which is ever becoming more and more sound; I am heartily glad at this.” (Beethoven, L. v., Kalischer, A. C., e Shedlock, J. S., 1909, v. 1, p. 90-91).

² “I must write to the man, to Kreutzer. He will laugh at me – I care not – I should die were I to remain silent. Ah! that I could see him, speak to him – he would understand me, he would see all that is passing in my tortured soul; perhaps he would give me back the courage I have lost through witnessing the insensibility of these callous scoundrels, who are barely worthy to listen to the buffooneries of that mountebank, Rossini.” (Berlioz, H., Bernard, G., Gounod, C., e Dunstan, H. M., 1882, p. 76).

De 1802 a 1811, também foi parceiro do *Le Magasin de Musique*, uma editora formada com os compositores Cherubini, Méhul, Rode, Isouard e Boieldieu (Sadie, 2001), responsável pela publicação de uma das primeiras edições dos 40 estudos, publicada por volta do ano de 1810, de acordo com o registro bibliográfico presente no catálogo geral da Biblioteca Nacional da França (BnF).

Apesar de sua carreira como solista ter sido bruscamente interrompida no ano de 1810, por conta de um acidente de carruagem, que lhe custou um braço fraturado (Encyclopaedia Britannica), Kreutzer continuou tocando em ensembles, retomando seus postos oficiais. Em 1816, foi nomeado regente assistente do Opéra, tornando-se o maestro principal da casa no ano seguinte, até que, em 1824, fosse substituído por François-Antoine Habeneck, aluno de Pierre Baillot, no Conservatório de Paris. Nesse mesmo ano, passou a ser o diretor geral de música do teatro, até se aposentar de boa parte de seus cargos públicos, com a decaída de sua saúde a partir de 1826.

Quanto à atuação performática de Kreutzer, não apenas Beethoven demonstrou grande contentamento e entusiasmo diante de seu trabalho, mas, também, muitos outros músicos influentes à época manifestaram suas opiniões, dentre eles, o maestro, violinista e compositor alemão Louis Spohr, uma das figuras ainda hoje muito reverenciadas dentro da prática e do ensino do violino. Em sua autobiografia, reservou algumas linhas para falar especificamente de Rodolphe e seu irmão mais novo, Jean Nicolas Auguste Kreutzer, como se segue:

Kreutzer júnior, irmão e aluno do mais velho, tocou para mim um novo, muito brilhante e gracioso trio composto por seu irmão. A maneira com a qual executou a peça me lembrou, de certo modo, do estilo do mais velho, e me satisfez o fato de que eles são os mais refinados de todos os violinistas parisienses. Ao *Kreutzer* mais novo falta-lhe vigor físico, ele parece estar doente, e se atreveu a não tocar por meses seguidos. Por conta disso, seu som é fraco, mas, em outros aspectos, seu tocar é puro, espirituoso e cheio de expressão. (Spohr, L., 1865, v. 2, p. 130, tradução nossa).³

Junto a Baillot e Rode, Kreutzer fundou a escola francesa de violino, marcada por um estilo brilhante, por uma abordagem objetiva e por um lirismo contido, ao ponto em que o próprio Spohr considerasse os movimentos lentos do concerto francês meros interlúdios entre os movimentos rápidos. Os três violinistas também foram responsáveis por compilar e redigir o método de violino do Conservatório de Paris, publicado depois de 1793, pelo *Magasin de Musique* do estabelecimento, como registram o catálogo geral da BnF e “The concise Oxford dictionary of music”.

À parte de sua sonoridade cheia e de seu estilo de arco predominantemente legato, Kreutzer possuía uma afinação precisa e um fraseado instintivo, ambos apreciados por François-Joseph Fétis, importante musicólogo, crítico, professor e maestro belga, responsável por “iniciar significativas tendências culturais por meio de seus trabalhos teóricos e suas atividades de concerto” (Sadie, 2001). De acordo com Michael Williams, em sua tese de doutorado, publicada por volta de 1972, pela Universidade de Indiana, nos Estados Unidos

³ “*Kreutzer junior, the brother and pupil of the elder, played to me a new, very brilliant and graceful trio of his brother's composition. The manner in which he executed it reminded me somewhat of the style of the elder one, and satisfied me that they are the purest players of all the Parisian violinists. Young Kreutzer is wanting in physical power, he is somewhat ill, and dare not to play sometimes for months together. His tone therefore is weak, but in other respects his play is pure, spirited and full of expression.*” (Spohr, L., 1865, v. 2, p. 130).

(apud Sadie, 2001), os concertos para violino se utilizam de poucas e pequenas mudanças de posição e não apresentam muitas passagens em spiccato ou em cordas duplas, se comparados às peças de Viotti, enfatizando, justamente, o uso do legato. Quanto aos estudos, também é possível vislumbrar tais características técnicas em diferentes situações, como a ausência de exercícios voltados especificamente ao spiccato, o número relativamente reduzido de estudos sobre cordas duplas, pertencentes à sessão final do método, sendo bastante pontuais e precisos acerca desse tipo de técnica, e, como apontou Szigeti (1969, apud Sadie, 2001), muitas passagens trabalhando a fluência de extensão e contração da mão esquerda do violinista, como aquelas presentes nos estudos número 3, 7, 12 e 42.

Propostas de análise e de interpretação

Neste momento do trabalho, serão analisados alguns dos exercícios escritos por Kreutzer, especificamente, os estudos de número 08, 10 e 12, representando um estágio inicial na construção de seu método, uma vez que os três estão localizados no início do livro. Como referencial material, a edição utilizada é aquela feita pelo violinista Ivan Galamian, publicada pela International Music Company, de Nova Iorque, no ano de 1963.

À parte do contato com a prática propriamente dita, por meio do estudo e da performance, optou-se pelos três exercícios mencionados acima também por conta da ideia básica que orientou o processo de criação de tais peças e a própria estrutura formal de cada uma delas. Todas foram construídas tendo-se em vista a prática dos *arpejos*, ou seja, o deslocamento horizontal das notas de um acorde, por si só um importante dispositivo de estudo da afinação e da fluência nas mudanças de posição, como demonstrado pelos sistemas criados pelo próprio Galamian, com a *Técnica Violinística Contemporânea* (1966), método composto com Frederick Neumann; por Carl Flesch, em seu *Sistema de Escalas* (1926); e por Otakar Sevcík, com a *Escola de Técnica Violinística* (1905).

Para fins de análise harmônica, a bibliografia consultada se baseia nas publicações responsáveis por sistematizar e organizar o pensamento vertical da composição musical, em especial aquela do período clássico, compreendendo o auge do sistema tonal e a consolidação de suas principais diretrizes. Tendo isso em vista, a principal fonte consultada foi o *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*, de Paul Hindemith (1998), além de referências a outros importantes textos, como *Harmonia*, também de Schoenberg (2001), e *Armonía*, de Diether de la Motte (1993).

No. 08 – Allegro non troppo (Figura 1)

O primeiro dos estudos escolhidos está na tonalidade de Mi maior, escrito em compasso binário composto, utilizando-se a fórmula $\text{J} \text{—}$. O compasso inicial começa com o arpejo ascendente da própria tonalidade, tomando todo o primeiro tempo, seguido pelo arpejo descendente de sua dominante, com sétima, em segunda inversão, ou seja, com a quinta do acorde de Si maior como a nota mais grave. O segundo compasso é uma repetição literal do primeiro, ao passo que as duas células seguintes são compostas por permutações do acorde de tônica e sua respectiva escala descendente. Os compassos cinco e seis apresentam o mesmo material melódico dos compassos 1 e 2, no entanto, transposto à região da dominante, sendo seguidos por um arpejo de Si maior com sétima, por permutações do que seria uma escala maior com o sétimo grau alterado e, finalmente, por um acorde de dominante na terceira inversão arpejado, tendo a sensível modal como nota final.

Seguindo a condução de vozes da harmonia tradicional, esse último arpejo se resolve sobre a terça do acorde de tônica, um Sol#, a partir do qual é criada uma sequência de arpejos ascendentes de diferentes acordes pertencentes ao campo harmônico de Mi maior, diminuindo o tempo harmônico ao colocar harmonias diferentes a cada tempo e criando uma progressão até a cadência completa sobre o primeiro grau, que se inicia na metade do compasso 11, com um arpejo de Fá# menor, uma subdominante relativa, preparando o acorde de sétima de dominante, até se alcançar a tônica.

Toda essa seção inicial, apresentando o material temático do estudo e definindo sua tonalidade, pode ser classificada como uma *sentença* clássica, uma vez que essa construção temática compreende uma primeira frase justamente chamada de *Apresentação*, em que uma *ideia básica* é exposta em sua *forma tônica*, seguida de sua *forma dominante*, de acordo com a nomenclatura empregada por Schoenberg (2015); e uma segunda frase denominada *Continuação*, composta por fragmentações da ideia geratriz, nesse caso, os acordes exclusivamente ascendentes a partir do compasso 9, à qual se segue uma cadência autêntica sobre a tonalidade.

Nos dois compassos seguintes, Kreutzer parece iniciar uma espécie de transição, começando algo como uma seção de *Desenvolvimento*. Essa possível ponte é formada por terças melódicas ascendentes em sequência, girando em torno da harmonia de Si maior com sétima, que se resolve, muito brevemente, no próprio arpejo de Mi maior, já interpolado por *notas auxiliares* (empregando a terminologia utilizada por Schoenberg) de sua dominante, inclusive sua sensível modal. Ambas as estruturas são repetidas, encaminhando-se para outro pequeno conjunto de dois compassos, também repetidos, em que o primeiro deles é formado por um arpejo ascendente e outro descendente sobre Si maior (dessa vez, sem sua sétima) e o segundo pela mesma forma melódica, porém, em Mi maior, na segunda inversão.

No entanto, o compasso 20, ao repetir seu equivalente, apresenta a harmonia de Mi menor, indicando o uso de uma tônica menor e, também, uma *modulação diatônica*, a ser confirmada nas células seguintes. Depois de uma nova cadência autêntica sobre Mi, na segunda metade de 21, Kreutzer descreve uma escala descendente de Sol maior em duas oitavas, atingida pelo próprio acorde de Mi menor como *acorde pivô* e ornamentada pela repetição de notas auxiliares que, em conjunto, criam harmonias pertencentes à nova tonalidade, em uma cadência autêntica completa, concluída em 23.

A partir desse compasso, os movimentos majoritariamente ascendentes são retomados, também criando uma forma melódica cada vez mais aguda. Acordes de tônica e dominante são intercalados e repetidos uma oitava acima. Em 25, se inicia uma *sucessão* de harmonias girando em torno do mesmo centro tonal de Sol maior, apoiada sobre um “baixo” melódico descendente, até que a alternância entre dominantes (agora com sétimas) e tônicas é repetida, a partir do compasso 28.

De 30 em diante, há uma desaceleração do tempo harmônico, passando de duas harmonias por compasso para apenas uma, acompanhada do mesmo desenho melódico apresentado entre 17 e 20, com um arpejo ascendente e outro descendente, indicando uma nova transição e um certo padrão modulatório. Além desse modelo de ponte, a retomada de harmonias praticamente exclusivas ao âmbito de Mi menor, como os acordes de Sol maior, o pivô, e de Ré# diminuto, até retornar, definitivamente, à tonalidade homônima da primária.

No compasso 34, com um acorde de Dó maior, Kreutzer começa a preparar uma grande cadência para retornar ao campo de Mi maior e entrar no que poderia ser chamado de *Reexposição*, reapresentando não apenas a harmonia original, mas, também, o mesmo material temático do início do estudo. À tríade arpejada, o compositor acrescenta, muito fugazmente, na última semicolcheia do compasso, um Lá#, criando um acorde de *sexta aumentada germânica*, uma dominante da dominante principal, descrita logo em seguida, muito embora o intervalo tenha sido destimbrado ao ser substituído por sua inversão, uma terça diminuta. Nos dois compassos que se seguem, há, novamente, uma alternância de arpejos, dessa vez, entre Si maior com sétima e sua dominante, em forma de sexta aumentada. A cadência sobre Mi maior é criada pela permutação do arpejo sobre seu quinto grau, pela introdução das notas Dó# e Sol# e pelo acréscimo da sétima menor.

A recapitulação ocorre definitivamente em 39, com os arpejos de Mi, repetidos em 40. Ao retomar a permutação, no entanto, Rodolphe inicia uma sequência bastante precisa enquanto ferramenta estrutural, descrevendo os mesmos intervalos melódicos do modelo em distintas harmonias, pertencentes a uma grande cadência sobre a tônica, elaborada com alternâncias de sétimas de dominante e tônicas, em arpejos descendentes, e com um arpejo de Lá maior, como uma interpolação no meio da resolução, em 48, até se atingir um repouso mais convincente em 49.

Tal pontuação bastante breve marca, também, o início de uma movimentação melódica a duas vozes, definida por saltos consecutivos de sexta, podendo representar uma escala harmonizada que encontra seu objetivo em 51, com um arpejo de Lá maior, pertencente à cadência sobre Mi, resolvida em 52. Desse ponto em diante, não há nenhuma outra harmonia, e o compositor se utiliza dos dois principais recursos melódicos do estudo, os arpejos e suas permutações, para concluir a peça, reverberando a tonalidade de Mi maior.

No. 10 – Allegro (Figura 2)

De modo geral, o exercício de número 10 apresenta diversas semelhanças com o estudo analisado acima, não apenas pelo material motivico de ambos, mas, também, pela própria construção fraseológica de seus temas e por sua estruturação formal como um todo.

Nesse caso, a peça está em Sol maior, tendo sido escrita em compasso quaternário, com a fórmula Υ , que representa um f ... Os dois primeiros compassos estão fundamentados sobre a harmonia da tônica, com dois elementos bastante conexos, mas que podem resultar no entendimento de dois planos diferentes. O primeiro deles seria a colcheia disposta a cada dois tempos por praticamente toda a obra, que, nesse primeiro momento, pode representar o baixo constante de uma polifonia, ditando não apenas os acordes, mas, também suas inversões; e o outro, o próprio arpejo em si, que, permutado de acordo com a movimentação harmônica dessa voz “contínua”, descreverá o deslocamento do perfil melódico do estudo e, conseqüentemente, os topos de cada frase. As duas células seguintes são uma repetição transposta das duas anteriores, assim como as do exercício 8, e, embora esse segmento já se inicie com a inversão do acorde de dominante, seu ponto culminante se mantém no segundo compasso.

Apresentada a ideia básica, a Continuação não se dá por meios melódicos ou rítmicos, mas sim pela aceleração das harmonias, com alterações no andamento harmônico a cada dois

tempos, sem, no entanto, que o baixo se altere dentro do compasso, descrevendo inversões ao mesmo tempo que cria uma certa melodia, representada por um segmento da escala da tonalidade, de Sol a Ré, alcançado no compasso de número 9. Nesse momento, Kreutzer se utiliza do mesmo elemento transitório para iniciar uma ponte entre seções distintas do estudo, não especificamente a alternância de arpejos ascendentes e descendentes, mas a repetição de elementos harmonicamente significativos, dentro da relação de tônica e dominante e vice-versa. Nos dois compassos, essa associação se dá entre os acordes de Ré maior e Dó# diminuto, sua dominante sem fundamental com nona, que se firma em uma harmonia de quatro tempos sobre Ré, no compasso 11, descrevendo uma tonicização, uma polarização momentânea da tonalidade.

Não se trata de uma modulação efetiva justamente pois, em 12, o compositor se mantém dentro do campo de Sol, agora, como tônica menor, permutada tal qual a homônima maior, no começo da peça, ao mesmo tempo que o acorde será o pivô para uma modulação sobre Si \equiv maior. A progressão iniciada pela tônica relativa do novo centro tonal passará, ainda, pela harmonia de Dó menor, como subdominante relativa, e pelos arpejos de Fá maior, com função de dominante, ganhando uma sétima menor na última semicolcheia do compasso 17, a qual caracterizará, de fato, o trítone da tonalidade atingida.

A partir do compasso 12, as permutações começam a descrever um contorno formal, de certo modo, senoidal, com um desenho ascendente por dois compassos, atingindo o ponto mais agudo de todo o estudo, seguido de uma movimentação na direção oposta, que voltará a ascender com a dominante, em 16 e 17, decaindo até o compasso vinte, alcançado por uma das poucas escalas presentes na peça, assim como a que conecta as harmonias da cadência sobre Si.

Nesse momento, em que o Fá natural da harmonia de Si \equiv volta a ser suspenso, é muito provável que tenha ocorrido um outro tipo de modulação, agora, *cromática*, retornando a Sol menor com a inserção de um acorde de Ré maior, sua dominante. Mantendo-se o Ré como nota comum entre as harmonias dos compassos 19 e 20 (sobre Si \equiv maior, o acorde precedente) e 21 e 22 (sobre Ré maior, o *acorde modulante*, ou seja, aquele que delimitará a modulação), a alteração da nota Fá e a inserção de um Lá se encarregarão de completar a transição, nesse caso, muito mais rápida do que a diatônica.

Em 24, dois novos acordes do âmbito de Sol menor são utilizados, notadamente, aqueles de Mi \equiv maior e de Si \equiv maior, esse último em sua primeira inversão, o que cria um movimento cromático na linha mais grave. Assim como na ponte que conduzirá à Reexposição do estudo número 8, Kreutzer emprega não apenas o recurso da repetição dessas harmonias, mas, também, a inserção de uma sexta aumentada germânica, prontamente resolvida sobre a dominante da tonalidade original, sendo que o movimento da sensível superior já foi antecipado pelos acordes precedentes.

Na terceira seção da peça, a harmonia de Sol maior é retomada, no entanto, o sentido dos arpejos se inverteu, além de apresentarem uma movimentação mais fluida no segundo compasso de cada segmento, tanto rítmica, com o uso de mais semicolcheias na finalização das ideias, quanto harmônica, dinamizando funções dominantes, com a inserção de sétimas menores em tríades maiores, e descrevendo dominantes individuais, em uma grande cadência

sobre Sol, concluída parcialmente no compasso 38 e definitivamente finalizada em 39, após o trilo sobre a nota Lá, sugerindo uma harmonia de dominante na última mínima do compasso.

Até o final da peça, o movimento é realizado exclusivamente sobre o acorde de Sol maior, com permutações dos arpejos ascendentes e descendentes a cada compasso, novamente enfatizando a tonalidade e reverberando sua harmonia, até que o estudo se conclua com uma fundamental de dois tempos de duração.

Nos dois exemplos acima, a partir de um panorama formal geral, é possível que as obras tenham sido elaboradas sob os moldes de uma *pequena forma ternária*, caracterizada pela estrutura a-b-a', de acordo com a nomenclatura empregada por Schoenberg, no livro *Fundamentos da Composição Musical*, de 1967. A primeira seção, *a*, tem por objetivo apresentar o material temático da peça e afirmar sua tonalidade, fatores que conduzirão todo o desenvolvimento composicional. Em ambos os casos, essa parte inicial pode corresponder a suas respectivas sentenças, no número 08, terminando sobre a tônica, e, no número 10, sobre a dominante. O segmento contrastante, *b*, é alcançado pelos mesmos processos de transição, caracterizados pela repetição e pela alternância de funções, introduzindo a variedade justamente pela exploração de diferentes harmonias, sem, no entanto, se afastar em demasia do campo original e mantendo-se uma proximidade aos materiais básicos da peça. A *Recapitulação*, exemplificada pela seção *a'*, se baseia na retomada da primeira divisão, por meios de uma repetição literal ou, como na grande maioria dos casos, procurando-se evitar a monotonicidade, por meio de variações, incluindo sequências, como no exercício 08, e inversões da movimentação, como em 10. Para ambos, a reexposição é indicada por um *acorde anacrúsico* (Schoenberg, 2015), arpejando a função dominante de suas respectivas tonalidades.

Apesar das controvérsias sobre a utilização desse conceito em um repertório anterior ao ano de 1835, há momentos muito específicos em ambos os estudos que poderiam ser classificados como as *seções áureas* de cada uma das peças (Sadie, 2001). De acordo com as proporções do número de ouro e, conseqüentemente, com a manutenção do equilíbrio formal, alguns *fenômenos estruturais* muito importantes, como as sextas aumentadas germânicas e os procedimentos transitórios que conduzem à Recapitulação, são introduzidos justamente nesses instantes cruciais da estruturação composicional, auxiliando a compreensão do discurso musical e trazendo uma vez mais “aquilo que fora agradável numa primeira escuta”, como foi dito por Schoenberg (2015).

No. 12 - Allegro moderato (Figura 3)

Esse estudo em específico já apresenta algumas diferenças mais marcantes com relação aos anteriores, principalmente por ser menor em extensão e por não ter uma estrutura formal muito bem definida, dentro das classificações mais tradicionais. Escrito na tonalidade de Lá menor, sua fórmula de compasso também é a de um *f...*, grafado por Υ . Junto ao trabalho com arpejos (em sua grande maioria, ascendentes), a ideia das permutações é exacerbada, delineando o contorno melódico de toda a composição.

Os tempos harmônicos são relativamente estáticos, descrevendo novas harmonias apenas a cada dois compassos. Em 1 e 2, iniciam-se arpejos em redor da tônica, sucedida pelas permutações de Ré menor, sua própria subdominante, mas, também, uma possível subdominante relativa de Dó maior, a harmonia da tônica relativa. Essa provável tonicização é

confirmada logo em seguida, nos compassos 5 e 6, quando são introduzidos os arpejos de Sol maior, a dominante que fará a polarização passageira, atingida em 7 e 8. Nesses segmentos, a progressão dos baixos, ou seja, das notas mais graves de cada arpejo se orienta pelo *ciclo das quintas*, partindo de Lá, passando por Ré e Sol, até atingir o âmbito de Dó. No entanto, arpejos de Mi maior são prontamente introduzidos, conduzindo o deslocamento harmônico novamente à tonalidade original.

Em 13, o ritmo harmônico é levemente desestabilizado, quando a harmonia da dominante de Mi maior é alternada entre os arpejos de Ré# diminuto (ora com sétima, ora sem sétima) e Si maior com sétima, até que as dissonâncias se resolvam no compasso seguinte. A partir de 15, Kreutzer inicia um procedimento de condução vocal bastante engenhoso, muito semelhante aos processos polifônicos empregados nos dois exercícios abordados acima. Valendo-se, pela primeira vez no estudo, de inversões de acordes, há uma escala de graus conjuntos formada pelas notas mais graves de cada conjunto de arpejos, iniciada em Sol#, a terça do acorde de Mi maior. Como dominante, a resolução da sensível recai sobre a nota Lá, a fundamental da tônica. A nota Si também é derivada de uma harmonia de dominante, agora, não mais como quinta de Mi, mas como terça menor de Sol# diminuto, se resolvendo por meio do acorde de Lá menor em primeira inversão.

No compasso 23, a nota que daria continuidade à escala seria Ré, entretanto, a altura mais grave da harmonia apresentada, um arpejo de Si \equiv maior, é justamente a fundamental do acorde. Independentemente da análise escolhida, a introdução dessa sonoridade bastante específica atribui um caráter elaborado e dinâmico a essa seção em particular, tanto como a inversão de uma tríade maior, formando um *acorde de sexta napolitana*, quanto como um arpejo a partir de um *segundo grau frígio*. Sugerindo a retomada de uma tradição barroca, a subdominante alterada estaria indicando a aproximação do encerramento da peça, o que de fato acontece nesse estudo.

A próxima harmonia sugerida é, novamente, a de Ré# diminuto, dominante sem fundamental de Mi maior. No entanto, apesar da sensível tonal encontrar sua resolução, o arpejo iniciado em 27 não é, ainda, o da dominante de Lá. Utilizando-se do acorde de tônica em sua segunda inversão, Kreutzer sugere *appoggiaturas* de sexta e quarta sobre o acorde de Mi, na harmonia de i) ... cadencial, prolongando a sensação acústica de uma dominante, proporcionada pelo baixo. As resoluções sobre a quinta e a terça se dão, finalmente, em 29, encerrando a cadência autêntica completa nos compassos 31 e 32, já na conclusão do estudo.

Abordagens didáticas e práticas

A partir dos planos de ensino de diferentes disciplinas aplicadas nos inúmeros cursos de música espalhados pelo país, é possível considerar e até mesmo incluir muitos dos estudos escritos por Kreutzer como materiais didáticos no decorrer de atividades programáticas, tanto em sala de aula, com a exposição e a exemplificação de conceitos pertinentes ao ensino tradicional dessas matérias, quanto em atividades extraclasse, propondo análises em diferentes níveis de complexidade e contribuindo para a fixação de conteúdos junto à ampliação de um repertório artístico-cultural, por iniciativa dos docentes e dos próprios alunos.

Apesar das diversas metodologias de ensino e dos cronogramas de aula específicos de cada instituição, pode ser definida uma estrutura programática comum das disciplinas tidas por essenciais a uma formação musical teórica, entre elas, Harmonia, Teoria e Análise. Para tanto, foram consultados os planos de ensino de matérias que compusessem a grade curricular, em um primeiro momento, de um número limitado de universidades, a saber, a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Tais disciplinas foram abordadas pensando-se em um repertório, a princípio, bastante específico, pertencente ao período dentro da historiografia musical conhecido por Classicismo, demonstrando a consolidação da música tonal e o auge de seu desenvolvimento, do qual inúmeras composições de Rodolphe poderiam representar nítidos exemplos, mesmo que em pequena escala, como é o caso dos 42 estudos. Para Harmonia, inúmeras características do tonalismo se fazem presentes, desde um estágio mais elementar, com tríades e acordes acrescidos de sétimas e nonas, além de suas respectivas inversões, subdominantes com sexta, dominantes e cadências secundárias, notas estranhas à harmonia e acordes de 4ª e 6ª (ou seja, em segunda inversão) em procedimentos cadenciais; até um momento de maior expansividade harmônica, com acordes frígios e de sexta napolitana, modulações diatônicas e cromáticas e acordes de sexta aumentada, especialmente aqueles de sexta germânica. Para Teoria, os exercícios se colocam como representações de conceitos mais simples, como intervalos, escalas e arpejos, a própria gênese dos três estudos, e, também, de questões estruturais mais complexas, como construções motivicas e formações temáticas clássicas, especialmente a sentença. Em se tratando da área de Análise, pode ser feita uma condensação de todos esses parâmetros teóricos na compreensão do panorama formal geral das peças, por meio de conceitos ligados às formas básicas ou pequenas formas (Schoenberg, 2015), entre eles, o de pequena ternária, e na identificação dos processos composicionais do compositor.

Quanto à abordagem propriamente performática, todos os elementos da análise teórica podem ser utilizados, nesse momento da pesquisa, na construção do caráter interpretativo da execução, a partir da delimitação e do entendimento dos aspectos estruturais de cada estudo. Com base no material básico das três peças, o arpejo, há de se pensar no desenvolvimento de dinâmicas dentro de cada uma dessas estruturas e considerando-se suas respectivas permutações. Tendo-se em vista progressões e sucessões harmônicas, bem como cadências e processos de transição, os quais se baseiam, no caso de Kreutzer, no princípio da repetição, um ponto chave para a performance seria a construção de um discurso fluido e dinâmico, combatendo a monotonicidade de uma composição estática ao mesmo tempo que se mantém uma variabilidade lógica e coesa. Pontos de ênfase podem ser tomados como as sextas aumentadas introduzindo as seções de reapresentação e o segundo grau alterado ao final do exercício 12, preparando a conclusão do mesmo.

Considerações

Diante do vasto material musical apresentado pelos *42 estudos ou caprichos* de Kreutzer, torna-se clara a necessidade de analisá-los sob a ótica de uma teoria tradicional, procurando explorar todo um potencial criativo e didático representativo de construções tipicamente clássicas ao mesmo tempo que um repertório conhecido quase que exclusivamente por

violinistas é acessado pela comunidade de músicos de maneira mais abrangente e enriquecedora, por meio da complementação periódica de um acervo artístico coletivo. Do ponto de vista da performance em si, ainda há muito a ser discutido a partir dos pormenores da escrita do compositor, acrescentando novas perspectivas à interpretação, além do detalhamento das aplicações particularmente técnicas dos estudos, agora, complementados pela perspectiva teórica da construção e do desenvolvimento de um discurso extremamente idiomático para o violino.

Referências

- Beethoven, L. v., Kalischer, A. C., e Shedlock, J. S. (1909). *Beethoven's letters*. Londres, Inglaterra: J. M. Dent & Co. Nova Iorque, Estados Unidos: E. P. Dutton & Co. Disponível em: archive.org/details/beethovensletter01beet. (Acessado em 11/06/2018).
- Berlioz, H., Bernard, G., Gounod, C., e Dunstan, H. M. (1882). *Life and letters of Berlioz*. Londres, Inglaterra: Remington and Co. Disponível em: archive.org/details/lifelettersofber01berl. (Acessado em 13/06/2018).
- Bertini, A. et al. (Eds.). (1963-5). *Kreutzer*. Enciclopedia della musica. Milano: Ricordi.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Editores da Encyclopaedia Britannica (2016). *Rodolphe Kreutzer*. Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica, inc. Disponível em www.britannica.com/biography/Rodolphe-Kreutzer. (Acessado em 08/06/2018).
- Flesch, C. (1926). *Scale System*. Nova Iorque: Carl Fischer, Inc.
- Galamian, I., e Neumann, F. (1966). *Contemporary Violin Technique*. ECS Publishing.
- Green, D. M. (1993). *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Austrália: Wadsworth.
- Hindemith, P. (1998). *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Kennedy, M. (1996). *Kreutzer, Rodolphe*. *The concise Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University.
- Kreutzer, R., e Galamian, I. (Ed.). (1963). *42 Studies*. Nova Iorque: International Music Company.
- Sadie, S. (Ed.). (1992). *Opéra-Comique*. *The new grove dictionary of opera*. Disponível em: doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O903646. (Acessado em 10/06/2018).
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *Kreutzer*. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.
- Sevcík, O. (1905). *The School of Violin Technics*. Nova Iorque: G. Schirmer.
- Schoenberg, A. (2001). *Harmonia*. São Paulo: Fundação Editora UNESP.
- Schoenberg, A. (2015). *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp.

Scholes, P. A. (1969). KREUTZER, RODOLPHE. The Oxford companion to music. Oxford: Oxford University.

Spohr, L. (1865). Louis Spohr's autobiography. Translated from the German. Londres, Inglaterra: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green. Disponível em: archive.org/details/louisspohrsauto00spohgoog. (Acessado em 13/06/2018).

Anexos

The image shows two pages of a musical score for Exercise 8, marked 'Allegro non troppo' and 'Lento'. The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols. Orange annotations indicate harmonic analysis, including chord symbols like 'T', 'F', 'B', 'V', 'VI', 'VII', 'VIII', 'IX', 'X', 'XI', 'XII' and functional analysis like 'T', 'F', 'B', 'V', 'VI', 'VII', 'VIII', 'IX', 'X', 'XI', 'XII'. Green annotations indicate phraseological analysis, with structural markers in dark blue and examples of polyphony in light blue. A purple bracket on the right side of the second page indicates a possible location for the golden section of the study. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 1. Análise do Exercício 8. Em laranja, as análises harmônicas gradual e funcional; em verde, as análises fraseológicas, com indicações estruturais em azul escuro; em azul claro, exemplo de polifonia; e em roxo, uma possível localização da seção áurea do estudo.

Fonte: Adaptado de Kreutzer e Galamian, 1963.

The image shows two pages of handwritten musical notation for Exercise 10. The left page is numbered 16 and the right page is numbered 17. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro Lento'. The score is annotated with various colored markings: orange for harmonic analysis, green for phraseology, dark blue for structural indications, light blue for polyphony, yellow for chromatic modulation, and purple for a possible golden section. The score is divided into sections: 'Apresentação' (Introduction), 'Linha básica' (Basic Line), 'Continuação' (Continuation), and 'Ma. Concluída' (Final). The annotations include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI), Roman numerals with accidentals (e.g., IIb, IIIb), and other musical symbols.

Figura 2. Análise do Exercício 10. Em laranja, as análises harmônicas gradual e funcional; em verde, as análises fraseológicas, com indicações estruturais em azul escuro; em azul claro, exemplos de polifonia; em amarelo, indicação de uma modulação cromática; e em roxo, uma possível localização da seção áurea do estudo.

Fonte: Adaptado de Kreutzer e Galamian, 1963.

19

12. ^{2 1 3}

Allegro moderato

The image shows a musical score for Exercise 12, 'Allegro moderato', with ten staves of music. The score is annotated with handwritten notes in orange and blue. Orange annotations include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and letters (E, P, R, S) indicating harmonic analysis. Blue annotations include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and letters (E, P, R, S) indicating polyphonic analysis. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A large orange bracket spans across the bottom of the score, and a blue bracket is visible at the bottom left.

Figura 3. Análise do Exercício 12. Em laranja, as análises harmônicas gradual e funcional; e em azul claro, exemplos de polifonia, com destaques para um possível baixo.
 Fonte: Adaptado de Kreutzer e Galamian, 1963.

7 Estratégias de estudo para o solista de orquestra

COMUNICAÇÃO ORAL

Fabricio Ferreira da Silva

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(fabriciopalavra6@gmail.com)

Dr. Ezequias Oliveira Lira

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: Este trabalho visa mostrar a primeira etapa da pesquisa em nível de mestrado do pesquisador/intérprete Fabricio Ferreira da Silva, tendo como objetivo relatar 7 estratégias utilizadas durante a preparação para a performance do concerto para violão e orquestra do compositor Ricardo Tacuchian (1939). O relato do pesquisador/intérprete insere-se na linha de pesquisa identificada por Zamboni (2001) e López Cano (1966) como pesquisa artística. Os trabalhos de Chaffin (2003) e Pascual-Leone (2001) são utilizados como referenciais teóricos que auxiliam na construção e desenvolvimento de estratégias, aliando-se à prática artística do pesquisador.

Palavras-chave: Estratégias; Estudo; Pesquisador/intérprete.

Abstract: This work aims to present the first stage of research in a Masters' degree level of researcher/interpreter Fabricio Ferreira da Silva, having as purpose to report 7 strategies used during the preparation for the performance of the concert for guitar and Orchestra from the composer Ricardo Tacuchian (1939). The report of researcher/interpreter follows the line of research identified by Zamboni (2001) and López Cano (1966) as artistic research. The works of Chaffin (2003) and Pascual-Leone (2001) are used as theoretical references to aid in the construction and development of strategies, combined itself to the artistic practice of the researcher.

Keywords: Strategies; Study; Researcher/Interpreter.

Este trabalho insere-se na modalidade de pesquisa artística, pois o processo de produção de conhecimento nasce a partir da experiência do pesquisador/intérprete. Sobre a produção de conhecimento, Plaza comenta:

Produzir conhecimentos é transformar informações complexas (científicas ou tecnológicas, sensíveis e técnicas), em resultados de trabalho. Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos, intuições, observações, representações e não de uma transformação da própria realidade observada, já que o 'Real' somente é acessível pelo signo, pois 'o máximo grau de realidade só é atingido pelos signos' (Plaza, 1997, p. 23).

A prática artística como pesquisa, ou pesquisa artística, é uma área em desenvolvimento que tem expandido o nosso entendimento sobre pesquisa em música feita por músicos performers e compositores. A pesquisa artística no Brasil tem início na década de 90. Conforme nos apresenta Zamboni (2001, p. 05), "já havia a difícil condição de realizar pesquisa em Arte, desde 1994", momento em que encontrava-se inserido em espaço de financiamento e buscava caracterizar a pesquisa em Arte. Este espaço era o CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – e a questão fora instituir à Arte o estatuto de área oficial e estruturada visando recursos financeiros para viabilização de pesquisas no campo artístico.

A expressão pesquisa em artes [refere-se] ao trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por artistas que objetivam obter como produto final a obra de arte [...] ou seja, quando o artista também se assume como pesquisador e busca, com essa dupla face, obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas [...] ainda persistem muitas dúvidas em relação à pesquisa em arte, questiona-se até mesmo a sua própria existência como tal'; 'muitos artistas e mesmo alguns teóricos [...] entendem que não há sentido em se falar de pesquisa em arte, pois segundo eles, toda arte por sua própria natureza, é pesquisa [...]' (Zamboni, 2001, p. 5-7).

O pesquisador Rubén López Cano (1966) define pesquisa artística da seguinte forma:

A pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática. Alguns autores insistem que a atividade artística é produtora de conhecimento e que este é transmitido por seus próprios meios através das obras. Devido a isto, dizem, toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas (López-Cano, 2015, p. 71).

Borgdorff acrescenta:

A prática artística pode ser qualificada como pesquisa caso o seu propósito seja aumentar nosso conhecimento e compreensão, levando adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos. A pesquisa em arte inicia fazendo perguntas pertinentes ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte. Os pesquisadores adotam métodos experimentais e hermenêuticos que mostram e articulam o conhecimento tácito que está localizado e encarnado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e os resultados da investigação são documentados e divulgados de maneira apropriada para a comunidade acadêmica e o público mais amplo (Borgdorff, 2012, p. 53).

Estratégias de estudo

Estratégias de estudos, segundo Jorgensen (2008, p. 15), são “pensamentos e comportamentos que os músicos empenham durante a prática”. Partindo desta afirmação, entende-se que existem estratégias de estudo de pensamento e estratégias de comportamento. Quando um músico elabora planos para a sessão de estudo, pode-se considerar que ele está construindo uma estratégia de pensamento; ao mesmo tempo, quando, por exemplo, ele aumenta o andamento da música aos poucos, visando um resultado final, ele está aplicando uma estratégia de comportamento. Instrumentistas costumam criar suas próprias estratégias para resolver seus problemas de estudo e desenvolver uma sessão de prática eficiente. Portanto, o processo e desenvolvimento de estratégias de estudo envolve etapas que buscam um objetivo final, que é alcançar uma performance musical satisfatória. Desse modo, pesquisar e desenvolver estratégias de estudos torna-se relevante na construção, interpretação e aprendizagem de uma obra musical. O processo de aprendizagem pode ainda receber o nome de prática formal, termo utilizado por Santiago (2006) e que está presente no contexto da música erudita, onde se faz uso de estratégias de estudo envolvendo concentração e esforço que tem ligação direta com definição de prática deliberada. Segundo Hetscheke e Santos (2010):

Os procedimentos na prática, sejam eles organizacionais ou operacionais, são possíveis graças às estratégias pessoais elaboradas como formas idiossincráticas de pensamentos e de conhecimentos musicais, empregados para compreender e avançar as situações de prática. A estratégia pode ser considerada como o processo pessoal de organização e operacionalização dos procedimentos aprendidos e criados, pois ela é o recurso do pensamento humano que possibilita diferenças pessoais em termos qualitativos da prática (Santos, & Heitscheke, 2010, p. 79).

Portanto, estratégias de estudo são de grande importância para a excelência na execução do instrumento, visto que o estudo desestruturado e o empirismo por si só não atendem às necessidades da performance, sem um planejamento prévio das sessões de estudo. O músico que se ocupar com um processo consciente de estudo, em que cada passo seja dado com metas definidas, objetividade na prática instrumental, identificação de problemas, monitoramento das atividades e avaliação crítica de resultados, tem muito mais possibilidades

de atingir excelência em sua performance, em tempo otimizado e com solidez nos conhecimentos adquiridos.

As 7 estratégias utilizadas pelo pesquisador/interprete na preparação para a performance do concerto para violão e orquestra do compositor Ricardo Tacuchian

1. Identificar trechos com maior dificuldade técnica
2. Definir digitações
3. A utilização do metrônomo
4. Estudos de trechos e estudos integrais da obra
5. Memorização
6. Prática mental
7. Construir mapas mentais

Estratégia I:

Identificar trechos com maior dificuldade técnica na leitura de uma nova peça musical é possível, pois existem padrões familiares que já estão estabelecidos na mente do intérprete através da experiência musical prévia. Para os autores Kaplan (1987), Chaffin et al. (2002) e Chaffin et al. (2003), toda a experiência adquirida até então é utilizada para reconhecer os padrões familiares e desconhecidos. A descoberta de padrões familiares economiza tempo e trabalho, passando a focar a atenção nos padrões desconhecidos. Segundo Chaffin, através dos padrões familiares, um músico pode:

Reconhecer padrões de notas, fazendo com que tomemos decisões sobre a escolha do dedilhado e decidir como lidar com passagens com dificuldades técnicas. Os padrões que são familiares são escalas, arpejos, acordes, progressões harmônicas, tríades diatônicas e outros padrões mais complexos que um pianista [músico] aprende a reconhecer e produzir ao longo dos anos de prática. [...] Como resultado, um pianista é capaz de reconhecer um grande número de padrões e modelar e executá-los automaticamente 25 (Chaffin, 2002, p.166-167).

Estratégia II:

Definir digitações de forma correta é fundamental para uma interpretação fluente. Para o violão, a escolha da digitação é ainda mais importante por definir timbre, legato, fraseado e articulação na execução, sendo sua escolha definida ainda por anatomia das mãos, nível técnico e sonoridade do instrumento. Sobre esse aspecto, Daniel Wolff comenta:

A escolha da digitação é um dos elementos mais importantes no aprendizado de uma obra, principalmente em um instrumento como o violão, no qual uma mesma nota pode ser tocada em diversas regiões do instrumento. Para fazer uma boa digitação, é necessário um profundo conhecimento do violão através de estudo (Wolff, 2001, p. 1).

Estratégia III:

A utilização do metrônomo é bastante eficiente, e uma das mais tradicionais estratégias de estudo, porém o uso desta ferramenta deve ter objetivos específicos, e problemas técnicos já devem ter sido superados, pois segundo Barros para a utilização do metrônomo.

Aspectos técnicos já devem ter sido assimilados, pois a repetição que o método requer poderá reforçar a assimilação dos erros menores, visto que para as maiores seria mais produtivo intercalar estudo lento com estudo rápido, no andamento final. Pode ser irrealizável executar uma peça que está no estágio inicial de aprendizagem em andamento rápido e ao mesmo tempo isento de erros. Todavia, pode-se executar meio compasso (de

acordo com o desenho musical) intercalando andamentos, lento e rápido, e assim, ir juntando as micro-seções progressivamente, de modo a assimilar a sensação físico-muscular que será exigida no andamento final e com ausência de falhas (Barros, 2008, p.166).

Estratégia IV:

Estudos de trechos e os estudos integrais da obra, são duas estratégias distintas que devem ser aplicadas com objetivos específicos. Sobre isso, Pires comenta:

A divisão da peça em partes significativamente importantes para o músico, e não necessariamente divididas pelo compositor, mantendo-se uma visão do todo, é uma maneira de tornar a resolução de problemas da música mais efetiva, já que se toma cada parte da obra em uma sessão de estudo e que, quanto mais complexa ela seja, menores são as seções escolhidas (Pires, 2012, p. 3).

Estratégia V:

Para os autores Roger Chaffi, Topher R. Logan e Kristen T. Begosh, memorização está dividida em três categorias: memória motora ou muscular, memória visual e memória emocional. Para esses autores, a memória motora permite que as ações sejam executadas automaticamente; a memória visual da partitura é usada principalmente em estágios iniciais da memorização; a memória muscular no instrumento torna-se mais importante nos últimos estágios; e memórias emocionais são formadas mais facilmente e são menos propensas a serem esquecidas do que memórias não emocionais. Ainda para tais autores, todos são capazes de desenvolver uma boa capacidade de memorização através de estratégias de memorização: “Memória não varia mais de uma pessoa para outra do que qualquer outra característica ou capacidade. Embora exista uma superficial diversidade, os sistemas cognitivo e neurológico envolvidos na memória são comuns a todos os seres humanos seres (Chaffin, Logan, Begosh, & Kristen, 2008, p. 361) .

Estratégia VI:

A prática mental consiste no estudo de uma peça sem o instrumento, os autores Barry e Hallam (2002, p. 153) propõem a seguinte definição para esse tipo de estudo: a “prática mental envolve ensaio cognitivo de uma habilidade sem atividade física. Pascual-Leone (2001) afirma:

A prática mental por si só parece ser suficiente para promover a modulação de circuitos neurais envolvidos nas primeiras etapas do aprendizado de habilidades motoras. Essa modulação não só resulta em acentuada melhora na execução, mas também parece deixar o indivíduo em vantagem para aprender a habilidade com menos prática física. A combinação da prática física e mental leva a um aperfeiçoamento da execução mais acentuado do que a prática física sozinha (Pascual-Leone, 2001, p. 15).

Estratégia VII:

Mapas mentais são ferramentas para sintetizar grandes quantidades de informações, são representações do real e são elaborados por um processo que relaciona percepções próprias visuais, audiovisuais, lembranças, coisas conscientes ou inconscientes. Archela define mapa mental da seguinte forma:

O Mapa Mental é uma ferramenta poderosa de anotação de informações de forma não linear, ou seja, elaborado em forma de teia, onde a idéia principal é colocada no centro de uma folha de papel branco (sem pautas), usada na horizontal para proporcionar maior visibilidade, sendo que as idéias são descritas apenas com palavras chaves e ilustradas com imagens,

ícones e com muitas cores. O Mapa Mental é um recurso gráfico que substitui o processo convencional de anotações sob a forma de listagem. Um bom Mapa Mental mostra a "fotografia" do assunto, evidencia a importância relativa das informações ou conceitos relacionados ao tema central e suas associações (Archela et al., 2004).

Dentro desse contexto, Oliveira (2002, p.192) argumenta que o mapa exerce a função de tornar visíveis pensamentos, atitudes, sentimentos, tanto sobre a realidade, quanto sobre o mundo da imaginação. Conforme Tuan (1975), os mapas mentais têm as seguintes funções:

Nos preparam para comunicar efetivamente informações espaciais;
Tornam possível ensaiar comportamento espacial na mente;
São dispositivos mnemônicos: quando desejamos memorizar eventos, pessoas e coisas, eles ajudam a saber sua localização;
Como mapas reais, os mapas mentais são meios de estruturas e armazenar conhecimento. Eles são mundos imaginários, porque permitem retratar lugares não acessíveis para as pessoas. (Tuan, como citado em Seemann, 2003, p. 200).

Exemplos de aplicação das estratégias

 Faixa 01



Figura 1. Primeiro movimento, acordes paralelos C.130
Fonte: Tacuchian (2008).

(APLICAÇÃO DA ESTRATÉGIA 1) Acordes paralelos encontrados na Cadenza, com indicação de rasgueados⁷, dificuldade técnica manter o relaxamento do dedo indicador (M.E), não foi encontrada dificuldade técnica para (M.D) após a aplicação da estratégia 2 e 3, a dificuldade foi superada.

(APLICAÇÃO DA ESTRATÉGIA 2) A digitação encontrada para superar as dificuldades técnicas do trecho (Figura 14) foi a utilização da pestana (M.E).

(APLICAÇÃO DA ESTRATÉGIA 3) Para primeira seção de estudo foi utilizado o metrônomo a = 50 BPM após três sessões a velocidade indicada pelo compositor =78 foi alcançada.

(APLICAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS 5 e 6) Construção do mapa mental (estratégia 7) referente às mudanças de andamento e fórmulas de compassos do primeiro movimento do concerto.

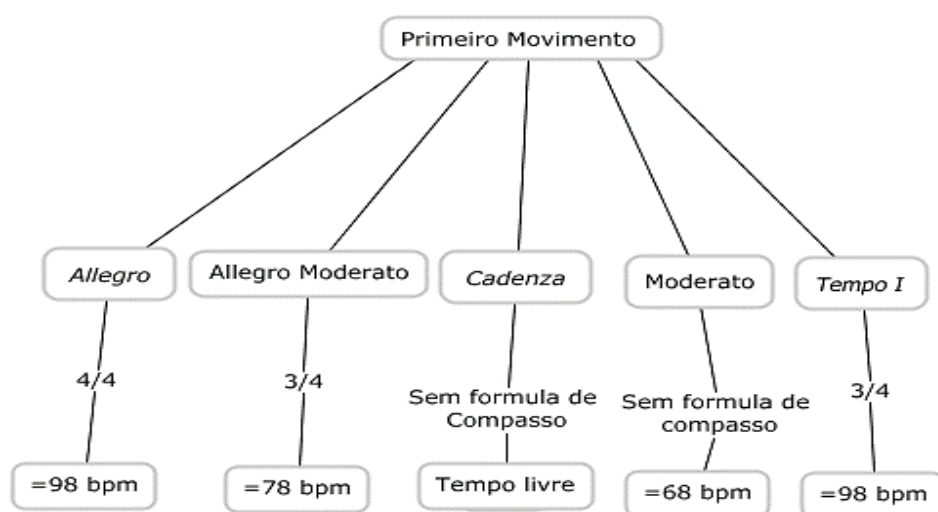


Figura 2: Mapa mental
 Fonte: O Autor (2018).

Conclusão

Este trabalho é a conclusão da primeira etapa da dissertação que tem como título “Estratégias de estudo para o solista de orquestra, aplicadas na construção da performance do concerto para violão e orquestra de Ricardo Tacuchian”. Foi constatado que a utilização das 7 estratégias mencionadas durante este artigo auxiliou o pesquisador/intérprete na solução de problemas técnicos que seriam de difícil solução através de uma prática de estudo deliberada. Conclui-se, portanto, que estratégias de estudo são importantes ferramentas para se alcançar excelência na prática instrumental.

Referências

- Archela, S. R., Gratão, H. B., & Trostdorf, S. M. (2004). O lugar dos mapas mentais na representação do lugar. *Revista Eletrônica, Londrina*, 13(1). Retirado de <http://www.geo.uel.br/revista>
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.
- Cortot, A. (1986). *Rational Principles of Pianoforte Technique: Piano Technique*. Editions Salabert. Paperback.
- Chaffin, R., Imreh, G.; Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux, A., Chen, C. (2003). “Seeing the Big Picture”: Piano Practice as Expert Problem Solving. *Music Perception*, 20(4), p. 465–490. California: The Regents of The University Of California, Summer.
- Jorgensen, H. (2008). *Strategies for Individual Practice*. In: A, Williamon (Ed.). *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, p. 85-103.
- López Cano, R. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal, ARJ, Brasil*, 2(1), p. 69-94.

- Oliveira, L. de. (2002). A percepção da qualidade ambiental. *Cadernos de Geografia*. Belo Horizonte: PUC Minas, 12(18), p. 29-42.
- Pascual-Leone, A. (2001). The brain that plays music and is changed by it. *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 930, p. 315-329, jun.
- Plaza, J. (1977). Arte, Ciência, Pesquisa: relações. In: *Trilhas*. Campinas.
- Santiago, P. (2006). A integração na prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62.
- Santos, R. A. T., Hentschke, L. A. (2009). A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, p. 72-82.
- Seemann, J. (2003). Mapas e Percepção Ambiental: do Mental ao Material e vice-versa. 3(1), p. 200-223, set., Rio Claro.
- Wolff, D. (2001). Como digitar uma obra para violão. *Revista Violão Intercâmbio*, n.46, São Paulo.
- Zamboni, S. A. (2001). *Pesquisa em Arte: Um paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas, SP: Editora Autores Associados.

7 *Joyce Songs* Op.54 de Karol Szymanowski: Relação música-texto como ferramenta na construção da performance

COMUNICAÇÃO ORAL

Kaio César Freitas Morais

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(kaionac@hotmail.com)

Durval da Nóbrega Cesetti

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: Este artigo discute a relação entre texto e música e fornece sugestões interpretativas para o ciclo *7 Joyce Songs* do compositor polonês Karol Szymanowski (1882-1937), que utiliza poemas do livro *Chamber Music* do escritor irlandês James Joyce (1882-1941).

Palavras-chave: Lieder. Relações texto-música. Szymanowski. Canto.

Abstract: This article discusses the relationship between text and music, and provides interpretative suggestions for the cycle *7 Joyce Songs* by Polish composer Karol Szymanowski (1882-1937), with poems from the book *Chamber Music* by Irish writer James Joyce (1882-1941).

Keywords: Lieder. Text-music relationships. Szymanowski. Voice.

Este trabalho demonstra a utilização de estratégias de estudo do texto poético de canções com o objetivo de melhorar a performance artística destas. Buscamos com isso aperfeiçoar o trabalho do intérprete ao demonstrar as diferentes possibilidades performáticas que o estudo do texto pode evocar. O conhecimento profundo do texto de uma canção não é uma necessidade exclusiva do cantor; de fato, diversos pianistas colaboradores enfatizam sua importância (Lindo, 1916; Moore, 1944; Bos, 1949; Spilmann, 1985; Katz, 2009; Ballester, 2014). Todavia, para cantores, o trabalho de estudar o significado dos textos, tanto de forma global como analisando cada nuance vocabular, é essencial, especialmente para vencer a barreira linguística de interpretar uma obra em uma linguagem que frequentemente não é sua língua materna, para que as palavras não sejam vazias de significado e contexto durante o ato interpretativo (Emmons & Sonntag, 2001; Santos, 2011).

A preocupação de compositores com o texto reflete-se na qualidade da expressão artística atingida. No gênero do *lied*, Schubert e Schumann foram dois autores que utilizaram poemas de alta qualidade literária, elevando-os com sua música e explorando modos de retratar seus significados na escrita vocal e pianística (Komar, 1971; Lambert, 2009; Hendrix, 2014).

Emmons e Sonntag (2001) descrevem como alguns compositores têm a necessidade de vivenciar o texto por um longo tempo antes de sentirem-se capazes de colocá-lo em música:

Isto é o que Hugo Wolf fazia, às vezes carregando o poema consigo por muitos anos para que ele pudesse iluminar as palavras ainda mais com sua música. Pense em Verdi, sentado em seu jardim, recitando em voz alta as palavras de Shakespeare por três anos antes de escrever qualquer música para *Otello*. [...] Os grandes compositores de canções podem personificar em uma canção de dois minutos o que precisaria de um romance inteiro ou uma peça inteira para nos apresentar.⁴ (p.190)

⁴ This is what Hugo Wolf did, sometimes carrying the poem about for many years so that he might illuminate the words further with his music. Think of Verdi, sitting in his garden reciting aloud Shakespeare's words for three years before writing any music for *Otello*. [...] The great song composers can epitomize in a two-minute song what would take an entire novel or a whole play to set before us. (Tradução nossa)

Szymanowski, sendo um compositor com vasta cultura e conhecimento da literatura e das artes em geral, também foi capaz de criar relações intertextuais complexas entre suas peças e obras literárias (Wightman, 1999). Esta capacidade reflete-se tanto em suas canções (Farias, 2016) como em peças estritamente instrumentais que foram inspiradas por personagens da literatura (Cesetti, 2009). As obras de Szymanowski podem frequentemente ser descritas utilizando o conceito de *musical ekphrasis*, segundo o qual elementos estruturais de uma obra de arte (seja ela uma pintura, um texto, uma escultura, etc) são transmutados em um trabalho independente de outra forma de arte (como a música), continuando profundamente conectado à obra original, mas sem ser inferior ou subserviente a ela (Bruhn, 2000). É possível encontrarmos estruturas narrativas dentro da música, observando, para isso, não apenas as propriedades formais dos elementos musicais, mas também o seu conteúdo (McClary, 1997; White, 1981; Kramer, 1991; Newcomb, 1992; Subotnik, 1996).

Apesar de não ser simples analisar algumas das obras instrumentais que Szymanowski compôs inspirado por obras literárias (Cesetti, 2009), a análise de canções é mais direta, por terem elas obviamente a vantagem de possuírem um texto, o que estabelece uma forte e explícita relação com a palavra escrita. Gephart comenta: “A música pode iluminar, ignorar ou trair o texto; o artista precisa encontrar um caminho para resolver qualquer conflito. 5” (apud Emmons & Sonntag, 2001, p. 190). Cabe aos intérpretes, portanto, entender e comunicar esta relação, resolvendo da melhor forma possível quaisquer conflitos entre texto e música que possam aparecer, procurando ser simultaneamente fiéis ao compositor e ao poeta.

O livro *Chamber Music*

Chamber Music (Música de Câmara) foi o primeiro livro publicado por Joyce, em 1907, e constitui-se de um compilado de trinta e seis poemas numerados e ligados por uma estrutura narrativa, escritos a intervalos entre 1901 e 1904 (Neto, 1998). O livro demonstra um alto grau de virtuosismo no trabalho de formas fixas, ao mesmo tempo sugerindo uma crítica dessas formas. Os versos possuem uma simplicidade intencional com metrificação rigorosa, efeitos de gradação vocálica em longas cadeias monossilábicas, emprego do verso aliterativo, de assonâncias e panomásias (Ellmann, 1982). Joyce escreveu com a intenção de que seus poemas fossem musicados, por isso deu o nome de música de câmara ao seu livro (Vizioli, 1991). Ele próprio musicou um deles, o Poema XI, e encorajou outros a fazerem o mesmo. Sabe-se que Joyce nutria um apreço por Dowland e suas árias, partilhando de um modo geral de suas preferências por palavras breves e comuns que fossem adequadas à fluência das notas musicais (Neto, 1998).

O ciclo de canções *7 Joyce Songs Op. 54*

O ciclo *7 Joyce Songs* (em inglês) são a única obra de Szymanowski composta na língua inglesa. Na década de 1920, Szymanowski iniciou seu período nacionalista, após um período em que não tinha composto nada, após o final da 1ª Guerra Mundial e da Revolução Russa de 1917, eventos que causaram grandes repercussões em sua vida e na Polônia. Recuperando sua independência e reunificando-se, após um longo período em que tinha sido partilhada entre três nações, a nova Polônia – cujo primeiro-ministro na época foi o célebre pianista Ignacy Paderewski – clamava por uma arte de caráter mais nacionalista e este foi o caminho

⁵ *Music may illuminate, ignore or betray the text; the artist must find his way to resolve any conflict.* (Tradução nossa)

escolhido por Szymanowski para superar o torpor ao qual ele tinha sucumbido após os bolcheviques terem expropriado sua propriedade rural em Tymoszkówka (Wightman, 1999). Todavia, curiosamente, as *7 Joyce Songs* foram uma das poucas obras desse período nas quais Szymanowski não utilizou seu novo estilo nacionalista. Wightman (1982) considera que, nestas canções, o compositor expressou algo de caráter íntimo e pessoal, de forma que, na época de sua composição, ele não informou seus amigos, colegas e nem mesmo sua editora (Universal) sobre a existência desta nova obra.

O conteúdo dos poemas atraía Szymanowski. Estes tardios trabalhos “privados” não só o faziam escapar da sua preocupação com o nacionalismo, mas também permitiam um retorno aos amados temas que Szymanowski usara durante os anos de guerra, quando surgiram trabalhos como *Des Hafis Liebeslieder*, *The Songs of the Infatuated Muezzin* e seu romance *Efebos*, ‘uma apologia franca e ousada’ que lidava com a natureza do amor em todas as formas.⁶ (Wightman, 1982, p.680)

Quatro das sete canções foram interpretadas em um concerto em Varsóvia no dia 2 de abril de 1928, com o próprio Szymanowski ao piano acompanhando sua irmã Stanisława. A cópia destas canções foi publicada postumamente em 1949 e preparadas para um concerto em homenagem ao compositor naquele ano. Em 1975, ao preparar uma nova e completa edição das canções completas de Szymanowski, Adam Neuer descobriu mais três manuscritos – *Winds of May*, *Rain has fallen* e *Strings in the Earth* – na biblioteca da Universidade de Varsóvia, que pareciam rascunhos, mas continham informações suficientes para que Neuer os reconstruísse. As novas canções foram publicadas em 1977, sendo todas as sete classificadas como um ciclo e apresentadas pela primeira vez no dia 19 de janeiro de 1977 (Wightman, 1982).

Para a criação destas canções, Szymanowski escolheu os seguintes poemas do livro de James Joyce: I – *Strings in the Earth*; V – *Lean out of the window*; IX – *Winds of May*; XIV – *My dove, my beautiful one*; XXVIII – *Gentle lady*; XXXII – *Rain has fallen* e XXXIV – *Sleep now*. Estes poemas refletem as principais seções da sequência narrativa: *Strings in the Earth* é como uma introdução ao arco narrativo do livro *Chamber Music*, enquanto que *Lean out of the window* e *Winds of May* pertencem ao início, que versa sobre o despertar do amor e a procura pela amada. *My Dove, my beautiful one* é o amor propriamente dito, considerado por Joyce como a parte central do seu trabalho (Neto, 1998), enquanto que *Gentle Lady*, *Rain has fallen* e *Sleep now* descrevem o fenecer do amor.

É interessante observar que a ordem proposta pelo livro de Joyce e a ordem do ciclo publicado em 1977 são diferentes, sendo esta última a seguinte:

- I – Gentle Lady
- II – Sleep Now
- III – Lean out of the Window
- IV – My dove, my beautiful one
- V – Strings in the Earth
- VI – Winds of May
- VII – Rain has fallen

⁶ *The subject matter, clearly appealed to Szymanowski. These late ‘private’ works did not merely escape from nationalist preoccupations but permitted a return to those amatory themes that had engaged Szymanowski throughout the war years, and which gave rise to such works as Des Hafis Liebeslieder, The Songs of the Infatuated Muezzin and the novel Efebos, ‘a frank and bold apologia’ that dealt with the nature of love of every kind.* (Tradução nossa)

Wightman (1982) especula que esta ordem foi escolhida por razões puramente musicais, para criar uma maior alternância entre canções rápidas com compassos compostos e canções lentas, pois, caso a ordem do livro de Joyce fosse seguida, as canções lentas estariam todas ao final do ciclo. Para compensar isso, Wightman (1982) propõe uma solução intermediária, seguindo a estrutura do livro de Joyce, porém com a troca de ordem entre *Winds of May* (que tornaria-se a penúltima canção) e *Rain has fallen* (que ficaria então como a 3ª canção). Porém, considerando tanto o fato que Szymanowski não publicou o ciclo nem completou três das canções, assim como a progressão lógica da obra de Joyce, nossa recomendação é manter a ordem original dos poemas, com as três canções lentas situadas ao final do ciclo.

É interessante notar também que, nas *7 Joyce Songs*, além de escapar da temática nacionalista de seu 3º período composicional, Szymanowski também escapou das várias formas de exotismo que permearam grande parte de suas obras desde sua juventude. A obra descreve uma progressão de estados amorosos, representados porém com uma "forma austera de expressão, correspondendo de perto tanto ao sentido como à estrutura dos versos" (Wightman, 1982, p. 680). Os poemas escolhidos refletem a essência transitória das experiências amorosas, que criam memórias e tornam o coração inquieto, mas com a crença que "mesmo o amor que passa é suficiente".

Abaixo, apresentamos uma tabela que demonstra os tipos de compasso e a dimensão de cada uma das canções:

Canção	Andamento/Expressão	Compasso	Compassos/dimensão
I - Gentle lady	Sem informações	3/4	23
II - Sleep now	Sem informações	4/4	24
III - Lean out of the window	Poco vivace	3/8	64
IV - My dove, my beautiful one	Allegretto animato	6/8	43
V - Strings in the earth	Sem informações	4/8	45
VI - Winds of may	Sem informações	3/8	58
VII - Rain has fallen	Sem informações	2/4	30

Tabela 1 – Dimensões do ciclo Joyce Songs op.54

Existem algumas semelhanças que podemos observar entre as canções do ciclo e algumas outras obras de Szymanowski: por exemplo, a bitonalidade e o contraste das teclas pretas do piano contra as brancas usadas por Szymanowski em *Métopese* na canção *My Dove, my beautiful one*; a semelhança entre a estrutura da canção *Winds of May* e o *Der verliebte Ostwind* do ciclo *Des Hafis Liebeslieder*; as mesmas tensões harmônicas na canção *Rain has fallen* que haviam sido utilizadas nas *Pieś ni Muezina Szalonego*; e a utilização, em *Strings in the Earth*, de uma escala folclórica característica que reflete o principal motivo do balé *Harnasie* (Wightman, 1982).

Na próxima seção, apresentaremos traduções de cada poema, juntamente com sugestões interpretativas baseadas em discussões sobre aspectos relevantes de seus textos e sua música. Esta seção será limitada a alguns aspectos importantes por canção; planejamos discutir o ciclo em maiores detalhes em uma publicação futura. É importante ressaltar que os trabalhos de tradução deste artigo não têm como objetivo a tradução poética, mas sim uma tradução funcional para auxiliar no entendimento e no trabalho interpretativo das canções.

Discussão textual-musical e sugestões interpretativas

I – Gentle lady

Texto original

Gentle lady, do not sing sad songs about the end of love; lay aside sadness and sing how love that passes is enough. Sing about the long deep sleep of lovers that are dead, and how in the grave all love shall sleep. Love is aweary now.

Tradução adaptada: Delicada Senhora

Delicada senhora, não cante tristes canções sobre o fim do amor; deixe de lado a tristeza e cante como o amor que passou é suficiente. Cante sobre o longo e profundo sono dos amantes que estão mortos e como no túmulo todo amor deverá descansar. O amor está cansado agora.

Contexto e sugestões interpretativas

Gentle Lady é o poema de número XXVIII, fazendo parte da terceira parte do livro *Chamber Music*, na qual o poeta narra o desaparecimento do amor. A “delicada senhora” mencionada no poema fora traída no poema anterior (não musicado por Szymanowski), mas o eu-poético pede que ela aja com altivez e perceba o valor do amor que acabou.

O cantor deve observar a marca de tenuto em algumas notas, que Szymanowski utiliza para marcar as palavras-chave que têm maior importância na canção: por exemplo, *sad, love, sing* e, com ênfase especial, *long deep sleep*, cada palavra marcada com um tenuto e separada por uma pausa de semi-colcheia (Figura 1). A melodia da canção em geral tem um caráter gentil e resignado. Duas frases – “*songs about the end of love*” e “*sing how love that passes is enough*” – apresentam um tema descendente que parece sugerir o destino futuro de todo amor no túmulo, mencionado em seguida. No final da canção, o decrescendo de Szymanowski (*p, pp, ppp e pppp*) deve ser observado pelos intérpretes com atenção redobrada. A quinta justa no piano no compasso 20 pode ser enfatizada pela observação da fermata na parte vocal, representando o cansaço do amor. É interessante notar a escolha do compositor da finalização do piano; é como se ele quisesse um ponto final, o grave na mão esquerda indicado com o uso do pedal e pausas logo em seguida, criando um som curto mas com um pouco de ressonância para finalizar a obra.



Figura 1. Trecho da canção *Gentle Lady*
 Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

II – Sleep now

Texto original

Sleep now, o sleep now, o you unquiet heart! A voice crying “sleep now” is heard in my heart. The voice of the winter is heard at the door. O sleep, for the winter is crying “Sleep no more”! My kiss will give peace now and quiet to your heart. Sleep on in peace now, o you unquiet heart!

Tradução adaptada: Durma agora

Durma agora, ah! Durma agora coração inquieto! Uma voz clamando “durma agora” é ouvida em meu coração. A voz do inverno é ouvida na porta. Ah, durma, pois o inverno brada “não durma mais”! Meu beijo vai te dar paz agora e acalantar o seu coração. Durma em paz agora, ah, você, coração inquieto.

Contexto e sugestões interpretativas

Sleep Now é o poema de número XXXIV, sendo de fato o último poema ligado à estrutura narrativa, pois os poemas XXXV e XXXVI, como o próprio Joyce descreve, são apêndices. Neto (1998) escuta nele um eco da voz que Macbeth escuta na célebre peça de Shakespeare, com o mesmo comando de não dormir mais. No poema de Joyce, duas vezes emitem ordens contraditórias: a do coração pede que o eu-poético durma, enquanto que a do inverno proíbe a continuação do sono.

A peça de Szymanowski novamente presta atenção especial ao sentido dos versos: todas as palavras “*Sleep Now*” são marcadas com um tenuto. Já as palavras “*Sleep no more*” são marcadas com acentos, demonstrando que a voz do inverno é a vencedora neste embate. Detalhes harmônicos são essenciais para representar o sentido do poema. Por exemplo, a melodia inicial poderia ser uma canção de ninar tonal e tranquila com outro acompanhamento; porém, a sequência de acordes de sétima em progressão cromática ascendente no piano demonstra que não será tão fácil dormir e esquecer o fim do amor (Figura 2). Já no final da obra, um surpreendente acorde de mi bemol maior aparece no piano juntamente com as palavras *peace now*, ambas marcadas com tenuto. O texto não afirma de quem será este beijo que trará a paz finalmente, mas o sono pode representar metonimicamente a morte, uma

alegoria frequentemente utilizada na literatura e possivelmente aludida aqui por Joyce. A música de Szymanowski demonstra o grande contraste que ocorre a partir deste momento da canção, sendo que os intérpretes devem portanto acentuar esta mudança de caráter. O cantor deve interpretar sua frase final – “*o you unquiet heart*” – como se esta estivesse em ré bemol maior, dando um caráter de resolução de sensível para tônica nas últimas notas. Esta peça, seguindo a ordem do livro de Joyce, deveria ser apresentada no final do ciclo, trazendo a paz eterna ao coração inquieto do eu-poético.



Figura 2. Trecho da canção *Sleep Now*
 Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

III – Lean out of the window

Texto original

Lean out of the window, Golden hair. I heard you singing a merry air. My book is closed; I read no more watching the fire dance on the floor. I have left my book; I have left my room; For I heard you singing through the gloom, singing and singing a merry air. Lean out of the window golden hair!

Tradução adaptada: Incline-se para fora da Janela

Incline-se para fora da janela, cabelos dourados. Eu ouvi você cantando uma melodia alegre. Meu livro está fechado, não leio mais, assistindo ao fogo dançar no chão. Deixei meu livro, deixei meu quarto por escutar você cantando através da melancolia. Cantando e cantando uma melodia alegre. Incline-se para fora da janela, cabelos dourados!

Contexto e sugestões interpretativa

Lean out of the Window é o poema de número de número V, portanto fazendo parte da primeira metade do livro *Chamber Music*, que representa o despertar do amor. É interessante observar o caráter diatônico da melodia inicial, que frequentemente contrasta com a parte do piano. Conforme observado na introdução, o conflito entre texto e música pode ser explorado

por um compositor de forma intencional para representar elementos subjacentes; podemos ver isso representado aqui no contraste entre a melodia diatônica, que representa o pedido do eu-poético para que o objeto de seu amor venha à janela, e as harmonias do piano, que parecem colocar um véu premonitório sobre este desejo (Figura 3).



Figura 3. Trecho da canção *Lean out of the Window*
 Fonte: Ciclo 7 *Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

A introdução começa com uma atmosfera festiva, porém é preciso tomar cuidado com a velocidade, pois, quando o texto é mais farto, o pianista precisa tomar cuidado para não utilizar um tempo que impossibilite a correta inflexão textual proposta pelo compositor (Ballesterro, 2014). O cantor deve interpretar sua frase inicial como se esta estivesse em lá bemol maior (recomendando-se inclusive que seja feito um estudo preparatório neste tom), para que a frase possa ser cantada com o caráter ingênuo e puro do poema, sem ser afetado pelo piano, que oferece um comentário de caráter mais cromático. O cantor deve também obter um caráter dançante na música, especialmente nos ritmos pontuados, que devem ser interpretados de forma leve e precisa. Os compassos 17 a 49 podem ser interpretados de forma contrastante, com o piano mantendo o caráter dançante enquanto a parte vocal torna-se mais lírica, com ênfase nos tenutos de “*read no more*”, “*on the floor*” e nos semitons descendentes em *book* e *room* (Figura 4).



Figura 4. Trecho da canção *Lean out of the window*
 Fonte: Ciclo 7 *Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

IV – My dove, my beautiful one

Texto original

My dove, my beautiful one, arise, arise! The night dew lies upon my lips and eyes. The odorous winds are weaving a music of sighs: arise, arise, my dove, my beautiful one! I wait by the cedar

tree, my sister, my love. White breast of the dove, my breast shall be your bed. The pale dew lies like a veil on my head. My fair one, my fair dove, arise, arise! My dove, my beautiful one!

Tradução adaptada: Minha pomba, minha bela

Minha pomba, minha bela, levante-se, levante-se! O orvalho noturno descansa em meus lábios e olhos. Os ventos perfumados estão tecendo uma música de suspiros, erga-se, erga-se, minha pomba, minha bela! Eu espero no cedro, minha irmã, meu amor. O peito branco da pomba, meu peito será a sua cama. O orvalho pálido descansa como um véu na minha cabeça. Minha bela, minha querida pomba, levante-se! Minha pomba, minha bela!

Contexto e sugestões interpretativas

My dove, my beautiful one é o poema de número de número XIV, fazendo parte da segunda parte do livro *Chamber Music*, narrando o êxtase do amor consumado, sendo o aspecto central do conjunto de poemas:

A linguagem bíblica se proliferou através das rimas mais irregulares do livro, a amada metamorfoseou-se numa pomba, ora tratada incestuosamente como irmã, ora instada, pela voz do apaixonado, a que se levante, como o sol. [...] O amante aguarda junto ao cedro para que a moça se deite sobre o peito dele: a partir de agora, na sequência têm início os poemas que celebram o amor consumado. (NETO, 1998, p.35).

Esta é a mais longa das canções do ciclo, Szymanowski dando uma atenção especial ao desenvolvimento da melodia, que possui um caráter lírico e apaixonado. A palavra “*arise*” é apresentada inicialmente com um intervalo de 4^a justa ascendente e, no compassos 35 a 37, de 5^a justa ascendente (intervalos que também aparecem em outros locais da canção), com acentos nas segundas sílabas da palavra (Figura 5). O cantor pode enfatizar este caráter quase marcial dos intervalos, como se estivesse ordenando sua amada a levantar-se. Nos compassos 16 a 18, logo após “*a music of sighs*”, a palavra *arise* aparece com um intervalo de 2^a menor descendente, que tem servido como uma representação musical do ato de suspirar desde o período Renascentista. A melodia vocal tem frequentemente um caráter pentatônico e o cantor pode ressaltar os momentos especiais em que a melodia apresenta notas que deixam a escala pentatônica e sugerem um contexto tonal, como em “*my beautiful one*” ou “*my sister*”, que sugerem uma escala de lá bemol maior. As interjeições finais aumentam em intensidade e apresentam a nota mais aguda da peça nos compassos 36 e 37; para que estas notas possam ser atingidas com maior facilidade e, ao mesmo tempo, terem um caráter mais intenso, os intérpretes devem esperar ao final dos dois últimos *arise*, seguindo a marcação de Szymanowski.

The image shows a musical score for the song "My dove, my beautiful one" by Szymanowski. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "fair dove, arise, arise! My dove, my beau-ti-ful". Above the vocal line, there are performance markings: "allargando" above the first "arise" and "ancora allarg." above the second "arise". The piano accompaniment has a bass line with a 5th interval, indicated by a dashed line and the number "5". The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Figura 5. Trecho da canção *My dove my beautiful one*
Fonte: Ciclo 7 *Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

V – Strings in the earth

Texto original

Strings in the Earth and air make music sweet; strings by the river where the willows meet. There's music along the river for love wanders there, pale flowers on his mantle, dark leaves on his hair. All softly playing, with head to the music bent, and fingers straying upon an instrument.

Tradução adaptada: Cordas na Terra

Cordas na Terra e no ar fazem uma doce música; cordas pelo rio onde os salgueiros se encontram. Há música pelo rio onde o amor caminha com pálidas flores em seu manto e folhas escuras em seu cabelo. Todos balançando suavemente a cabeça para a música, enquanto os dedos vagam em um instrumento.

Contexto e sugestões interpretativas

Strings in the Earth é o primeiro poema do livro *Chamber Music*, no qual o poeta estabelece o ambiente e narra o despertar do amor:

O poema se inicia ao som suave de cordas, vemos Amor, antropomorfizado, errando ao longo do rio. Os adornos que o recobrem imprimem-lhe um aspecto triste: flores pálidas e folhas negras, estamos no estágio inicial do amor, o não consumado, e, na estrofe final, é-nos possível perceber a sugestão de alguém entregue ao prazer solitário, a fronte pendente e os “dedos deslizando/num instrumento”. (Neto, 1998, p.32)

Esta canção e as próximas duas foram completadas por Adam Neuer em 1977; por causa disto, não há indicações de dinâmica nem as marcações de tenuto e acentos que foram de grande importância interpretativa nas canções anteriores. Apesar disso, os intérpretes necessitam fazer as escolhas das palavras-chave de cada poema, da mesma forma que Szymanowski certamente teria feito se tivesse concluído as canções por si próprio. As palavras *music* e *love* são fortes candidatas para receberem marcações de tenuto nos compassos 17 e 23, sendo estes os dois assuntos principais do poema (Figura 6):

The image shows a musical score for the song "Strings in the Earth". It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "There's mu - sic a-long the riv - er for love". The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the right hand. The number "16" is written in the left margin of the piano staff.

Figura 6. Trecho da canção *Strings in the earth*
Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

A melodia desta canção pastoral tem um caráter doce e suave; novamente, há tonalidades subjacentes às frases melódicas que são porém contrapostas a harmonias complexas no

piano. As notas Ré e Ré sustenido (ou Mi bemol) alternam-se de forma sensual na primeira página nos compassos 5, 6, 8, 12, 17 e 22-24, com estas últimas na palavra *love*. O cantor pode começar sua frase inicial como se estivesse na tonalidade de Si maior, porém logo em seguida pensando em Ré maior, enfatizando a progressão da sensível para a tônica nos compassos 7 e 8 nas palavras *music sweet* (Figura 7). Os intérpretes devem fazer com que esta canção soe fácil e melíflua; para isso, sugere-se novamente que o cantor estude cada frase melódica pensando em suas tonalidades subjacentes.

Figura 7. Trecho da canção *Strings in the earth*
Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

VI – Winds of May

Texto original

Winds of may, that dance on the sea, ah! Dancing a ring around in glee, ah! From furrow to furrow, while overhead the foam flies up to be garlanded, in silvery arches spanning the air. Saw you my true love anywhere? Welladay! Welladay! For the winds of may! Love is unhappy when love is away!

Tradução adaptada: Ventos de Maio

Ventos de maio que dançam no mar, ah! Dançando em anéis por aí com alegria! De sulco em sulco, enquanto no ar a espuma voa para ser enfeitada, em arcos de prata atravessando o ar. Você viu meu amor em algum lugar? Que dia! Que dia! Para os ventos de maio! O amor é infeliz, quando o amor está longe!

Contexto e sugestões interpretativas

Winds of May é o poema número IX do livro *Chambre Music*. Nele, o poeta apresenta um contraste entre a descrição dos ventos dançando alegremente e a pergunta do eu-poético sobre o paradeiro de seu amor; o motivo do vento então retorna, mas a última palavra é de desapontamento em relação à distância do amor.

Szymanowski realiza estes contrastes de forma muito convincente, utilizando vários elementos já vistos nas canções anteriores. O ritmo pontuado e dançante de *Lean out of the window* e de

My dove retorna nesta canção, assim como o uso de frases que sugerem um caráter pentatônico e/ou que utilizam intervalos de 4ª ou 5ª justa. Podemos imaginar sinais de tenuto em palavras-chave que também ajudariam o intérprete a enfatizar o caráter dançante da obra, como em *winds* e *dance*. A fermata do compasso 35 deve ser feita com calma, para demonstrar o *pathos* da pergunta seguinte do eu-poético ao vento nos compassos 36 a 39, que é o clímax emocional desta canção (Figura 8). A palavra *love* desta frase certamente receberia um tenuto de Szymanowski, pois revela a essência do poema, o vento sendo utilizado apenas como um recurso auxiliar. Podemos observar novamente a 2ª menor descendente do motivo do “suspiro” na duas últimas notas da frase vocal na palavra *away*, que podem ser interpretadas de forma bem legato e com um leve diminuendo para acentuar seu caráter.



Figura 8.: Trecho da canção *Winds of May*
Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

VII – Rain has fallen

Texto original

Rain has fallen all the day. O, come among the laden trees. The leaves lie thick upon the way of memories. Staying a little by the way of memories shall we depart. Come, my beloved, where I may speak to your heart.

Tradução adaptada: A Chuva tem Caído

A chuva caiu o dia todo. Ah, venha através das árvores carregadas. As folhas deitam-se espessas no caminho das memórias. Ficando um pouco no caminho das memórias nós devemos partir. Venha, minha amada, onde eu possa falar ao seu coração.

Contexto e sugestões interpretativas

Rain has fallen é o poema de número XXXII do livro *Chambre Music*. A chuva e as folhas caídas representam o final do amor, que deixou apenas memórias, apesar do apelo final do eu-poético:

Como o amante certa vez bateu para entrar no coração da amada, (...) agora bate numa árvore que se desfolha, num eco irônico do desejo primaveril (Neto, 1998, p.39).

Palavras-chave do texto que poderiam ser marcadas com sinais de tenuto incluem *come*, *memories*, *beloved*, *depart*, *speake* e *heart*. Observamos novamente como as frases vocais poderiam ser harmonizadas de forma diatônica com acordes simples e que este procedimento

pode ser usado pelo cantor para poder obter o caráter das frases; por exemplo, a 1ª frase poderia ser na tonalidade de Lá bemol maior, enquanto que a 2ª frase poderia ser baseada em um acorde de sétima da dominante na tonalidade de Fá maior (Figura 9):

Figura 9. Trecho da canção *Rain has fallen*
 Fonte: Ciclo *7 Joyce Songs* (Szymanowski, 1949)

A fermata do compasso 15 deve novamente ser observada com calma, representando um momento de reflexão e introspecção do eu-poético. A parte do piano deve ser interpretada com bastante pedal e um caráter que transmita tanto o aspecto “aquático” desta paisagem banhada de chuva, como também a nostalgia das memórias que ficaram jogadas pelo caminho. A frase “*Staying a little by the way of memories shall we depart*” deve ser feita de forma bem legato e com a direção musical indo para as palavras-chave da frase, apesar das notas repetidas em tercinas, que podem ter a tendência de soarem marcadas e separadas. Szymanowski finaliza a com um chamado: “venha minha amada onde eu possa falar ao seu coração”, com a palavra “heart” no agudo podendo ser terminada com um decrescendo para acentuar o caráter íntimo desta canção e de seu texto.

Comentários finais

Neste artigo, demonstramos a importância de bem compreender os textos de James Joyce musicados por Karol Szymanowski em seu ciclo *7 Joyce Songs, Op. 54*. Entre os pontos mais importantes sugeridos, podemos ressaltar:

- 1) A sugestão de se apresentar as canções na ordem que elas aparecem no livro *Chamber Music* de James Joyce, em vez da ordem que foi publicada em 1977 (quatro décadas após o falecimento de Szymanowski), para preservar o arco narrativo dos 7 poemas do ciclo.
- 2) A descrição de como entender a narrativa de cada canção, com suas diferentes partes e elementos musicais representando contrastes nos poemas, progressões do eu-poético ou elementos distintos que dialogam e/ou interagem.

3) A importância de se observar as marcações de tenuto que Szymanowski colocou nas palavras-chave das 4 canções que ele concluiu por si próprio, além de se acrescentar tenutos nas palavras-chave das outras 3 canções que foram completadas posteriormente por Adam Neuer.

4) A sugestão de como o cantor pode estudar suas melodias *a priori* utilizando as harmonias subjacentes de cada frase, para poder compreender o caráter quase-tonal e fluido que elas devem possuir, com o entendimento que a parte do piano posteriormente proverá uma camada interpretativa adicional que é sobreposta ao caráter da melodia.

Esta discussão, assim como boa parte da pesquisa sobre interpretação musical forma geral, tem um caráter que é eminentemente interpretativo e flexível; porém, podemos demonstrar com segurança que estes pontos criam uma maior conexão entre texto, música, intérpretes e ouvintes. Este artigo certamente não esgotou a discussão textual-musical destas pequenas canções, as quais contém uma grande riqueza de elementos poéticos e musicais, que serão explorados em uma publicação futura. Todavia, por meio desta breve discussão, podemos perceber como as interações e mesmo os conflitos entre texto e música (Emmons & Sonntag, 2001) podem ser utilizados de forma consciente pelo compositor e refletidos no contraste entre as partes vocal e do piano, criando diferentes camadas interpretativas que tanto cantor como pianista podem explorar para atingir o máximo potencial expressivo deste ciclo de canções sobre o amor.

Referências

- Antovic, Mihailo (2004). *Linguistic semantics as a vehicle for a semantic of music*. Conference on Interdisciplinary Musicology, Congresso realizado em Graz.
- Ballestero, Luiz Ricardo Basso. (2014). *As relações entre texto e música na performance da música vocal a partir de publicações de pianistas colaboradores*. São Paulo: ANPPOM.
- Bos, Coenrad. (1949). *The well-tempered accompanist*. Bryn Mawr: Theodore Press.
- Bruhn, Siglund. (2000) *Musical Ekphrasis: composers responding to poetry na painting*. Hilssdale: Pendragon Press.
- Cesetti, Durval. (2009). *The Many Masks of Karol Szymanowski: A Commentary on his Piano Triptychs*. Montreal: Tese de Doutorado. Schulich School of Music, McGill University.
- Ellmann, Richard. (1982). *James Joyce*. Oxford: University Press.
- Emmons, S., & Sonntag, S. (2001). *The Art of the Song Recital*. Long Grove, IL: Waveland.
- Farias, A. P. N. de. (2016) O Ciclo “Słopiewnie” Op. 46 Bis de Szymanowski: Uma abordagem de estudo e performance. Dissertação de Mestrado. Natal: UFRN.
- Hedrix, N. (2014) *Schumman and Heine: An Exploration of Artistic Dialogue*. Chicago: Music 242, St. Olaf College Adventures in Music History and Literature.
- Katz, Martin. (2009). *The Complete Collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press.

- Komar, Arthur. (1971) *Dichterliebe: an authoritative score, historical background, essays in analysis, views and comments*. Nova York: W.W. Norton.
- Kramer, L. (1991). *Musical Narratology: A Theoretical Outline*. Indiana Theory Review 12.
- Lambert, S. (2009) *Re-reading Poetry: Schubert's Multiple Settings of Goethe*. Woodbridge: Boydell & Brewer Press.
- Lindo, A. (1916). *The Art of Accompanying*. New York: Schirmer.
- Mcclary, S. (1997). *The impromptu That Trod on a Loaf: or How Music Tells Stories*. Narrative 5.1, pag. 20-35.
- Mcmullen, E. & Saffran, J. R. (2004). *Music and Language: A Developmental Comparison*. Music Perception 21, no.3.
- Moore, Gerald. (1944). *The Unashamed Accompanist*. New York: MacMillan.
- Neto, A. C. de F. (1998). Uma “nota irônica à terminologia feudal” em Música de Câmara. Introdução e comentários da versão brasileira do livro Música de Câmara de James Joyce. São Paulo: Iluminuras.
- Newcomb, A. (1992) *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*. Critical Inquires, editado por Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Santos, L. A. dos. (2011). O Canto Sem Casaca: Propriedades Pedagógicas da Canção Brasileira e Seleção de Repertório para o Ensino de Canto no Brasil. Tese de Doutorado. São Paulo: UNESP.
- Spillmann, R. (1985) *The Art of Accompanying: Master Lessons from the Repertoire*. New York: Schirmer.
- Subotnik, R. R. (1996). *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Mineapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Szymanowski, Karol. (1949) Joyce Songs, Op. 54. Varsóvia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 7 Partituras. Piano / Canto.
- Vizioli, P. (1991). James Joyce e sua Obra Literária. São Paulo: Ed. Ped. e Universitária.
- White, H. (1981) *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. In on Narrative edited by W.J.T. Mitchell, 1-24. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Wightman, A. (1982). *Szymanowski and Joyce*. Revista Musical Times, 123.1676, Outubro de 1982: 679-683. Acesso através do site www.jstor.org.
- Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: his life and work*. Aldreshot, England: Ashgate.

A criação da *Sonata para Violino Solo* (1944) de Béla Bartók

COMUNICAÇÃO ORAL

Oliver Yoshio Umeda Yatsugafu

Departamento de Artes, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil
(oliver@oliveryatsugafu.com)

Resumo: O presente texto é parte da tese de doutorado intitulada “Performance-practice issues in Bartók’s Sonata for Solo Violin (1944)”, que pode-se traduzir como “Questões prático-perfomáticas da Sonata para Violino Solo de Bartók (1944)”, orientada pelos professores Levon Ambartsumian e David Haas, da Universidade da Geórgia, e defendida em maio de 2011. Nela, o autor investiga as circunstâncias na qual a Sonata para Violino Solo (1944) foi criada e os problemas de prática-performance presentes em sua escrita. Este artigo, entretanto, tem como foco os aspectos relacionados à criação da Sonata para Violino Solo (1944), discutindo acerca da vida e do trabalho de Bartók nos Estados Unidos, seu encontro com Yehudi Menuhin, o histórico da composição da obra, a contribuição de Rudolf Kolisch e as críticas da estreia. Os resultados da pesquisa mostram a influência decisiva que Menuhin teve na composição e na repercussão da obra, além de discutir como Kolisch fomentou os debates acerca das mudanças promovidas por Menuhin.

Palavras-chave: Béla Bartók; Sonata para Violino Solo; criação da Sonata para Violino Solo; Yehudi Menuhin; Rudolf Kolisch.

The creation of Solo Violin Sonata (1944), by Béla Bartók

Abstract: This article is part of the doctorate dissertation called “Performance-practice issues in Bartók’s Sonata for Solo Violin (1944)”, under the orientation of Levon Ambartsumian and David Haas, at the University of Georgia, and defended in May, 2011. In this research, the author investigated the circumstances in which the Solo Violin Sonata (1944) was created and its performance-practice issues. This article, however, focus on Bartók’s life and work in the United States of America, his encounter with Yehudi Menuhin and the compositional history, Rudolf Kolisch’s contributions, and reviews of the premiere of the Solo Sonata. The results of the research show the decisive influence that Menuhin had on the composition and repercussion of the work, and discusses how Kolisch fomented the debates about the changes promoted by Menuhin.

Keywords: Béla Bartók; Sonata for Solo Violin; Solo Violin Sonata creation; Yehudi Menuhin; Rudolf Kolisch.

A Sonata para Violino Solo foi composta por Béla Bartók em 1944, comissionada pelo violinista americano Yehudi Menuhin (22 de abril de 1916-12 de março de 1999). A obra representa um dos últimos trabalhos de Bartók e foi composta em quatro movimentos: I. Tempo di ciaccona, II. Fuga, III. Melodia, e IV. Presto. A peça completa tem cerca de vinte minutos de duração e é considerada como uma das mais importantes composições para violino solo do século XX. Neste artigo, o autor traz parte do texto de sua tese de doutorado, o capítulo destinado a discutir a vida do compositor e suas condições de trabalho nos Estados Unidos, seu encontro com o violinista americano Yehudi Menuhin, o histórico da composição da Sonata para Violino Solo, as contribuições de Rudolf Kolisch e as críticas da estreia. Para fluidez do texto, todas as citações são traduções livres do inglês para o português.

Os anos de Bartók nos Estados Unidos: vida e trabalho no exílio

Béla Bartók viveu os últimos cinco anos de sua vida nos Estados Unidos. O período de 1940 a 1945 foi de grande dificuldade para o compositor. Ele sofreu com as experiências durante a Segunda Guerra Mundial e, por ter sido fortemente opositor da *Anschluss* promovida pelo Partido Nazista, constantemente pensava em deixar a Hungria, seu país. A propósito, o risco eminente de invasão do país pelos nazistas e o medo de que a guerra estourasse influenciaram sua decisão de se mudar para os Estados Unidos em 1940 (Tallian, 1995).

Bartók e sua esposa, Ditta, chegaram a Nova Iorque no dia 30 de outubro de 1940. As condições com que se depararam nos Estados Unidos eram precárias. Detalhes de várias das

dificuldades enfrentadas pelo casal foram expressas em várias cartas escritas pelo compositor naquele tempo.

Um dos problemas que constantemente chateavam Bartók eram relacionados à condição financeira. Ele recebia muito pouco. Seu biógrafo, Ujfalussy, afirmou que, “por mais estranho que possa parecer, Béla Bartók, um dos principais compositores do mundo e um famoso pianista, encarou durante os últimos anos de sua vida problemas financeiros opressivos” (1971, p. 359). Infelizmente, ele não tinha recursos para se manter com sua esposa. Foi neste contexto que ele compôs seus últimos trabalhos e, dentre eles, a Sonata para Violino Solo.

Uma das mais significantes fonte de recursos de Bartók foi proveniente da Universidade de Columbia. Ele havia sido convidado pela universidade para desenvolver um trabalho de pesquisa sobre uma coleção de músicas folclóricas da região da antiga Iugoslávia, atualmente Sérvia e Croácia. Ele foi o responsável por este estudo a partir de 1941 e parecia muito entusiasmado, como afirmou em uma carta a seu filho Peter Bartók em Junho de 1941:

A razão de me convidar para estar aqui (...) foi para que eu pudesse realizar certo trabalho de pesquisa, isto é, estudar e transcrever este material incomparável sobre a música folclórica iugoslava (...): materiais como este não podem ser encontrados em nenhum outro lugar do mundo e (com exceção de alguns materiais búlgaros) era o que faltava para mim na Europa. (Ujfalussy, 1971, p. 362)

Como se pode ver no trecho acima, o compositor considerava o trabalho de pesquisa da música folclórica iugoslava especialmente importante e destinou considerável energia para realizá-lo (Balogh, 1995, p. 1995, p. 105). A coleção foi publicada após a morte de Bartók com o título “Serbo-Croatian Folk Songs” (Canções folclóricas servo-croatas) (Bartók e Lord, 1951).

Como o contrato que Bartók assinou com a universidade era semestral, no fim de cada semestre ele passava por incertezas em relação a continuidade do mesmo. As renovações aconteceram até 1943. Entretanto, em termos financeiros, o contrato com a universidade não era suficiente, por isso outras fontes de recursos eram necessárias para garantir sua sobrevivência. Além do contrato de pesquisador, a Universidade de Columbia também conferiu a ele o título honorário de Doutor.

A realização de concertos e o recebimento de direitos pela execução de suas obras por outros músicos eram fontes de recursos extras. Entretanto, como demonstram as cartas publicadas por Demény (1971), Bartók não tinha muitas apresentações como concertista, tinha poucas expectativas nas perspectivas como compositor, em função do boicote que algumas orquestras faziam a suas obras e que, inclusive, temia passar fome (Ujfalussy, 1971, p. 360).

Além disso, Bartók enfrentava problemas de saúde e sua condição física se deteriorava. As dores provenientes de artrite nos braços direito e esquerdo dificultavam ou mesmo impediam a prática ao piano (Ujfalussy, 1971, p. 365). Em março de 1943 o músico esteve em um ensaio da versão orquestral da sua Sonata para Dois Pianos e Percussão (1943) em Nova Iorque e estava muito magro, pesando cerca de 41 quilos. No mesmo ano, Bartók teve um colapso durante uma palestra que proferiu na Universidade de Harvard e foi levado imediatamente ao

hospital. Em 1943, o compositor também foi diagnosticado como leucêmico (Balogh, 1995, p. 113).

Em seu processo de recuperação, ele contou com a ajuda da Universidade de Harvard (que pagou por seu tratamento). Além disso, seus amigos também contribuíram. O pianista Ernő Balogh convenceu a Organização ASCAP (Sociedade Americana de Compositores) a pagar por suas despesas hospitalares futuras (Balogh, 1995, p. 113). O violinista József Szigeti contatou Serge Koussevitzky, então regente da Orquestra Sinfônica de Boston, e, graças a ele, foi encomendada a Bartók uma composição orquestral para a Fundação Koussevitzky: o Concerto para Orquestra (finalizado em 8 de outubro de 1943). Esta peça restaurou a vontade de Bartók de compor e se tornou uma de suas obras mais conhecidas, com quarenta e nove performances no mundo em 1948 (Tallián, 1995, p. 113). Além disso, o seu segundo Concerto para Violino (1938) foi frequentemente tocado por violinistas proeminentes em importantes concertos nos Estados Unidos. Um destes violinistas foi Yehudi Menuhin, que não apenas interpretou obras de Bartók nos Estados Unidos, mas também na Europa (Tallián, 1995, p. 114).

Bartók e Menuhin: o encontro

O compositor Béla Bartók e o violinista Yehudi Menuhin se conheceram em novembro de 1943. Menuhin tinha vinte e sete anos e tinha uma apresentação agendada no Carnegie Hall de Nova Iorque, com o pianista Adolph Baller. O programa do recital incluía a Sonata n.1 para Violino e Piano de Bartók. Nesta época em que se conheceram, Menuhin era o mais renomado violinista estadunidense.

O violinista nasceu em Nova Iorque em 1916 e foi reconhecido, de acordo com o *Grove Music Online*, como um dos maiores prodígios do Século XX, com um talento único e extraordinário. Ele tinha nove anos quando debutou com a Orquestra Sinfônica de São Francisco, em maio de 1926. Em dezembro do mesmo ano, sua família viajou para a Europa pela primeira vez. Sua estreia em Paris foi em fevereiro de 1927 e em março ele se tornou aluno do violinista George Enescu, um dos maiores violinistas e professores de violino na Europa naquele tempo. A estreia de Menuhin no Carnegie Hall foi em novembro de 1927, com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Em 1928, ele gravou pela primeira vez para o selo Victor. Em abril de 1929, Menuhin estreou em Berlim com a Orquestra Filarmônica de Berlim e, em novembro, estreou em Londres com a Orquestra Sinfônica de Londres. Marcadamente, ainda com treze anos, Menuhin já tinha adquirido reputação internacional. Em 1932, depois de gravar o Concerto para Violino em Si menor de Edward Elgar com o compositor como regente, Menuhin desenvolveu o interesse em promover e tocar novos trabalhos de compositores vivos. Um dos compositores pelos quais ele se interessou foi Béla Bartók.

Enquanto preparava para sua primeira apresentação da primeira Sonata para Violino e Piano de Bartók, ele se dispôs a receber conselhos do compositor e escreveu uma carta a ele solicitando uma audição. O compositor aceitou, então eles marcaram uma reunião no apartamento de um amigo. Menuhin considerou-se afortunado ao ouvir os comentários de Bartók sobre sua interpretação da primeira Sonata. O violinista contou que: “No final do primeiro movimento Bartók levantou-se — o primeiro afrouxamento da sua concentração

rígida — e disse: “Eu não achava que a música pudesse ser tocada assim até muito depois de o compositor estar morto’.” (Menuhin, 1996, p. 169). Isso deixou o jovem violinista confiante sobre sua interpretação da música composta por Bartók. Posteriormente, Bartók assistiu ao concerto de Menuhin no Carnegie Hall e ficou impressionado com a performance do violinista. Uma relação de respeito mútuo cresceu entre os dois a partir daquela ocasião.

Além do respeito que desenvolveram um pelo outro, Menuhin considerava que Bartók era um dos maiores compositores de todos os tempos: “Aqui, no século XX, existe um compositor para se comparar com os gigantes do passado” (Menuhin, 1996, p. 169). Menuhin também expressava sua predileção pelas peças de Bartók acima das de outros compositores do século XX: “Cheguei a amar acima de quaisquer outras obras contemporâneas as composições de Bartók, e mais particularmente o Concerto para Violino nº 2 e a Primeira Sonata para Violino e Piano.” (Gillies, 1990, p. 184). De fato, ele incluiu o Concerto para Violino nº 2 de Bartók (1938) em sua temporada de concertos de 1943, promovendo a peça e o compositor nos EUA e na Europa.

Menuhin já sabia da situação financeira de Bartók, então, durante o primeiro encontro, o violinista apresentou a idéia de comissioná-lo para compor uma peça para violino:

Eu sabia que ele estava com dificuldades financeiras, que ele era orgulhoso demais para aceitar doações, que ele era o maior compositor vivo. Não querendo perder um momento sequer, perguntei a ele na tarde do nosso primeiro encontro se eu poderia comissioná-lo para compor um trabalho para mim. Não precisava ser nada em larga escala, insisti; eu não estava esperando por um terceiro concerto, apenas um trabalho para violino solo. (Menuhin, 1996, p. 171)

Bartók aceitou a proposta de Menuhin e concordou em compor uma peça para violino solo. O compositor recebeu do violinista quinhentos dólares americanos para escrever uma de suas últimas obras: a Sonata para Violino Solo.

A história da composição da Sonata para Violino Solo

Como dito anteriormente, foi em novembro de 1943 que Yehudi Menuhin solicitou e contratou Bartók para compor a Sonata para Violino Solo. Bartók compôs a Sonata Solo durante o inverno de 1944, durante sua estada em Asheville, Carolina do Norte, que havia sido financiada pela ASCAP. A viagem a Asheville foi realizada com a esperança de que a saúde de Bartók não se agravasse no inverno rigoroso e porque a Carolina do Norte tinha um importante centro de tratamento de leucemia na época (Leafstedt, 2005, p. 230).

Bartók compôs a peça inteira dentro de um período de seis semanas, do início de fevereiro até meados de março (Leafstedt, 2005, p. 230). A partitura é datada de 14 de março de 1944. Em 18 de março, quatro dias mais tarde, Bartók escreveu para Heinsheimer, que administrava o escritório da Boosey e Hawkes em Nova York, para informá-lo de que a sonata estava terminada. Bartók disse a Heinsheimer que não tinha pressa em publicar a Sonata, pois sua “tocabilidade” precisava ser revisada por Menuhin ou outro violinista (Leafstedt, 2005, p. 251-52). Ainda que o compositor tivesse considerável experiência em escrever para o violino, ele parecia não ter certeza sobre as possibilidades de execução de algumas passagens da Sonata Solo.

Bartók e Menuhin conversaram sobre a Sonata Solo em várias cartas. Em uma carta de 21 de abril de 1944, Bartók expressou sua preocupação com a "tocabilidade" de algumas passagens e as exigências técnicas da nova peça:

Eu gostaria de ter seu conselho. Eu lhe enviei duas cópias. Você faria a gentileza de introduzir em uma delas as mudanças necessárias nas arcadas, e talvez as mudanças absolutamente necessárias de dedilhados, e outras sugestões, e me mandar de volta? E também indicar as dificuldades impraticáveis? Eu posso tentar mudá-las. (Menuhin, 1996, p. 172)

Sobre suas sugestões, Menuhin afirmou: "Eu sugeri muito pouco, achando o que ele escreveu possível, mesmo que difícil, mas as sugestões técnicas que fiz foram ainda mais graças a cartas futuras" (Demény, 1971, p. 332).

Finalmente, em uma carta de 30 de junho de 1944, Bartók escreveu para Menuhin para responder a perguntas e aprovar as mudanças finais na partitura. Ele também escreveu que quaisquer outras mudanças posteriores viriam das sugestões de Menuhin. Bartók expressou alívio depois de receber os comentários de Menuhin sobre a peça: "Estou muito feliz em saber que o trabalho é tocável" (Coonce, 1992, p. 86). Na mesma carta, Bartók prometeu a Menuhin exclusividade para executar a peça por um período de dois anos. Ainda que as primeiras impressões de Menuhin sobre a Sonata Solo não tenham sido totalmente positivas e ele próprio tenha tido sérias dúvidas sobre sua "tocabilidade", com o tempo, o violinista superou as dificuldades da Sonata Solo e logo depois considerou-a como uma autêntica obra-prima.

As contribuições de Rudolf Kolisch na Sonata para Violino Solo de Bartók

Depois que Bartók terminou de compor a Sonata Solo em Asheville, em março de 1944, ele enviou a partitura da peça para Menuhin pelo menos duas vezes, mas não recebeu resposta nenhuma das vezes. Quando Bartók finalmente chegou a Nova York em abril de 1944, ele decidiu consultar seu colega de longa data, Rudolf Kolisch.

Rudolf Kolisch (20 de julho de 1896-1 de agosto de 1978) foi um violinista vienense que estudou com o famoso violinista e professor, Otokar Sevcik. Kolisch também estudou teoria e composição com Schreker e Schoenberg, sendo este último quem mais tarde trouxe Kolisch para os EUA. Em 1937, ele solicitou a cidadania americana. Kolisch também foi o líder de dois quartetos de cordas: o Kolisch Quartet e o Pro Arte Quartet. Curiosamente, ele tocou um violino destro, uma ocorrência rara no mundo do violino. Kolisch era um músico notável, especialmente por ter apresentado pela primeira vez vários trabalhos de câmara do século XX como o primeiro violino do Quarteto Kolisch, incluindo os quinto e sexto quartetos de cordas de Bartók. A relação entre Bartók e Kolisch data de 1927, quando eles dividiram o palco pela primeira vez em um concerto patrocinado pela ISCM (Sociedade Internacional de Música Contemporânea) na Alemanha.

Kolisch descreveu seu envolvimento com Sonata Solo de Bartók nas notas de programa para uma performance da peça que ele deu no Festival de Darmstadt em 1955, afirmando que a peça era "tocável", ainda que tivesse passagens muito difíceis. Quando ouviu que Menuhin achava algumas passagens não "tocáveis", ficou bastante desapontado, mas se sentiu

aliviado quando Menuhin finalmente mudou de ideia e reconheceu que tudo era “tocável”. Além disso, em uma carta de 25 de novembro de 1964, a Denijs Dille, diretor do Bartók Archivum em Budapeste, Kolisch declarou que Bartók lhe entregou o manuscrito da Sonata Solo antes de o mostrar para Menuhin e foi só depois que Kolisch aprovou a “tocabilidade” da peça que Bartók enviou uma cópia para Menuhin (Coonce, 1992, p. 87). A declaração de Kolisch é um pouco falha, pois é sabido que Bartók enviou uma cópia da Sonata Solo para Menuhin. Entretanto, o compositor não recebeu uma resposta de Menuhin. Houve, inexplicavelmente, uma completa ausência de documentos de autoria de Menuhin entre o final de 1943 e meados de 1945. Embora existam sinais de contato pessoal, não se sabe exatamente quando Bartók e Kolisch se encontraram para discutir a Sonata Solo. Segundo a investigação de Coonce, é provável que Kolisch tenha se encontrado com Bartók antes do seu concerto dedicado à música de Bartók, patrocinada pelo Museu do Brooklyn em 7 de maio de 1944.

De qualquer forma, Kolisch foi provavelmente o primeiro que notou inconsistências entre a edição da Sonata Solo publicada por Menuhin e o manuscrito original:

Fiquei muito surpreso quando vi que na edição publicada após a morte de Bartók estavam algumas diferenças que para mim contradiziam a intenção do compositor. As mais significativas foram no último movimento, nos quais os quartos e os terços de tons foram simplificados para meios-tons. (Coonce, 1992, p. 105)

Na verdade, Kolisch foi o primeiro a tocar a versão de um quarto de tom no último movimento e também foi responsável por trazer esse assunto para a atenção do público. Ele chamou a atenção de Menuhin também: “Falta até mesmo qualquer referência ao texto original. Quando confrontei Menuhin com isso, ele confessou livremente que não tinha o consentimento de Bartók para essa ‘simplificação’ [. P]ediu-me uma cópia do manuscrito e prometeu revisar o caso” (Coonce, 1992, p. 106). Kolisch tinha a intenção de propagar a escrita original de Bartók, então ele deu uma cópia do manuscrito para muitos violinistas. Menuhin, por sua vez, admitiu sua gafe e declarou: “Lamento não ter incluído a versão em quartos de tons na edição publicada: outros violinistas devem compartilhar meu privilégio de escolher um ou outro; eu pretendo incluir ambas em alguma edição futura” (Menuhin, 1996, p. 168). Quem fez, muitos anos mais tarde, esta edição com ambas as possibilidades foi Peter Bartók (1994).

O layout do Sonata para Violino Solo segue um plano de quatro movimentos. O primeiro movimento é chamado Tempo di ciaccona. O termo ciaccona indica o ritmo, não a forma do movimento. A estrutura geral do primeiro movimento é a forma sonata. O segundo movimento é chamado Fuga. A exposição do movimento segue estritamente a estrutura de uma genuína fuga barroca. O terceiro movimento é chamado Melodia, que é um movimento lento, onde o compositor explora características de variação na forma de aria da capo (ABA). O quarto movimento é chamado Presto e está escrito em forma de Rondó. Sua abertura é muito rápida e tem um caráter de moto perpétuo com sequência de semicolcheias, o que alterna com um tema contrastante, mais relacionado à música folclórica e com ritmos pontuados. Bartók usou a escrita de um quarto de tom no Presto e comentou em uma carta para Menuhin que:

Os quartos de tons do quarto movimento têm apenas caráter de dar cor, ou seja, não são características “estruturais” e – portanto – podem ser eliminados, como tentei fazer nas alternativas na última página, que se pode usar se não se sentir inclinado a se preocupar

em tocar os quartos de tons. (Demény, 1971, p. 331)

Curiosamente, Menuhin escolheu tocar essas passagens usando a versão com semi-tons, e de acordo com sua própria explicação, ele tinha apenas algumas semanas para preparar a Sonata Solo para a estreia. Por esta razão ele teria feito a escolha de tocar as passagens do Presto em semi-tons, ao invés de quarto de tons. Bartók e Menuhin se encontraram mais uma vez antes da estréia, em novembro de 1944, para discutir algumas questões remanescentes. Não há registro do que eles discutiram.

Menuhin gravou a Sonata Solo em junho de 1947, três anos após sua primeira apresentação em Nova York. Mesmo na gravação, ele decidiu não tocar as passagens de quarto de tom no Presto, evidenciando sua predileção de tocá-las em semi-tons. O violinista considerou que uma peça tão intensa exigia muitas apresentações para ser totalmente compreendida. Depois de três anos, Menuhin considerou que ele próprio conseguiu uma interpretação definitiva da peça.

A edição de Menuhin da Sonata Solo foi lançada apenas em 1947. Após a morte de Bartók, a peça permaneceu sob a custódia de Menuhin. Para esta edição, Menuhin trabalhou com Erwin Stein, que foi editor e associado de Bartók. Portanto, foi Stein quem atuou como editor da publicação da Boosey e Hawkes. Quando esta edição saiu, recebeu muitas críticas. Um crítico escreveu em uma edição do *The New York Times* de março de 1979 que “[q]uando esta Sonata apareceu em uma edição modificada do Sir Yehudi, ele foi atacado em uma nota de programa do Sr. Sachs, co-editor do Comitê dos Performers de Música do Século XX”. Inegavelmente, haviam algumas incongruências entre a edição de Menuhin e o manuscrito original, mas levaria décadas até que uma segunda edição as trouxesse à luz.

Críticas da estreia

A estréia da Sonata de Bartók para violino solo foi realizada por Yehudi Menuhin em 26 de novembro de 1944, no Carnegie Hall, na presença do compositor. No final, Bartók foi levado ao palco para receber os aplausos (Menuhin, 1996).

Nas críticas, foram feitos comentários sobre a composição e o desempenho do performer, cobrindo uma série de pontos de vista. O crítico Olin Downes afirmou no artigo “Menuhin Thrills Capacity Crowd” (“Menuhin emociona o grande público”) que “Bartók teve motivos para se sentir encorajado” e que “esta coragem é transmitida pelo legado musical dos seus anos finais” (Laki, 1995, p. 116). Quanto à recepção do público, Downes disse que “deve ter sido recompensador para o Sr. Bartók, que sofreu com as dificuldades de um inovador radical” (Stevens, 1993, p. 100). Ele também considerou a peça “um teste para os ouvidos, a inteligência e a receptividade do ouvinte mais instruído [...] em um conhecimento inicial, não aceitamos muito gentilmente a peça”. A crítica de Downes incluiu, ainda, uma anedota humorística sobre um membro da platéia:

Ouviu-se que uma ouvinte comentou ironicamente, após a apresentação, que infelizmente Sr. Menuhin tocara uma nota errada no meio do segundo movimento. Os críticos estavam lá. Nenhum deles poderia ter distinguido entre a suposta nota errada e a suposta nota certa! (Suchoff, 2001, p. 158)

Além de Olin Downes, outros críticos também reagiram à estreia da Sonata Solo. As críticas citadas pelo biógrafo de Bartók, Lajos Lesznai (1973), foram em sua maioria desfavoráveis, contradizendo assim os generosos aplausos da estreia. Lesznai assumiu que o sucesso da peça foi atribuído mais à performance de Menuhin do que à peça em si. Na verdade, Bartók também fez um grande reconhecimento ao violinista. Arthur Berger, um crítico do *The Sun*, expressou ainda outro ponto de vista, concluindo que o “novo trabalho foi bem escrito, mas lhe faltou personalidade” (Burton, 2000, p. 232).

Sobre as dificuldades da peça, o maestro Antal Dorati, que primeiro encorajou Menuhin a se envolver com a música de Bartók, escreveu em suas memórias que a Sonata Solo era um “trabalho diabolicamente difícil” (Burton, 2000, p. 231). Menuhin havia tocado a peça para ele em particular, antes da estréia.

Por outro lado, Bartók teve uma visão diferente da estréia da Sonata Solo e disse que “[f]oi uma performance maravilhosa. Ela (a peça) tem quatro movimentos e dura cerca de 20 minutos. Eu temia que fosse muito longa; imagine: ouvir um único violino durante 20 minutos. Mas foi tudo bem, pelo menos para mim” (Stevens, 1993, p. 100). Este comentário está na carta de Bartók a Wilhelmine Creel, escrita em dezembro de 1944. Em reconhecimento à performance de Menuhin, Bartók também disse que “[m]inha sonata, também, foi extremamente bem feita. Quando há um verdadeiro grande artista, então o conselho e a ajuda do compositor não são necessários, o performer encontra seu caminho muito bem, sozinho” (Burton, 2000, p. 231). O compositor reconheceu e confiou na abordagem do violinista à peça.

Menuhin, por sua vez, considerou a Sonata Solo “um trabalho de contrastes selvagens” (Menuhin, 1996, p. 171) e teve um pensamento particular para cada um dos movimentos. Seguindo suas ideias, o primeiro movimento “traduz o maior dos trabalhos do próprio Bach para violino solo, o último movimento da Partita em Ré menor, em idioma húngaro, livre, mas disciplinado. É um movimento grandioso de amplitude assustadora de expressão”. Menuhin considerou o segundo movimento, a Fuga, como “talvez a música mais agressiva, mesmo brutal, que já toquei”. O terceiro movimento, Melodia, é representado por uma “serenidade completa”. Finalmente, o último movimento, Presto, é caracterizado por “ritmos rápidos, indescritíveis e dançantes” (Menuhin, 1996, p. 171). É importante observar que todas as palavras de Menuhin mencionadas acima se referem à sua impressão geral do caráter da Sonata Solo, sem entrar nas dificuldades técnicas.

Menuhin ficou satisfeito com o fato de que ele deu a Bartók a motivação para escrever a peça; no entanto, ele lamentou não poder interpretar de forma mais madura a Sonata Solo para o compositor antes de sua morte. Ele mencionou sua insatisfação: “Eu lamento não ter conseguido deixar que ele ouvisse uma interpretação verdadeiramente acabada, pois ao longo dos anos a música veio falar comigo, e eu acredito, com todos nós, nos mais profundos termos espirituais” (Burton, 2000, p. 232). Quanto ao concerto de estréia, Menuhin admitiu que Bartók estava mais satisfeito do que ele com a performance. Menuhin pensou que Bartók possivelmente “leu minhas boas intenções e entendeu que em vinte anos eu faria justiça à Sonata Solo” (Menuhin, 1996, p. 173). Menuhin também afirmou após a estréia que “[n]ovamente os críticos se recusaram a consagrar seu gênio. E mais uma vez ele ficou

contente por ter se ouvido viver além do túmulo” (Menuhin, 1996, p. 172). Para Bartók, aquela noite foi provavelmente um dos poucos momentos de realização que ele teve nos EUA.

Conclusão

O presente trabalho discutiu a criação da Sonata para Violino Solo (1944), explorando brevemente acerca da vida e do trabalho de Bartók nos Estados Unidos, seu encontro com o violinista Yehudi Menuhin, o histórico da composição da obra (e, neste, os efeitos da relação com Menuhin), a influência de Rudolf Kolisch na Sonata Solo e as críticas da estreia. Os resultados da pesquisa mostram o papel decisivo que Menuhin, ao comissionar, dialogar com o compositor no processo de composição e executar a obra publicamente, teve na composição e na repercussão da obra, além de discutir como o também violinista Kolisch fomentou os debates sobre as mudanças promovidas na obra por Menuhin.

Referências

- Balogh, Ernő. “Bartók’s Reception in America.” in Peter Laki (ED.), *Bartók and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Bartók, Béla. *Sonata for Solo Violin*. Urtext edition. Ed. Peter Bartók. London: Hawkes & Son, Ltd., 1994.
- Bartók, Béla e Lord, Albert B, *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951.
- Burton, Humphrey. *Yehudi Menuhin: A Life*. Boston: Northeastern University Press, 2000.
- Coonce, Phillip Russel. *The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin*. Tese de Doutorado. New York: Manhattan School of Music, 1992.
- Demény, János. *Béla Bartók Letters*. New York: St. Martin’s Press, 1971.
- Gillies, Malcolm. *Bartók Remembered: Yehudi Menuhin*. New York: WW Norton & Company Inc., 1990.
- Grove Music Online. Oxford Music Online*. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Laki, Peter. *Bartók and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Leafstedt, Carl. *Asheville, Winter of 1944: Béla Bartók and North Carolina*. The Musical Quartely 2005, Oxford University Press.
- Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey*. London: Sym Music Company, 1996.
- Stevens, Halsey *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Suchoff, Benjamin. *Béla Bartók: Life and Work*. Maryland: The Scarecrow Press, 2001.
- Tallián, Tibor. “Bartók’s Reception in America, 1940-45” in Peter Laki (ED.), *Bartók and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- Ujfalussy, József. *Béla Bartók*. Boston: Crescendo Publishing Company, 1971.

A desaffricanização dos ritmos afro-brasileiros: Relações entre os processos de aculturação e concepções rítmicas aplicadas à bateria

COMUNICAÇÃO ORAL

Sérgio Ricardo Soares da Silva

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

(sergiobscr@gmail.com)

Cleber da Silveira Campos

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: O objetivo deste trabalho é investigar quais os elementos rítmicos oriundos da cultura africana que ainda se encontram presentes nos ritmos afro-brasileiros. A partir dos conceitos de aculturação e desaffricanização, estabelece-se um paralelo entre os fundamentos da cultura africana e possíveis desdobramentos nas origens dos ritmos afro-brasileiros. Subsequentemente, discute-se a relação entre tais concepções rítmicas, instrumentos de percussão e as respectivas adaptações executadas na bateria. Assim, a pesquisa aqui reportada busca entender quais os elementos embrionários foram determinantes para que os ritmos afro brasileiros e suas respectivas adaptações da percussão à bateria, com o passar dos anos, perdessem um pouco de sua essência, apesar de toda correlação existente entre ambas, aspecto esse, inúmeras vezes mencionado em diversas pesquisas.

Palavras-chave: África; Ritmos africanos; Ritmos afro brasileiros; Performance; Bateria.

Abstract: The objective of this paper is to investigate which the rhythmic elements originating from african culture that still are present in the afro brazilian rhythms. From the concepts acculturation and dezafricanization stablished a parallel between the african culture foundations and possible unfolding in the origins of brasilian afro rhythms. Subsequently discusses the relation between these rhythmic conception, percussion instruments and the respective adaptation executed on drum set. So, the reported research here seeks understand which the embryonic elements were determinant for that afro brazilian rhythms and their respective adaptation of the percussio to the drum set over the years they lost some of their essence despite all correlation between both, aspect many times mentioned in various researches.

Keywords: Africa. African rhythm. Afro brazilian rhythm. Performance. Drums.

A história de vida do povo africano é marcada por uma série de costumes que lhe são muito peculiares. Tal diversidade vem despertando, em vários pesquisadores, um maior interesse em conhecer seus hábitos relacionando-os ainda com outras culturas distintas.

Acredita-se que alguns aspectos dessa cultura podem ter influenciado as práticas da música ocidental, mais especificamente, referindo-se as características rítmicas e melódicas no fazer musical, dentro das suas respectivas etnias.

Outro aspecto refere-se a forte relação existente entre dança, crença e a música (mais especificamente com os instrumentos de percussão, foco dessa pesquisa). Assim, os ritmos e a percussão são elementos valiosíssimos e de grande significado dentro da cultura africana, pois estão presentes desde os rituais religiosos até as manifestações culturais afro brasileiras. Podemos citar, como exemplo, o sincretismo ligado as práticas de diversas manifestações religiosas realizadas na cidade do Recife, em Pernambuco, assim como os diferentes ritmos associados e executados durante estas manifestações. Vale salientar que quando tratamos de aspectos relacionados a performance dessas manifestações artísticas devemos considerar alguns parâmetros de cunho sócio/cultural e histórico, relacionando-os ao contexto da prática a qual determinado ritmo se insere.

O Brasil, para Angola, tem um significado transcendental. Não sabemos definir o ponto de partida e o ponto de chegada do Brasil em Angola. O Brasil é um irmão porque historicamente a cultura brasileira tem dívida para com a cultura angolana. Lamentamos que isso não seja divulgado, reconhecido e preservado. Boa parte da transformação da cultura brasileira passa pela cultura angolana. O candomblé, a umbanda, o maracatu, o carnaval em si, o samba (que vem do semba), os instrumentos musicais, o berimbau e o reco-reco vieram de Angola – e isso não é reconhecido, não é resgatado. Os descendentes

angolanos não estão informados ou motivados quanto aos valores culturais angolanos. Em Angola há ruas brasileiras (Pernambuco, Paraná, mercados Beato Salu, Roque Santeiro, Trapalhães, Asa Branca e São Paulo). Isso é conservar e valorizar. Nós deveríamos criar casas de cultura afro-brasileiras Brasil-Angola. (NASCIMENTO, 2008, p. 202).

São esses valores culturais aos quais Nascimento (2008) se refere e que, com o passar do tempo, foram ficando esquecidos.

É bem verdade que em muitas regiões tomamos conhecimento de algumas práticas herdadas da cultura africana, porém, no que se refere à música, cada vez mais temos a sensação de que muito da sua essência não foi preservada, nos levando a crer que alguns conceitos rítmicos possivelmente possam ter sido esquecidos.

Muitos pesquisadores (Tinhorão, 1998; Sodré, 1998; Oliveira Pinto, 2004; Lopes, 2005) relatam a forte influência da cultura africana nos mais variados contextos. A partir dessas discussões, despertou-se um enorme interesse em investigar possíveis aspectos que pudessem nortear essa inter-relação, ou seja, processos históricos/sociais e culturais relacionados a distorções no decorrer do tempo e possíveis desdobramentos no fazer musical, mais especificamente, nos instrumentos de percussão associados a execução dos ritmos afro brasileiros.

Apesar de tratarmos de música, não estaremos aqui voltados apenas a sonoridades. O samba, a capoeira, o maracatu, e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental “música” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 88).

Nesta pesquisa, optou-se pelo levantamento de fontes bibliográficas com foco na história da música africana, mais especificamente, buscando elementos que estivessem atrelados às origens dos ritmos e sua respectiva execução nos instrumentos de percussão. Num segundo momento, buscou-se analisar e relacionar a influência de tais aspectos as origens dos ritmos afro brasileiros, atreladas aos lugares e manifestações onde são praticadas.

O cruzamento desses dados permitiu a criação de adaptações de alguns desses ritmos (originalmente tocados nos instrumentos de percussão) à bateria. Dessa forma, emergem novos padrões rítmicos na bateria a partir das matizes dos ritmos afro brasileiros (como o Alujá, por exemplo), enfatizando as nuances advindas das origens e influências africanas.

Processos de aculturação e desafricanização dos ritmos afro brasileiros

Cançado (1999) estabelece uma relação entre a forte miscigenação existente no Brasil (com grande predominância das manifestações culturais da África trazidas pelos negros escravos que aqui habitaram) e a música que era feita por eles, exercendo esta, um relevante papel no processo de criação de gêneros afro brasileiros, tais como: lundu, modinha, maxixe, samba, maracatu, dentre outros. Contudo, acredita-se que com o passar do tempo se deu o processo de aculturação, onde novos elementos rítmicos, instrumentos e concepções foram inseridos, fazendo com que esses gêneros tomassem diferentes formas a partir das influências dos

contextos onde eram desenvolvidos. Segundo Graeff (2015), um dos exemplos mais evidentes sobre tais aspectos, influências e respectivas distorções podem estar relacionados ao samba:

A origem cronológica do fenômeno – e não do termo – “samba” é difícil de determinar. Diversas fontes referem-se à existência de expressões culturais africanas e afro-brasileiras que encontram correspondência com o samba de roda praticado ainda hoje, que, no entanto, foram denominadas de outra forma. Batuque, fado, lundu, maxixe, batucada, samba, entre outros, nomeiam manifestações coreográfico-musicais de influência africana descritas em diferentes contextos históricos, geográficos e culturais por autores de diversas procedências-viajantes, folcloristas, observadores, músicos etc., e, apesar de sua pouca documentação, são tratadas até hoje como fenômenos autônomos circunscritos em conceitos fechados. É possível, todavia, que essas terminologias dissessem respeito a acontecimentos culturais semelhantes, que ao longo do tempo – e de acordo com o contexto do observador – foram recebendo variadas denominações (GRAEFF, 2015, p. 22-23).

Passaram-se os anos e outras influências foram ocupando seus espaços, dando início a um novo processo de transformação da cultura afro brasileira. De certa forma, essas transformações cada vez mais descaracterizavam o elo existente com as origens da cultura africana. Sobre tal aspecto, Silva (2011) menciona que:

No seio da cultura negra, a passagem de manifestações culturais, enquanto bens simbólicos de uso a produtos culturais de troca, é fruto de uma velha e atualizada discussão polarizada entre os que não se confrontam com esse processo e os que o veem como um predicativo consequente e irrevogável da evolução dos tempos e da vida social. Aqueles que enxergam esse processo negativamente apontam para o processo de desafricanização quando de sua passagem a bem cultural de troca. Aqueles que o enxergam como algo irremediável, veem-no como uma estratégia de ocupação de espaço numa sociedade excludente e racista (SILVA, 2011, p. 38).

Ainda sobre os processos de transformação, para alguns pesquisadores desafricanização dos ritmos afro brasileiros, Lopes (2005) faz um questionamento bastante pertinente que nos incita a uma reflexão:

Acreditamos que a música popular brasileira, de raízes tão acentuadamente africanas, seja vítima de um processo de desafricanização ainda em curso. Senão, vejamos. Quando a bossa-nova resolveu simplificar a complexa polirritmia do samba e restringir sua percussão ao estritamente necessário, não estaria embutido nesse gesto, tido apenas como estético, uma intenção desafricanizadora? (LOPES, 2005, p.7).

Mais especificamente sobre tais descaracterizações dos ritmos afro brasileiros, Pereira (2007) menciona que:

O partido-alto teve sua origem no ritmo africano do batuque e os partideiros tradicionais dizem que esse ritmo já sofreu muitas modificações ao longo do tempo. O antigo partido-alto era mais próximo do jongo e do caxambu, onde o ritmo era tirado dos tambores e atabaques, ao contrário do partido-alto atual que tem seu desenho rítmico característico feito no pandeiro (Pereira, 2007, p. 15).

Levando em consideração os aspectos mencionados e fazendo um paralelo com o atual contexto de execução de alguns dos ritmos afro brasileiros, entendemos que a ação dessas novas influências puderam ter exercido, com o passar dos anos, algumas mudanças nos padrões de execução de alguns desses ritmos atrelados aos instrumentos de percussão.

Dessa forma, esta pesquisa relaciona-se à busca de novos elementos rítmicos que, por ventura, possam ter sido omitidos no processo de performance dessas adaptações, ou seja, estabelecer relações com as matrizes de criação a partir da influência da cultura africana.

Concepções rítmicas e respectivas adaptações na bateria

Em se tratando de música africana de forma mais específica, percebe-se que existem aspectos bastante interessantes referentes a como ouvir/sentir a pulsação rítmica, por exemplo.

Tal aspecto relaciona-se à sensação de certa "ausência" de uma pulsação e/ou marcação rítmica associado ainda a diferentes possibilidades de notação (referindo-se aqui a diferentes fórmulas de compasso e as possibilidades de agrupamento das figuras rítmicas a serem utilizadas na notação).

Usualmente, em determinados ritmos executados tanto nos instrumentos de percussão quanto na bateria, a marcação do(s) tempo(s) "forte(s)" do compasso podem determinar a forma de condução de um determinado padrão rítmico. Por outro lado, quando observamos a execução de alguns ritmos africanos, por exemplo, nota-se tamanha complexidade rítmica a qual nos permite ouvir um determinado ritmo de diferentes formas ou mesmo nos remeter a uma certa ausência da percepção de uma marcação rítmica mais explícita na execução dos padrões rítmicos aplicados aos instrumentos de percussão.

Um paralelo entre tais reflexões pode ser traçado a partir das relações existentes entre os ritmos Agbadza (ewe) africano e o Alujá de Xangô, executado no Brasil.

Apresentamos, a seguir, as transcrições dos padrões de execução desses ritmos nos instrumentos de percussão:

The image displays five staves of musical notation, each representing a different instrument: Gankogui, Axatse, Kagan, Kidi, and Sogo. All staves are in 12/8 time. The Gankogui staff uses eighth notes and rests. The Axatse staff uses eighth notes and rests. The Kagan staff uses eighth notes and rests. The Kidi staff uses eighth notes and rests. The Sogo staff uses eighth notes and rests. The notation is presented in a standard musical score format with a treble clef and a 12/8 time signature.

Figura 1. Ritmo Agbadza (ewe), África ⁷

Transcrição: autor

⁷ Fontes: www.youtube.com/watch?v=B9GgwpymHQw ; www.youtube.com/watch?v=uiEUD3eBoDY
Acesso em: 26/08/2018

Figura 2: Ritmo Alujá de Xangô, Brasil⁸
Transcrição: autor

A partir das imagens, podemos destacar aspectos que envolvem algumas diferenças e semelhanças entre os ritmos africanos e afro brasileiros.

A primeira observação a ser feita está relacionada a predominância dos agrupamentos das figuras rítmicas em tercinas de colcheias executadas em ambos os ritmos em diferentes tambores.

O segundo aspecto relaciona-se a execução das claves nos instrumentos de metal (Gankogui e Agogô). Assim, percebemos que tanto no Agbadza (Ewe) quanto no Alujá de Xangô, existem a predominância desses agrupamentos executados por instrumentos agudos de metal (tipos de agogôs) marcando as claves idênticas em ambos os ritmos, padrões estes que exercem forte caracterização dos ritmos africanos.

Como um terceiro aspecto a ser destacado, percebe-se que tanto no ritmo Alujá adotado no Brasil (nesse caso da nação Casa de Oxumarê) quanto no Agbadza (Ewe), um dos instrumentos (supostamente de timbre mais grave) é executado de forma mais livre, não seguindo um padrão rítmico, tendo a liberdade de realizar algumas variações.

O cruzamento dos matizes apontados nos permitiu a criação de possível adaptação desses ritmos aplicados a bateria

Alujá - Bateria

Figura 3: Transcrição para bateria do ritmo Alujá de Xangô
Fonte: o autor

A imagem 3 demonstra a adaptação dos instrumentos de percussão à bateria, devendo-se atentar para que sejam preservados os elementos inerentes em cada um dos ritmos.

Tais observações referentes aos ritmos africanos e afro brasileiros, neste caso especificamente ao Agbadza (Ewe) e o Alujá de Xangô, demonstram que as células rítmicas executadas nos tambores de timbres agudo e médio intercalada com as pausas e variações

⁸ Fontes: www.youtube.com/watch?v=uKLCdP_46hw ; www.youtube.com/watch?v=SBLR931bcVU
Acesso em: 26/08/2018

dos tambores de timbre mais grave podem representar possíveis indícios de que esta seja uma característica muito presente na representação gráfica dos ritmos africanos e, quando executados soam de forma bastante interessante, pois, este diálogo constante entre os tambores geram sensações polirrítmicas. Estes são alguns detalhes que o diferencia das concepções aplicadas aos ritmos afro brasileiros.

Além dos instrumentos de percussão evidenciarem esses aspectos polirrítmicos e de deslocamento, Bruno Nettl (1996) ressalta que:

A complexidade rítmica mais espetacular da música negra africana aparece na polifonia rítmica, na superposição de várias estruturas rítmicas. Apesar da ênfase dada à percussão, onde se manifesta mais claramente, a polirritmia na música da África ocidental e central também está presente na combinação de várias vozes. Na execução de unidades métricas distintas, tem-se como consequência a superposição de agrupamentos binários e ternários, e de ritmos mais complexos compostos por estas unidades, tanto simultânea como alternadamente resultando em um ritmo de hemíola (DIAS, 2014, p. 98 apud NETTL, 1996: 174-175).

Em relação a esta abordagem, apresentamos outros exemplos que ratificam essa estreita relação rítmica-musical da África com o Brasil, onde podemos de forma mais contextualizada identificar os pontos acima citados através de um trabalho que, segundo o autor:

[...] teve a finalidade de apresentar duas estruturas de músicas tradicionais brasileiras tomadas de empréstimo de culturas diversas e que passaram por desdobramentos semelhantes e comparáveis ao se fixarem no país. Trata-se do ritmo afro-brasileiro Alujá e do gênero de dança Polca Paraguaia (LACERDA, 2005, p. 686-687).

Tal análise foi relatada da seguinte forma:

Tanto o ritmo Alujá, praticado sobretudo nas casas de candomblé da Nação Kêtu, quanto a linha melódica da Polca Paraguaia, transcorrem em base rítmica ternária. De acordo com o que sabemos de suas origens, estes gêneros dão margem à formação de estruturas polirrítmica em *offbeat timing*⁹ ou *cross rhythm*¹⁰. Estes conceitos estão bem definidos em estudos sobre música africana mas vale aqui lembrá-los por tratar-se neste estudo do cruzamento de dados interculturais. Estes conceitos se associam à ideia geral de síncope, mas são ainda mais específicos e podem atuar favoravelmente na análise de outros estilos musicais (LACERDA, 2005, p. 687).

A partir dos processos de transformação utilizado nos ritmos afro brasileiros quando da transposição dos toques utilizados nos instrumentos de percussão para o instrumento bateria, tais como: maracatu, baião, frevo, ciranda, ijexá, samba e tantos outros, tentaremos vislumbrar um paralelo nas concepções do mesmo processo só que agora aplicados aos ritmos africanos e suas possíveis influências em alguns dos ritmos afro brasileiros.

⁹ *Off-beat* representa a batida entre as marcações.

As acentuações melódicas do repertório africano caem predominantemente fora da marcação, ou, na terminologia ocidental, fora do primeiro tempo do compasso. Dentro do acontecimento musical a marcação representa um referencial onipresente, assim como também a pulsação.

Ambos referenciais agem simultaneamente (KUBIK 1981 apud PINTO, 2001, p. 239).

¹⁰ Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas baseadas em valores rítmicos constantes e diferentes, mas que possuem um ponto de convergência. Trata-se sobretudo das relações polirrítmica nas proporções 4:3 e 3:2.

O conceito pode ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas (justaposição) (LACERDA, 2005, p. 687).

Por outro lado, a hipótese que permeia essa pesquisa está atrelada a ideia inicial de que alguns dos ritmos afro brasileiros, principalmente praticados no estado de Pernambuco, e que são usualmente transcritos e praticados em compassos binários (como o ijexá, aguerê, samba de roda, diferentes baques de maracatu, frevo, dentre outros) possam ter sofrido distorções, desde suas origens (atrelados a influência africana) ao longo de sua prática. Assim, a continuidade dessa pesquisa visará apresentar tais elementos e confrontar com tais origens africanas, buscando visualizar essas possíveis distorções.

Mais do que tentar encontrar respostas para os nossos questionamentos, iremos buscar informações para uma performance mais contextualizada, percebendo as mudanças e permanências através dos materiais que foram escolhidos, pois, desta forma não estaremos compreendendo apenas como os ritmos, métricas e as suas células rítmicas se desenvolvem, mas acima de tudo como a música acontece. Traçando um paralelo com este pensamento Pinto (2004) diz:

Detectar as suas estruturas formadoras vai exigir que não apenas se ouça a música, mas que se procure entender técnicas de produção sonora; será necessário, sobretudo, que além da percepção racional da música, o ouvinte se aproxime da sua essência, procurando assim chegar ao inteligível que se encontra por trás do audível. Toda produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, interrelações múltiplas, aconteçam elas entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio “texto” musical, e mesmo entre musicalidades e visões de mundo. Esta multiplicidade de seu vocabulário vai exigir que se examine as diferentes particularidades de estruturas formadoras da música (PINTO, 2004, p. 90).

Por isso, ao debruçarmos sobre este universo devemos estar conscientes da enorme responsabilidade que estaremos carregando antes, durante e depois de todo processo investigativo. Através desta pesquisa, espera-se contribuir para a preservação dos valiosos elementos rítmicos da música africana inseridos na música afro brasileira, que ao que nos parece perdeu um pouco da sua essência ao longo dos anos.

Referências

- Cançado, T. M. L. (1999). Uma investigação dos ritmos haitianos no desenvolvimento da síncope no tango/choro brasileiro, habanera cubana, e ragtime americano. ANPPOM, 1-16.
- Dias, A. E. (2016). *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Recife, Brasil: Ver. E ampl. OU Cepe.
- Graeff, N. (2015). *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Lacerda, M. B. (2005). Transformações dos processos rítmicos de off beat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. *OPUS*, 11 (1), 202-208.
- Lopes, N. (2005). A presença africana na música popular brasileira. *Revista Espaço Acadêmico*, 50.
- Nascimento, E. (2008). A matriz africana no mundo: Coleção Sankofa-volume 1. Selo Negro edições.

Pereira, M. (2007). *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Ed. Garbolights.

Pinto, T. O. (2004). As cores do som: estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. *África*, n. 22-23, p. 87-109.

Silva, A. S. (2011). *Samba e negritude: práticas discursivas identitárias negras em sambas de enredo de temática africana*. UFRN, Natal.

A expressividade musical do Choro a partir da teoria do *Note Grouping*: Análise de gravação do gênero e aproximações com as noções de ‘gesto musical brasileiro’ e de contrametricidade.

COMUNICAÇÃO ORAL

Paulo Vinícius Amado

Escola de Música – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
(pauloamado.contato@gmail.com)

Resumo: O Choro caracteriza-se, segundo os próprios chorões e também pelos seus estudiosos, por gestos expressivo-musicais específicos. A questão desta expressividade é apontada como essencial nessa música, e se toma como assunto em pesquisas. Com o intuito de compreender algumas das características fundamentais da expressividade chorona, esse trabalho contextualiza apontamentos da teoria do *Note Grouping* – proposta de James Thurmond como um tipo de método de estudo técnico da expressividade musical – com dados extraídos da análise auditiva da interpretação (via gravações de áudio) de importante músico do Choro: aqui, num fonograma do *Ingênuo*, de Pixinguinha, conforme gravado pelo flautista Antônio Carlos Carrasqueira (1996). Antes de tal análise, visitam-se textualmente as principais ideias de Thurmond (1999) sobre a necessidade de se atentar, em vários exemplos, para os momentos de encadeamentos expressivos de *Arsis e Thesis* nas execuções musicais. A partir dessa leitura, investiga-se a possibilidade de fazer dialogar as premissas do *note grouping* com: 1) apontamentos sobre um tipo de “gesto [expressivo-musical] brasileiro” (Ozzetti, 2006) ao se tocar Choro; 2) a ideia da existência de “expressivas anacruses” (Dias, 1996) como motivo recorrente num vasto repertório de música popular do Brasil; 3) a noção abrangente de “contrametricidade” (Sandroni, 2001) que músicas como o Choro significativamente evidenciam. Trata-se aqui, portanto, de um estudo de performance musical gravada – num exemplo entre outros dum contexto de pesquisa – que aponta para alternativas de compreensão, representação e exercício sobre o quê expressivo musical do Choro.

Palavras-chave: Choro; Expressividade Musical; James Thurmond; *Note Grouping*; Pixinguinha.

Abstract: The Choro (Brazilian music) is characterized, according to the chorões and also by their researchers, by specific expressive-musical gestures. The question of this expressiveness is pointed out as essential in this music, and is the subject in some research. In order to understand some of the fundamental characteristics of the choro musical expressiveness, this paper contextualizes notes from the theory of Note Grouping – proposal to James Thurmond as a type of technical study of musical expressiveness – with information extracted from the auditory analysis of the interpretation (via recordings of audio) of important musician of the Choro: here, from phonogram of *Ingênuo* of Pixinguinha, as recorded by flutist Antonio Carlos Carrasqueira. Before this analysis, the main ideas of Thurmond (1999) on the need to consider, in several examples, the moments of expressive connections of Arsis and Thesis in the musical performances are visited textually. From this reading, we investigate the possibility of having dialogic the assumptions of note grouping with: 1) notes about a type of “Brazilian [expressive-musical] gesture” (Ozzetti, 2006) when playing Choro; 2) the idea of the existence of “expressive anacrusis” (Dias, 1996) as a recurrent motif in a vast repertoire of Brazilian popular music; 3) the broad notion of “countermetricity” (Sandroni, 2001), which songs like Choro show significantly. It is, therefore, a study of recorded musical performance - an example among others of a larger context of research - that points to alternatives of understanding, representation and exercise on what expressive musical Choro.

Keywords: Choro; Musical Expressivity; James Thurmond; Note Grouping; Pixinguinha.

O norte americano James M. Thurmond publicava, em 1982, o seu *Note Grouping – um método para alcançar expressão e estilo na interpretação musical*, uma revisão de sua dissertação defendida na Universidade Católica de Washington (1961): *Note Grouping – um meio para expressão na interpretação musical* (Neto, 2010)¹¹. A proposta consistia num estudo de interpretações musicais de renome, analisando-se suas características técnico-musicais. O autor pretendia, a partir disto, gerar instruções a serem transmitidas aos aprendizes intérpretes de música. Em sua busca, alguns fatores rítmicos e métricos das peças estudadas se destacaram: Thurmond sugere que as execuções de grandes intérpretes – com fortes qualidades de expressão e estilo interpretativo – baseiam-se na atenção a tais fatores.

¹¹ O título do livro de 1982, no original em inglês: *Note Grouping: a method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Já a Dissertação defendida em 1961 tinha o título original de: *Note Grouping: a Means for Expression in Musical Execution*.

O problema, é claro, está em encontrar, analisar e apresentar um enfoque prático da interpretação da música que possibilitará ao executante exibir mais expressão, estilo e talento em sua apresentação. Após vários estudos da literatura existente, com referência à interpretação e musicalidade, tem-se achado que há uma importante relação entre o caminho como a *Arsis* é tocada, e o movimento imaginário presente na mente quando alguém está ouvindo música. [...] O enfoque recomendado neste livro, portanto, parte da análise e uso do conceito *Arsis – Thesis* na interpretação musical como um significado de conquista de um alto grau de movimento, expressão e estilo. (Thurmond, 1999, p. 10).

Ainda segundo Thurmond, o cerne da questão da expressividade musical se encontra sublinhado na relação que o ser humano tem com os fenômenos rítmicos:

O ritmo tem sido sempre uma parte muito importante da existência humana. Os ritmos do dia e da noite, das estações, [...] o respirar e o andar são só alguns fenômenos cíclicos com os quais toda a natureza é afetada. Essas mudanças naturais periódicas encontraram expressão [...] através de movimentos rítmicos, normalmente acompanhados de algum repetido barulho, como bater palmas ou o bater de paus. Mais tarde, movimentos corporais transformaram-se em danças que foram associadas com cantos de guerra, amor, morte e religião [...]. Se ritmo depende de pulsação, quanto maior a pulsação obtém-se maior ritmo e, conseqüentemente, maior expressão; enquanto expressão em música [...] se define como a qualidade ou impressão de movimento [...] como consequência da mudança rítmica, como aquilo que caracteriza uma coisa viva. [...] A principal diferença entre uma coisa viva e uma morta [...] está na habilidade de mover-se, isso é exatamente a mesma qualidade que distingue a interpretação expressiva da “execução sombria”. (Thurmond, 1999, pp. 14-23).

Conforme destacado, as noções de ritmo, pulsação, movimento e emoção se tomam como indissociáveis no momento em que se estudam questões referentes à expressividade musical¹². O intérprete de música que pretenda alcançar qualidade de expressão em suas execuções deve conscientizar-se dos artifícios métricos – e das possíveis exceções às regras da métrica tradicional – para atingir seu intento. A ideia do *Note Grouping* surge, pois, com base nesta perspectiva, e se torna uma maneira de abordar a expressividade musical através da consciência e do emprego do complexo rítmico-expressivo encerrado em agrupamentos de notas em unidades *Arsis – Thesis* (Neto, 2010).

Ainda segundo Thurmond (1999), as “acentuações naturais” defendidas pelos livros de teoria musical e os agrupamentos das figuras musicais por meio de barras de união – assim como a escrita das barras de compasso e a organização e qualificação dos tempos musicais em “fortes” e “fracos” – são equivocadamente compreendidos e utilizados por grande parte dos músicos, resultando daí execuções musicais pouco expressivas, sem vitalidade. A sua proposta estabelece, então e de certo modo, uma alternativa a este respeito: para que se obtenha efeito verdadeiramente expressivo de fraseado musical, os executantes têm que saber dar o devido valor aos “tempos fracos” ou às “partes fracas dos tempos”. Em outras palavras, a tarefa dos intérpretes é a de prestar atenção às nuances causadas nos agrupamentos de notas pelas acentuações das *Arsis* (anacruses e contratempos), em equilíbrio com os pretendidos e escolásticos acentos das *Thesis*¹³ (Amado, 2010).

¹² Ora, é de se notar que, no inglês, o termo “*motion*” se associa tanto a pulso, quanto a movimento e emoção. Essa ideia vai ao encontro de muitos aspectos do discurso de James Morgan Thurmond.

¹³ Esta acentuação – teoricamente “deslocada” – pode se realçar por meio do domínio de pequenas variações de intensidade, respirações, arcadas, timbres, dedilhados, articulações, vibratos – tudo em função, pois, da técnica de execução mesmo de cada instrumento ou de cantores. De todo modo, quando bem empregada, costuma causar sensação de movimento e comoção aos ouvintes: “comoção”

Para validar seu método, o autor fornece um esboço sobre a história e desenvolvimento da noção de ritmo e métrica musicais. Ao fim de seus apontamentos, Thurmond expõe também exemplos com análises rítmicas e métricas de trechos musicais, e compara – orientado pela sua teoria – com o que apreende de execuções, via registros fonográficos, de reconhecidos intérpretes da música de concerto europeia: pelo percebido, as obras analisadas auditivamente – apesar do pretendido rigor estabelecido pelas respectivas partituras, sobretudo, no que diz respeito à métrica e lógica dos compassos – prestam-se, no trabalho de tais intérpretes, a algumas nuances de acentuação, condizentes com as premissas levantadas do *Note Grouping*.

Em algum nível, segundo o autor, as variáveis costumam servir para a distinção dos “grandes intérpretes” daqueles musicistas que, um tanto simplesmente, por assim inferir, “tocaram o que estava escrito”. As constatações advindas destas análises permitem indicações instrutivas próprias do *Note Grouping*: o controle da expressão, do movimento e da emoção baseado na atenção ao encadeamento *Arsis - Thesis*. (Amado, 2010 e Neto, 2010).

1. Aproximando o *Note Grouping* a realidade expressiva do Choro

O Choro, conforme se sabe, é um tipo de música fortemente caracterizado por seu estilo de interpretação. É de se inferir que o próprio nome “Choro” aparece em decorrência da expressividade característica deste gênero (Casculo, 1962; Tinhorão, 1998). O modo chorado de tocar é fruto da aproximação de diversos tipos de música ainda no Brasil oitocentista (Diniz, 2003) que deixou como herança um tipo de tradição interpretativa. Ainda atualmente, o Choro “significa uma maneira de frasear” (Cazes, 1998, p. 21).

Contudo, como explicar em termos práticos os meios com os quais os executantes do Choro conseguem tal efeito expressivo? O flautista Antônio Carlos Carrasqueira, reconhecido chorão, fornece pistas a este respeito quando afirma que na interpretação de um chorinho deve-se “[...] valorizar mais algumas notas do que outras; fazer algumas mais curtas, outras mais longas; umas meio escondidas, outras mais explícitas. Isso aí é o gesto brasileiro...” (Carrasqueira *in* Ozzetti, 2006, p. 26). Ora, de algum modo, pode-se conceber que o pensamento de Carrasqueira coaduna-se com o anteriormente delineado acerca da teoria de Thurmond: o flautista caracteriza a interpretação do Choro por meio de notas mais “escondidas” ou mais “explícitas” e menciona isto como um “gesto brasileiro” de interpretação musical; o norte americano, por sua vez, defende a ideia de que as *Arsis* devem ser mais bem “pronunciadas” ou “acentuadas” conferindo “movimento” na execução de música. Associe-se, pois, as expressões “notas explícitas” (de Carrasqueira) e “notas pronunciadas” (de Thurmond), e coloquem-se os termos “gesto” e “movimentos” (mencionados respectivamente) como sinônimos: ora, é notável a coincidência nos discursos do autor norte-americano e do músico brasileiro.

Outros estudiosos da música brasileira também demonstram inferências similares às de Thurmond: Andréa Ernest Dias, por exemplo, afirma que “o início em anacruse é o motivo que se estabelece [...] em grande parcela do repertório de choro” (1996, p. 49), e defende a ideia

no sentido daquilo que pode fazer “mover-se com”. Ao medir corretamente o uso de sutis inflexões distribuídas em pontos-chaves da estrutura rítmico-melódica das composições musicais, o executante demonstrará melhor os motivos que constituem um trecho melódico, tornando sua apresentação musical mais bem articulada e “comovente” à plateia.

de que existe no choro um grande número de “expressivas anacruses” das quais decorre uma “inflexão” característica do gênero. Já Carlos Sandroni (2001) afirma que são expressivos, na música brasileira, os “acentos contramétricos”: inflexões que fogem do padrão de acentuação das *Thesis*. O autor escreve que “a música brasileira está coalhada de casos que podem ser descritos de maneira muito mais adequada através de ‘fórmulas rítmicas assimétricas’ ou ‘contramétricas’ do que através da teoria do compasso” (Sandroni, 2001, p. 25) ¹⁴. Seria, pois, cabível a comunicabilidade entre a ideia deste “impulso anacrústico” ou de “gesto” característico do Choro e o movimento expressivo do “encadeamento *Arsis – Thesis*” do *Note Grouping*? A “valorização das anacruses” do Choro (Dias, 1996) guarda alguma relação com o sugerido “caminho como a *Arsis* é tocada” (Thurmond, 1999) ¹⁵? Haveria algum ganho interpretativo ou expressivo num tocar que considerasse essa constatada predisposição aos “acentos contramétricos” (Sandroni, 2001) do Choro? A continuação deste trabalho visa responder tais questões.

2. Análise de partitura e de gravação de *Ingênuo* de Pixinguinha

O presente trabalho tem como metodologia central a confrontação das ideias do *Note Grouping* com o que se pode apurar a respeito da expressividade musical na interpretação do Choro. Por meio de um estudo analítico, pretende-se avaliar a possibilidade de contexto das ideias de Thurmond (1999) com a execução do gênero brasileiro. Para empreender tais análises foram selecionadas uma partitura e uma gravação de uma obra conhecida do repertório chorão: o Choro *Ingênuo* de Pixinguinha. A escolha deste choro para servir de base à análise aqui proposta se deu a partir de um critério de relevância: “segundo o próprio Pixinguinha, esta era a música de sua preferência” e conforme Jacob do Bandolim a obra é “o que há de mais típico em matéria de Choro [...] pela rítmica e pela perfeição do encadeamento das modulações” (Dias, 1996, p. 47).

A edição do choro *Ingênuo* que servirá para as considerações deste artigo toma-se do livro *O melhor de Pixinguinha* (Irmãos Vitale, 1997, pp. 56-7). O trabalho editorial e a revisão das melodias no álbum são de Maria José Carrasqueira e Antônio Carrasqueira. Já a interpretação abordada no estudo é do flautista Antônio Carrasqueira. A versão de *Ingênuo* ouve-se na faixa 07 do CD *Toninho Carrasqueira toca Pixinguinha e Pattápio Silva* (Paulinas COMEP, 1996) ¹⁶.

¹⁴ Neste ponto, as ideias do etnomusicólogo brasileiro estão em concordância, ainda que indiretamente, com as de James Thurmond que descreve a existência dos compassos como meros organizadores gráficos e facilitadores da leitura musical e não como indicadores de acentuações ou agrupamentos de notas que soem de modo expressivo: “[A] influência [para o surgimento e adoção da barra de compasso] foi uma necessidade que surgiu de tornar a leitura da música mais ágil. [...] Hoje em dia, apesar de não se tocar música sem a barra de compasso, deverá se perceber que se trata somente de um conceito para nos ajudar a melhor interpretar a duração das notas. [...] A superacentuação do primeiro tempo do compasso (*Thesis*) na música [...] é a origem do tocar inexpressivo.” (Thurmond, 1999, p. 20).

¹⁵ O leitor deve ter notado que, apesar de ter sido enunciado a data de publicação do livro de Thurmond em 1982, o texto faz referência contínua a uma reedição do trabalho, data, pois, de 1999.

¹⁶ A gravação e a partitura mencionadas para o estudo podem ser acessadas a partir de link específico: <https://drive.google.com/open?id=0BwKRr6wSzGz5N0FDSzBhLTJqYVvk>. O endereço remete a uma pasta do Google Drive™ criada para abrigar arquivos complementares deste trabalho. O uso do material gravado e da partitura é unicamente para fins científico-acadêmicos. Outros usos, por terceiros, sendo responsabilidade destes. As referências do material encontram-se no artigo.

Como se sabe, a maioria das composições de Choro se constrói sob uma forma Rondó, de três partes contrastantes, com suas respectivas tonalidades e repetições (Cazes, 1998): a seção A, ou primeira seção, serve como refrão, reexposto de modo intercalado com as demais partes (A: – B: – A – C: – A). O choro *Ingênuo*, entretanto, contraria este padrão e se constitui de duas grandes seções musicais e de uma pequena *coda* de finalização. Segundo as indicações de repetição d' *O melhor de Pixinguinha* (1997), a forma geral de execução desta obra seria: A – B – A'; ou A – B – A – *coda*.

As duas partes da composição são proporcionais em extensão, mas consideravelmente distintas em seus aspectos intrínsecos: a seção A contém 32 compassos, 30 deles constituídos pela melodia principal (Fá Maior) e mais dois [31 e 32] que são preenchidos por uma “melodia de ligação” que funciona como ponte modulatória, do tom principal para o da segunda seção (Si Bemol Maior). Esta primeira seção conta com 08 frases de quatro compassos. Dos motivos da melodia, destaca-se a ligadura entre a semínima no primeiro tempo dos compassos e a primeira semicolcheia de uma síncope intratempo (semicolcheia-colcheia-semicolcheia); melodia predominantemente em graus conjuntos. A Seção B também se apresenta em 32 compassos [de 33 a 64] e, de novo, os dois últimos são de passagem modulatória na retomada da Seção A (retorno de Si Bemol para Fá Maior). Como motivo nesta seção, observa-se a sequência de síncopes. A melodia inicial arpejada é um importante contraste em relação à melodia em graus conjuntos da seção anterior. As frases da melodia principal, aqui, carregam outra especificidade: ganham sentido a partir do seu “entrelaçamento” aos contracantos executados pelos instrumentos acompanhadores, transmitindo a ideia de perguntas e respostas nesse contexto. Destacadamente, o início da maioria destas frases é acéfalo.

A versão do choro *Ingênuo* gravada por Toninho Carrasqueira guarda especificidades dignas de nota. Além do instrumento solista principal, a flauta, e do típico regional de Choro (violões, cavaquinho e pandeiro), constam para a audição o clarinete e o clarone como instrumentos inseridos na gravação. A textura empregada encerra um resultado sonoro que é mais camerístico, ainda que conserve muito dos predicados musicais chorões. Já de início, o ouvinte percebe o acréscimo de uma longa introdução não convencional para a peça, executada por um violão solo. A primeira exposição da Seção A se realiza de maneira “rarefeita” por apenas dois instrumentos: a flauta e o mesmo violão. Só na Seção B é que entrarão os demais instrumentos mencionados, num nítido adensamento sonoro. A concepção geral da forma musical nesta gravação seguiu um esquema sensivelmente modificado em relação ao que se vê na partitura de referência, resultando num encadeamento das partes que pode se resumir em: Introdução – A – B – B' – A – *coda*. A Seção B', ou a segunda exposição de B, é nitidamente destinada à variação temática lembrando o estilo de improvisação característico do Choro. (cf. Salek, 1999).

O tempo de execução da peça é de 05' 17". O andamento sofre uma pequena alteração de uma parte para outra, sendo que na Seção A mantém-se próximo dos 56 batimentos por minuto e, na Seção B, se acelera, chegando à casa dos 60 bpm. A melodia principal aparece alternadamente na flauta e no clarinete. Já o violão e o clarone, por sua vez, realizam intervenções melódicas e contracantos. Em comparação à partitura editada, a execução da melodia por parte do flautista segue organização bem específica: permanece conforme escrito do compasso inicial até o compasso 16 e somente a partir do compasso 17 segue executada

uma oitava acima, indício dum adensamento sonoro que, como dito, eclodirá com mais vigor na transição para a parte B da música¹⁷.

Seção A

Ora, nesta versão do Choro *Ingênuo* destaca-se como inciso melódico inicial o acréscimo de uma anacruse para o primeiro compasso da melodia principal. Pelo que se ouve na gravação de Carrasqueira, passada a introdução do violão, o flautista executa um salto de oitava iniciado por uma colcheia que antecede aquela que seria a primeira nota constante na partitura. Ao que parece, Carrasqueira executa esta nota acrescentada muito atenciosamente, pensando em sua relação com a nota inicial propriamente dita. Desta maneira, o resultado auditivo é o de uma nítida valorização desta Anacruse e a conseqüente sensação de movimento da mesma sobre a *Thesis* do Compasso 01.



Figura 1. Anacruse acrescentada por Carrasqueira – a nota Dó3, de meio tempo, escrita entre os colchetes – e notação aproximada, pelas chaves sobre a pauta, dos incisos melódicos destacados na interpretação do flautista.

O contorno expressivo da primeira frase fica bastante nítido, sendo que os incisos melódicos iniciam-se a cada síncope proposta. É interessante notar que, mesmo apesar de a articulação deste trecho ter sido executada pelo flautista de maneira sub-ligada (*portato*), algumas pequenas inflexões da coluna de ar utilizadas em determinadas notas delineiam claramente tal contorno sugerido. Outra especificidade da primeira frase na execução de Carrasqueira é a sua finalização: observe-se bem que se exclui o grupo de semicolcheias no final do compasso 03 (Fig. 01¹⁸) e no lugar executa-se somente uma semínima sutilmente acentuada. Há neste trecho uma evidente desinência melódico-harmônica e, pela execução, também no aspecto das acentuações: o lance *Arsis* – *Thesis* reaparece nitidamente.

A segunda frase, por sua vez, excetuando-se o acréscimo de uma anacruse no seu início, demonstra-se na execução do flautista seguindo as mesmas inflexões. Adiante, no compasso 17, reaparece o mesmo desenho rítmico-melódico, porém, deslocado uma terça menor acima. Neste ponto, percebe-se outra vez o acréscimo de uma anacruse colocada uma oitava abaixo da nota inicial da frase e a organização dos incisos segue o mesmo contorno sugerido inicialmente:

¹⁷Vale apontar novamente que a edição utilizada como referência nesta pesquisa foi revisada pelo mesmo flautista mencionado: Antônio Carlos Carrasqueira.

¹⁸ As figuras utilizadas se constituem a partir de trechos digitalizados da partitura de *Ingênuo* que se tem no antes mencionado livro *O Melhor de Pixinguinha* (1997).



Figura 2. Anacruse acrescentada também antes do compasso 17 de Ingênuo. Detalhe das chaves com a notação aproximada do fraseado que Carrasqueira segue na execução em estudo.

Outros exemplos ainda se mostram nesta Seção A, evidenciando momentos em que a valorização sutil das *Arsis* e de Anacruses deixam transparecer uma movimentação expressiva muito característica.



Figura 3. Outros exemplos de agrupamentos de notas (note groupings) e de consequente fraseado do flautista em estudo evidenciado por sutis acentuações das *Arsis*.

Na figura acima, aparece o emprego de algumas tenutas em determinados pontos. Chama-se a atenção aqui para a execução destas notas na interpretação de Toninho Carrasqueira: é interessante analisar cuidadosamente a dosagem de articulação empregada pelo flautista em cada uma delas e também em cada síncope presente no desenho rítmico. Outro ponto importante é o fato de essas notas com esse tipo de “tenuta” se posicionarem geralmente na última semicolcheia de cada tempo, isto é, a parte que regularmente seria tomada como “fraca”: pela execução aqui estudada, nota-se então um fator de contrametricidade – aqui lembrando o termo de Sandroni (2001) – bastante influente nesta interpretação da melodia do choro *Ingênuo*.

Seção B

Na Seção B, de acordo com esta versão, a melodia principal passa a ser dividida por outros instrumentos além da flauta. Ainda assim, segundo a audição e a configuração rítmica empregada no trecho da composição e execução, notam-se características de interpretação bem pertinentes aos mencionados para a Seção A, isto é, aqui também as acentuações contramétricas aparecem como geradoras de incisos melódicos ou agrupamentos de notas bastante expressivos (e isto se aplicando, até mesmo, a frases dos trechos ‘improvisados’ que constam na gravação, a partir dos 02’50”, por exemplo).

Essa segunda parte da peça traz o próprio desenho rítmico de sua melodia principal – na gravação, dividida pela clarineta e flauta – demonstrando a importância das *Arsis* e de seu encadeamento com as *Thesis* seguintes. O motivo melódico na primeira frase da Seção B se inicia em contratempo irregular (ritmo acéfalo), seguido de grupos sincopados (Fig. 4). A acentuação e o fraseado, em consequência, se mostram deslocados e a expressão alcançada é bem característica.



Figura 4. Início da primeira frase da Seção B de *Ingênuo*, e a marcação dos motivos e ‘semimotivos’ (colchetes menores e mais baixos) que, percebe-se auditivamente, são valorizados na execução em estudo.

O mesmo inciso sincopado se percebe ao longo de praticamente toda a Seção B de *Ingênuo*, ora precedido por pausa de semicolcheia, ora em seguida de uma pequena nota que conclui algum inciso anterior. A execução do flautista e dos demais músicos, na maioria das vezes, parece cuidar da mesma idéia de acentuação apontada.

Outros elementos e motivos chamam a atenção na Seção B, remetendo bastante à idéia de movimentação característica da *Arsis* sobre a *Thesis*. Como exemplo, destaca-se o aparecimento de síncopes que ultrapassam os limites dos compassos e a execução atenciosa destas notas pelo flautista, com leves nuances de intensidade:



Figura 5. Outro inciso característico e valorizado na Seção B: atenção para as síncopes que extrapolam os limites dos compassos, e os agrupamentos de notas “deslocados” que decorrem daí.

É interessante salientar também o aparecimento de “semifrases” da Seção B com finalização que segue as denominadas “terminações femininas”, isto é, terminação no tempo fraco do compasso (Fig. 11). A sensação proporcionada nestes trechos da gravação, se assim é possível dizer, é de um “repouso” ou “escoamento” da tensão acumulada ao longo de todo o movimento deslocado que se vinha tecendo com os agrupamentos melódicos sugeridos:



Figura 6. Semifrases da Seção B com “terminações femininas”.

Esta sensação de “escoamento”, entretanto, é logo suspensa pelo reaparecimento de incisos sincopados, proeminentes na interpretação e que se estendem, de um modo ou de outro, até o final da Seção B. Novamente, são sugestivos os agrupamentos de notas da melodia onde a movimentação expressiva se deve, em grande parte, aos acentos contramétricos executados e ao movimento característico do encadeamento *Arsis – Thesis*.

Considerações semelhantes se empregam para a reexposição da Seção B (B'), muito embora esta apresente variações melódicas. A retomada da Seção A, no geral, também segue os moldes delineados no texto acima, conforme comprova a audição da faixa constante na pasta digital mencionada na nota n. 7 deste texto.

O que se cumpre mencionar, em complementação às ideias anteriores, é a maneira como o flautista Toninho Carrasqueira articula as notas, reunindo-as também de acordo com grupos ligados alternados por grupos em que as notas aparecem destacadas mais veementemente. Interessantemente, os agrupamentos mais notáveis e expressivos da execução coincidem com as ideias levantadas a respeito da importância das *Arsís* e de seu movimento em direção as *Thesis* e de “expressivas anacruses” – conforme destacadas nas figuras anteriores. O flautista demonstra assim algo de pertinente à sua mencionada ideia de um tipo de “gesto brasileiro” de execução musical do Choro, além de demonstrar o quanto o termo articulação, em música, está ligado à palavra movimento.

3. Argumentos finais

O presente artigo, mesmo sem a pretender uma resolução definitiva acerca do assunto, se posiciona como uma contribuição no sentido de uma compreensão acerca de elementos relacionados à expressividade musical específica do Choro. Segundo se acredita, o estudo do assunto passa também pelo exercício de responder às questões que orientam o texto acima colocado: 1ª – existe alguma relação entre a expressiva metáfora de um tipo de “gesto musical brasileiro” (Salek, 1999) característico ao se tocar um Choro e o movimento expressivo provocado pelo “encadeamento *Arsís – Thesis*” do *Note Grouping*? 2ª – A “valorização das anacruses” do Choro (Dias, 1996) guarda alguma semelhança com o “caminho como a *Arsís* é tocada” (Thurmond, 1999)? 3ª – Haveria algum ganho interpretativo musical ou expressivo num tocar que considere essa constatada predisposição aos “acentos contramétricos” (Sandroni, 2001)?

A resposta às estas questões colocadas, conforme o estudo indica até aqui, vai num sentido positivo: há músicos chorões, pelo que se notou em análise, que – ainda que menos ou mais intuitivamente – baseiam suas execuções em artifícios rítmicos, métricos e contramétricos que, guardadas as devidas proporções e distinções de contextos musicais avaliados, são semelhantes aos enunciados por James Thurmond. Pelo visto – e, mais ainda, pelo que se pode ouvir na gravação trazida ao estudo – tais elementos são utilizados no Choro, revestidos de outra roupagem: o movimento *Arsís – Thesis*, defendido no livro do “*Note Grouping*”, aparecerá implícito no “gesto” brasileiro de tocar Choro, naquilo que se costuma se chamar de sua “ginga” característica. Os agrupamentos de notas e, conseqüentemente, os elementos de fraseado musical iniciados em expressivas *Arsís* e Anacruses também se encontrarão nas execuções de renomados intérpretes do Choro – tais como Antônio Carlos Carrasqueira aqui estudado. É possível, portanto, a proposta de um tipo de *Note Grouping* para o estudo e execução do Choro.

Conforme se acredita, as possibilidades disso serão muitas, dados os aspectos da contrametricidade e microflexibilidade de organização métrica dessa música. Evidentemente, o “note grouping chorão” – na falta ainda de termos melhores – não se toma e nem se pretende como uma infalível solução contra execuções inexpressivas ou sem estilo do

repertório chorão. Antes disso, propõe-se uma alternativa a se pesquisar, uma possibilidade a ser experimentada. A atenção a algumas de suas premissas pode ser o início de um caminho para alcançar interpretações mais interessantes: a audição empreendida da versão do choro *Ingênuo*, com a flauta de Carrasqueira, sugere isto.

Referências

- Amado, P. V. (2010). *A expressividade no Choro: um estudo de Ingênuo de Pixinguinha sob a ótica da teoria do Note Grouping de J. M. Thurmond* (Monografia, Universidade do Estado de Minas Gerais).
- Carrasqueira, M. J. (1997). *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo, Brasil: Irmãos Vitale.
- Cascudo, L. C. (1962). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasil: INL/MEC.
- Cazes, H. (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Dias, A. E. (1996). *A expressão da flauta popular brasileira: uma escola de interpretação* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Diniz, P. (2003). *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Kiefer, B. (1983). *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre, Brasil: Movimento.
- Neto, C. P. C. (2010). *Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).
- Ozzetti, M. R. (2006) *João Dias Carrasqueira: um mestre da flauta*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais).
- Salek, E. C. (1999). *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Sandroni, C. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Sève, M. (1999). *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro, Brasil: Lumiar.
- Thurmond, J. M. (1999 [1982]). *Note Grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Delray Beach, USA: Meredith Music.
- Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Brasil: 34.
- TONINHO CARRASQUEIRA TOCA PIXINGUINHA E PATTÁPIO SILVA. *Ingênuo*. Alfredo da Rocha Vianna Filho [Pixinguinha] e Benedito Lacerda (Compositores). Toninho Carrasqueira e Orquestra (Intérpretes: Flauta e Orquestra de Câmara). São Paulo: Paulinas COMEP, 1996. 01 CD. Faixa 07.

A hibridação da polca e o surgimento do maxixe nos fonogramas da Casa Edison de 1902 à 1950

COMUNICAÇÃO ORAL

Gabriela de Melo Machado

Programa de Pós Graduação, Departamento de Música (UNICAMP), Brasil
(machado.gabi@gmail.com)

Resumo: Na investigação das polcas e maxixes dos fonogramas da Casa Edison apreendemos as expressões musicais e sociológicas de uma época. Através do viés rítmico, alicerce da música popular, foram traçadas as semelhanças e as diferenças desses gêneros tão representativos para a fundamentação do choro e do samba. O entendimento das linhas-guia (*time-lines*) e aplicação nas melodias propicia uma performance mais idiomática e adequada.

Palavras-chave: Polca; Maxixe; *Time-line*; Linha-guia

The polka's hybridization and the appearance of the maxixe in Recorder Casa Edison's phonograms from 1902 to 1950

Abstract: In the investigation of the polkas and maxixes of Recorder Casa Edison's phonograms we learn the musical and sociological expressions of an era. Through rhythmic bias, the foundation of popular music, the similarities and differences of these genres were traced so representative for the foundation of choro and samba. The understanding of the time-lines and application in the melodies provides a more idiomatic and adequate performance.

Keywords: Polca; Maxixe; *Time-line*

O presente artigo tem por finalidade investigar as polcas, os maxixes e os tangos brasileiros (outro nome utilizado para os maxixes) gravados por uma das primeiras gravadoras brasileiras, a Casa Edison.

A pesquisa pretende, a partir dos fonogramas, apontar a origem de algumas práticas de tradição oral da música popular e apresentar resultados e levantamentos.

Em minha experiência como solista de grupos de Choro e professora de flauta transversal e prática de naipe (madeiras) na Escola do Auditório do Ibirapuera, instituição especializada em Música Popular Brasileira, me deparei com a escassez de material direcionado para os instrumentos solistas visando um entendimento rítmico dos diferentes gêneros pertencentes ao ambiente chorístico (polca, maxixe, *schottisch*, baião, choro sambado, entre outros) e, conseqüentemente uma interpretação mais apropriada.

A polca e o maxixe são danças de origem europeia e brasileira, respectivamente, ambas alicerces fundamentais no desenvolvimento do choro e do samba.

A fusão das tradições musicais europeias e africanas imprimiu na música brasileira heranças rítmicas com a presença das *time-lines*, (sequências rítmicas), também conhecidas como linhas-guia¹⁹ ou ritmo guia²⁰. Acredito que o estudo e entendimento destas linhas-guia contribuiriam para um fraseado mais coerente e balanceado da melodia, conseqüentemente uma performance mais viva.

¹⁹ Termo cunhado por Carlos Sandroni para *time-line*. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2001, p.25.

²⁰ Tiago Oliveira Pinto. *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. São Paulo: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. 1999, 2000, 2001

Os trabalhos sobre a Casa Edison trazem contribuições históricas e sociológicas, esta pesquisa pretende, através da análise musicológica dos padrões rítmicos dos gêneros escolhidos, demonstrar suas similaridades e diferenças.

Fonogramas - registro do fazer musical de uma época

A Casa Edison, através de seu fundador Fred Figner, condensou em fonogramas as expressões musicais do Rio de Janeiro no início do século XX. O trânsito e a negociação entre as localidades musicais foi mapeada e perpetuada em discos de 78 rpm.

Humberto Franceschi delimita o papel do disco no começo do século XX:

O disco era o meio real e garantido de que o sucesso das composições se perpetuaria, e de certa forma, se tornaria definitivo. Ao mesmo tempo, o disco não só estabelecia a transição do processo comercial de vendagem de partitura de piano, até então o único meio de apontar o que deveria ser sucesso, como também passou a ser o objetivo final nas aspirações de todos os compositores (Franceschi, 2002, p. 138).

Nos fonogramas da Casa Edison de 1902 à 1950 (Memórias Musicais da Casa Edison, caixa com 15 Cds relançados pela Biscoito Fino, em 2002) encontramos 56 polcas, 18 maxixes, 17 tangos, 18 *schottischs*, 56 valsas, 46 choros, 5 dobrados, 5 sambas e poucas quadrilhas, *habaneras*, marchas, mazurcas, árias, romanças, prelúdios e partido alto. O recorte deste artigo se restringirá às polcas e maxixes.

O caráter rítmico norteou a diferenciação de polcas tipicamente europeias (caráter cométrico, sem a presença de sínopes) e polcas híbridas: polca-lundu, polca brasileira, polca-choro (caráter contramétrico, presença de sínopes), possivelmente influenciadas pelas danças africanas e em especial, a dança do maxixe (caráter contramétrico), em ascensão na cidade do Rio de Janeiro, desde as últimas décadas do século XIX.

Pertencente à estrutura rítmica, os termos cometricidade e contrametricidade são empregados pelos etnomusicólogos africanistas Simha Arom e Mieczyslaw Kolinski.

Neste trabalho utilizaremos o enfoque desenvolvido por Carlos Sandroni “uma articulação rítmica será cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes” (SANDRONI, 2001, p.27).



Figura 1. Extraída do livro *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* Carlos Sandroni, 2001, pags. 27 e 28.

A presença da hibridação gera uma profusão de termos e gêneros e aparece nos encartes dos cds com os binômios: polca-marcha, polca-tango, tango-maxixe, choro-maxixe e maxixe-choro. Esses termos sugerem essa mestiçagem num momento em que as culturas africana e europeia se misturavam criando novas musicalidades e gêneros.

Hibridismo e Fusões

O pesquisador brasileiro, Acácio T. C. Piedade utiliza o conceito de musicalidade englobando gênero e estilo, ele define musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas

como uma “memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2013, p.05), um terreno onde a comunicação se dá. Não se trata de um campo ou sistema imutável e fechado, um indivíduo pode circular, entrar e sair de uma musicalidade, pode tornar-se um nativo com a determinação de apreender uma forma particular de musicalidade e depois outra musicalidade, ou seja, a musicalidade não está no indivíduo e sim na comunidade, nos seus estilos e gêneros musicais, que, por sua vez, estão em permanente transformação.

Trata-se de uma fusão sociocultural onde memórias são misturadas e diluídas, mas não de forma pacífica, pois trazem em si uma tensão, um conflito adormecido, “o conflito existente no contraste original é como que apaziguado por um consenso cultural, ou acordo tácito, eminentemente simbólico ” (ibid.:06).

Para Tiago Oliveira Pinto os gêneros musicais afro-americanos de norte a sul no continente americano (blues, rumba, samba, cumbia, reggae, calypso) contem uma “fusão contínua com outros elementos, conferindo a estes gêneros um status que é renovado permanentemente” (OLIVEIRA PINTO, 1999, 2000, 2001 p.89).

Na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX a música de origem europeia (polca, *schottisch*, mazurca, quadrilha, *habanera* e valsa) e africana (lundus, jongs, cucumbi, umbigada), segmentada por fronteiras geográficas e sociais, é flexibilizada com o aparecimento de manifestações populares híbridas, consumidas pela sociedade como um todo, muitas vezes com nomes diferentes.

Internamente, esses gêneros sofreram modificações fomentadas pelo livre trânsito dos integrantes dessas comunidades. Os músicos circulavam das rodas de choro às de samba, das festas particulares de bairros modestos aos mais abastados, das Bandas civis e militares às gravações da Casa Edison.

No caso específico dos solistas de sopro dos grupos de choro, a grande maioria advinda das Bandas, onde geralmente recebiam sua formação musical. Tinhorão afirma que “depois dos Correios, a instituição de onde mais saíram músicos para os choros cariocas, quando a partir de 1890 cresceu a participação dos instrumentos de sopro, foram as bandas militares” (TINHORÃO, 2013, p.122).

O autor comenta sobre a diferença de interpretação dos chorões dependendo do ambiente em que estivessem tocando, se adaptando mais ao público da classe média ou das casas populares da Cidade Nova, populoso bairro carioca composto em sua maioria por negros, mestiços e portugueses.

Quando esses grupos de choro eram chamados a tocar em casas de família respeitáveis (embora modestas), as polcas, valsas e mazurcas ainda soavam com certa contenção, muito próxima da execução que tinham à vista das partituras, nos salões onde imperavam os pianos. Se, porém, o mesmo grupo tocava em bailes de algum clube popular ou em casas de porta e janela de gente mais heterogênea da Cidade Nova, aí a interpretação tinha que ser diferente (TINHORÃO, 2013, p.74).

As manifestações culturais, no final do século XIX espelham essa mestiçagem populacional, tanto na questão interpretativa quanto na questão rítmica e conseqüentemente melódica.

Time-line ou linha-guia

Se as melodias e harmonias europeias são balizadas pelos tempos forte e fraco, na *time-line* africana a trama rítmica obedece à uma regularidade sem a premissa europeia (tempo forte e fraco), compreendendo internamente uma irregularidade proveniente da repetição, variação e acomodação dos padrões rítmicos.

O termo *time-line* foi cunhado em 1970 pelo pesquisador africanista Joseph Kwabena Nketia, como uma seqüência de pulsos sonoros e mudos que compõe uma frase rítmica, repetida ciclicamente no decorrer da música, geralmente com poucas variações.

A música africana, entendida não só como uma sonoridade, mas como movimentos e práticas religiosas utiliza-se da *time-line*, ou de uma trama de *time-lines*, como um dos pilares de sustentação e expressividade dessa manifestação.

As práticas religiosas, danças, instrumentos e padrões rítmicos constituíram “valores profundos” frente à “despersonalização” a que foram submetidos, defende Kazadi-wa Mukuna.

A musicalidade africana aportada no Brasil não abriria mão de trazer em sua bagagem o suporte rítmico das *time-lines* e sua polirritmia, muitas vezes negociada, misturada e variada para sobreviver em solo americano.

Para Tiago Oliveira Pinto “as fórmulas *time-lines* sobreviveram em geral na diáspora e também nas migrações no interior do continente africano” (OLIVEIRA PINTO 2001, p.97) constituindo-se em claves na ilha cubana e em ritmos-guia no Brasil.

O musicólogo Carlos Sandroni destacou esta questão ao apontar o termo *time-lines*:

“O termo pode ser traduzido por ‘linhas-guia’ [...]. Em muitos repertórios musicais da África Negra, ‘linhas-guia’ representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade” (SANDRONI, 2001, p. 25).

No levantamento dos fonogramas da Casa Edison percebemos que a linha-guia é geralmente caracterizada pelos cavaquinhos e violões no caso das formações menores, ainda sem a presença das percussões nas gravações. No caso das formações maiores, geralmente Bandas de sopros e percussão, os instrumentos responsáveis pela linha-guia variam de acordo com o arranjo, sopros (agudos ou graves) ou percussões podem assumir essa função.

Polca - Dança europeia

Uma dança de andamento vivo, compasso binário e de par enlaçado, a polca nasceu na região da Boêmia (Europa Central), por volta de 1830, aportando no Brasil, por volta da metade de 1840²¹, data imprecisa segundo alguns autores.

Se resta dúvida sobre a data de sua chegada, não há dúvida alguma sobre a velocidade com que a dança se propagou na cidade do Rio de Janeiro, tanto que a febre reumática que assolou a cidade em 1846, foi batizada de “febre polca”. Segundo Cacá Machado, junto com a febre mundial da polca ocorreu o processo de democratização do piano que a elite colonial brasileira importou.

O piano estava presente nas casas da elite, nos salões burgueses e praticamente ausente nas festas populares, nos espaços públicos ou nas casas populares onde a polca imperava, sonorizada pelos chorões e seus conjuntos de pau e corda.

De um lado, existia uma cultura musical ligada à vida popular da camada média da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, por outro, uma cultura musical da elite que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. O que existia em comum entre esses dois universos? A polca. Como veremos a polca será um *medium* cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) (MACHADO, 2007, p.20).

O termo mediação cultural, enfatizando a ideia de trânsito e troca, afirma a característica híbrida da polca e dos gêneros musicais brasileiros, uma vez que assume através de um mediador sonoro e cultural a possibilidade de associações e misturas.

Machado acrescenta “uma polca interpretada de modo sincopado poderia ser chamada de choro e, se estivesse a serviço de uma dança, não seria mais polca e sim maxixe” (MACHADO, 2007, p.30). Na polca mais europeia, menos misturada, cunhada por Cacá Machado como polca matriz ou polca-polca, teremos melodias e acompanhamentos cométricos.

Padrões rítmicos característicos – Linha-guia:



Figura 2. Linhas-guia de polca, transcrição própria

Voltando à polca-lundu a característica marcante do lundu é a presença de síncopes. Neste tipo de polca teremos os termos híbridos polca-lundu, polca brasileira e polca-choro (Tinhorão, Sandroni, Cazes) ou polca sincopada (Machado), com a presença de ritmos contramétricos nas melodias e acompanhamento. Vale ressaltar que esse tipo de polca apresenta um padrão rítmico idêntico ao maxixe, situado naquele terreno onde os gêneros se misturam e ainda não estão muito cristalizados.

Padrões rítmicos característicos:

²¹ Para Baptista Siqueira e Jairo Severiano, em 1844, já Tinhorão sugere 1845 com estréia de gala no Teatro São Pedro e Mário de Andrade o Carnaval de 1846.

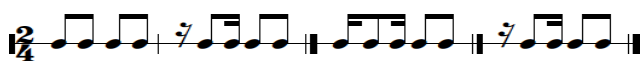


Figura 3. Linhas-guia de polca brasileira, transcrição própria

Polcas da Casa Edison

Na análise das 56 polcas catalogadas nos encartes das Memórias Musicais da Casa Edison, observamos quatro tipos de polca:

- Tipo 1: 64% tipicamente europeia, melodia e acompanhamento cométricos,
- Tipo 2: 16% apresentam melodia cométrica e acompanhamento contramétrico, ou vice-versa (presença de cométrico e contramétrico simultaneamente),
- Tipo 3: 16% apresentam melodia e acompanhamento contramétricos e,
- Tipo 4: 3,5% apresentam combinações diferentes entre as partes (A, B e C)

Tipo 1: Polca tipicamente europeia: Melodia e Acompanhamento Cométricos

Cd 6 Faixa13 - Besouro Encantado (Assis Pacheco)

Grupo Chiquinha Gonzaga - Gravado em 1914

Formação: flauta, violão e cavaquinho. Forma: ABACABACABA

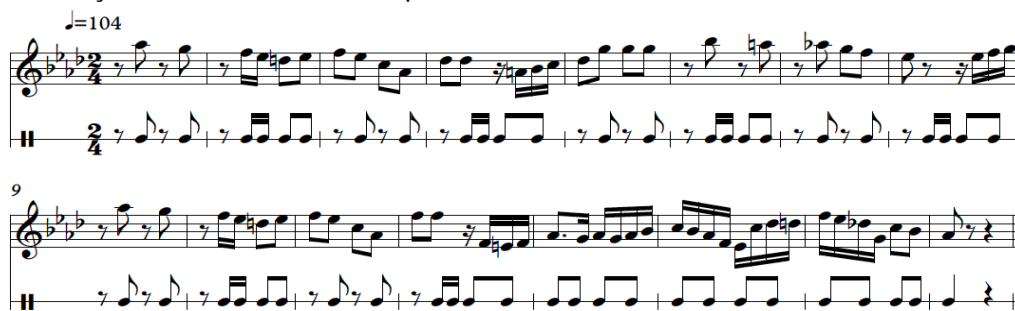


Figura 4. Excerto polca, transcrição da parte C, 1ª voz melodia, 2ª voz acompanhamento reduzido

Tipo 2: melodia cométrica e acompanhamento contramétrico

Cd 11 Faixa 12 - Alfredinho no Choro (Alfredinho Flautim)

Pessoal da Lira - Gravado em 1910

Formação: Clarinete, violão e cavaquinho. Forma: AABBCCAA



Figura 5. Excerto polca, transcrição da parte A

Neste fonograma podemos perceber a mudança da melodia no decorrer da música, apresentando uma interpretação mais sincopada nas reexposições do A, ou seja, mais encaixada ao acompanhamento (exemplo abaixo).



Figura 6. Excerto polca, transcrição de um trecho do último A

Tipo 3: polca com melodia e acompanhamento contramétricos

Cd 02 Faixa 14 - Saudações (Octavio Dias Moreno)

Grupo Carioca - Gravado em 1915

Formação: trombone, violão e cavaquinho. Forma: AABBAACCAA

Depois da gravação de Saudações em 1957 por Jacob do Bandolim essa música virou referência do gênero choro.



Figura 7. Excerto polca, transcrição de um trecho da parte A

Tipo 4: polca com combinações diferentes entre as partes (A, B e C)

Cd 1 Faixa 4 - Cabeça de porco (Anacleto de Medeiros)

Banda do Corpo de Bombeiros - Gravado em 1904

Formação: 40 à 45 músicos na versão original, mas para essa gravação um número reduzido não divulgado. Forma: AABBACCAABBACCAABBA



Figura 8. Excerto polca, transcrição da parte A e C

Maxixe ou Tango Brasileiro – Dança brasileira

O maxixe nasceu, por volta de 1870 como uma forma de dançar a polca. Segundo Tinhorão “o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas aos volteios e requebros de corpo” (TINHORÃO, 2013, p.71). O maxixe representou a versão nacionalizada da polca europeia, acrescenta o autor:

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficleide, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro. (TINHORÃO, 2013, p.74)

O maxixe estava presente nas festas particulares com os conjuntos de choro, no teatro de revista e nos bailes das sociedades carnavalescas com as Bandas musicais. Mesmo após a propagação do maxixe no teatro musical e consequente consumo da elite, o maxixe era visto como dança e a música conhecida como tango brasileiro, ou seja, as orquestras tocavam tango brasileiro enquanto os bailarinos e cantores dançavam e cantavam maxixe. Termos diferentes para a mesma música, segundo Cacá Machado o maxixe e o tango brasileiro apresentavam certa equivalência e reversibilidade musical, mas no âmbito sociocultural eram opostos, “ o primeiro está associado a cultura periférica da Cidade Nova, tocado, ouvido e dançado pelos pobres; o segundo terá passaporte livre para transitar pela elite fluminense da *belle époque*” (MACHADO, 2007, p.115). Acrescenta sobre a misturada de gêneros deste período:

Tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, lundus, polcas ou choros, porque na realidade eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexão instrumentais e sociais (em sua prática e difusão). (Ibid.:115).

O pesquisador José Ramos Tinhorão argumenta na mesma direção:

Essa imprecisão na designação de músicas que não viessem da Europa [...] estava destinada a permitir que a palavra *tango* servisse durante muito tempo para encobrir – embora sem exclusividade – o tipo de música que mais se adaptava à dança do maxixe (TINHORÃO, 2013, p.86).

Mário de Andrade, em 1926²² define o maxixe como uma “fusão da *habanera*, pela rítmica, e a polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana” (ANDRADE, 1944, p.188). Se há divergência na nomenclatura dos itens dessa mistura, não há divergência alguma quanto a autenticidade do maxixe como uma dança genuinamente brasileira.

Outra questão preponderante era o mercado de partituras, sob o emblema do tango brasileiro o sucesso de vendas estava garantido.

Neste trabalho adotaremos a equivalência do maxixe e do tango brasileiro.

Padrão rítmico característico – Linhas-guia:



Figura 9. Linhas-guia de maxixe

Maxixes e tangos brasileiros da Casa Edison

Nas gravações da Casa Edison encontramos 16 maxixes e 17 tangos brasileiros, dentre estes 33 fonogramas 91% das melodias e acompanhamentos são contramétricos e 9% apresentam melodias e acompanhamentos cométricos, bem característicos da polca. Vale ressaltar que esses 3 exemplos (9%) nomeados como maxixe poderiam ser considerados polca, dispensando exemplos.

Maxixe com melodia e acompanhamento contramétricos

²² Conferência sobre Ernesto Nazareth na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, cujo texto foi publicado no livro *Música doce música*, vol. XVII das *Obras completas de Mário de Andrade* (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963)

Cd 4 Faixa 08 - Lá vem ele (J.G. Oliveira)

Oito Batutas - Gravado em 1923

Formação: Saxofone, cavaquinho, violões, bandolim e percussões

Forma: Introdução ABB Introdução ABB Introdução

Figura 10. Excerto maxixe, transcrição introdução e parte A

Conclusões

As gravações da Casa Edison apresentam 3 tipos de polcas e 2 tipos de maxixe (que poderiam ser sintetizados em apenas 1 tipo). De forma geral, essas variações decantaram em um ritmo típico de polca e de maxixe, sendo melodia e acompanhamento cométricos para as polcas e melodia e acompanhamento contramétricos para o maxixe. O que não impede, atualmente, a flexibilidade de composições com uma parte maxixada ou em ritmo de polca (como é o caso do choro *Mistura e Manda* com a parte C em polca).

A equivalência do maxixe e tango brasileiro se dá, principalmente, por compartilharem a mesma característica musical de melodia e acompanhamento contramétricos e terem se originado a partir da dança.

O entendimento dos padrões rítmicos aplicado às melodias reverencia aspectos estruturantes da herança africana e europeia e o estudo das linhas-guia possibilita um melhor entendimento da linguagem e uma performance mais idiomática e adequada.

Referências

Andrade, Mário de. (1963). *Obras completas de Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

..... (1972). *Ensaio sobre música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato.

Arom, Simha. (1985). *Polyphonies ans Polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale – Structure and Methodologie (vol 1)*. Paris: SELAF.

Cazes, Henrique.(1998). *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34 Ltda.

Franceschi, Humberto Moraes. (2002). *A casa Edison e seu tempo*.Rio de Janeiro: Sarapuí.

Machado, Cacá.(2007) *O enigma do homem célebre – ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Mukuna, Kazadi wa. (1978). *O contato musical Transatlântico: Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global.

Oliveira Pinto, Tiago. (1999, 2000, 2001) *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. São Paulo: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP.

Piedade, Acácio T.C. (2013). *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música*. El oído pensante vol. 1: Argentina.

Sandroni, Carlos. (2001). *Feitiço Decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora LTDA.

Tinhorão, José Ramos. (2013). *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34 Ltda.

Cds: Memórias Musicais da Casa Edison (2002). Rio de Janeiro: Gravadora Biscoito Fino

Airto Moreira e Quarteto Novo: A singularidade do percussionista para adaptação do gênero baião na música Canto Geral

COMUNICAÇÃO ORAL

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão (eduardosueitt@yahoo.com.br)
Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Leandro Barsalini
Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

Resumo: O presente trabalho visa elucidar recursos interpretativos empreendidos por Airto Moreira na música *Canto Geral*, do LP *Quarteto Novo* (1967), performance em que o músico atua singularmente na ressignificação do gênero baião, utilizando-se de adaptações rítmicas, timbrísticas e instrumentais.

Palavras-chave: Airto Moreira; baião; Quarteto Novo; percussão

Abstract: The following work aims to elucidate the interpretative resources undertaken by Airto Moreira in the music *Canto Geral*, LP *Quarteto Novo* (1967), performance in which the musician acts singularly in the ressignificance of the genre baião, using rhythmic timbristics and instrumental adaptations.

Keywords: Airto Moreira; baião; Quarteto Novo; percussion

A obra de Airto Moreira pode ser considerada um marco divisor de águas para a música instrumental popular brasileira, principalmente para o universo percussivo. Com sua performance registrada no álbum *Quarteto Novo* (1967), Airto apresenta uma abordagem extremamente particular da percussão, com profunda singularidade, propondo novos paradigmas, e rompendo o modelo de "ritmista", bastante comum até então. Sua busca por novas propostas musicais, com adaptações de ritmos através de uma diferente e peculiar instrumentação, incorporando e explorando vários timbres percussivos, e principalmente sua força criativa, resultando em efetivo diálogo entre solista, base harmônica e percussão, trouxe uma nova concepção da bateria e percussão brasileira. Utilizaremos como exemplo para este artigo a música *Canto Geral* (Hermeto Pascoal), terceira faixa do álbum *Quarteto Novo* (1967), ilustrativa do gênero baião, em consonância à proposta musical do grupo, que abordava composição e improvisação sob a ótica idiomática da música nordestina. A performance de Airto na referida faixa é resultante de uma adaptação instrumental e de elementos rítmicos que fogem dos padrões comumente vistos e/ou associados ao gênero, até aquele momento. *Canto Geral* apresenta características que rompem os padrões tradicionais, com a utilização da métrica 7/8, em detrimento da fórmula de compasso binário simples, e a substituição da tradicional instrumentação percussiva zabumba/triângulo por caxixis. Diante das premissas apresentadas, o presente artigo busca elucidar os recursos empreendidos pelo músico para representar o baião na referida faixa, visto que, mesmo rompendo com os padrões tradicionais, as adaptações rítmicas e timbrísticas de Airto não deixam de nos remeter à identificação do gênero.

Airto Moreira e Quarteto Novo

Airto Guimorvan Moreira nasceu em 05 de agosto de 1941 em Itaiópolis, Santa Catarina, e no ano seguinte mudou-se para Ponta Grossa, Paraná, onde passou sua infância. De formação musical autodidata, semelhante a muitos exemplos de sua geração, o aprendizado de Airto se deu através de vivências cotidianas, escutando e assistindo músicos atuantes na cena artística da época. Em depoimento ao Programa Mosaicos, veiculado pela TV Cultura, Airto afirmou:

Eu vi o Luiz Gonzaga uma vez quando era criança, estava sentado assim, no pescoço, no ombro do meu pai, e ele veio tocar na Rádio Clube Ponta-grossense, tinha

uma pracinha na frente da Rádio, então ele saiu na sacada da Rádio, e foi um negócio, foi uma experiência incrível para mim, acho que aquilo foi uma das minhas maiores experiências com música quando eu era criança. Aí eu vi aquele homem, com aquele chapéu assim, incrível, aquele chapéu meia lua e todo vestido de vaqueiro, do Nordeste, aquela coisa. E ele cantava e tocava. (MOREIRA, 2009)

Heraldo do Monte, músico de naturalidade nordestina, e membro do Quarteto Novo, exalta o conhecimento de Airto para ritmos nordestinos: “O Airto tinha muito conhecimento de música nordestina, apesar de ser do sul, Paraná. Mas ele escutava muito Luiz Gonzaga, então ele tocava como se fosse um nordestino mesmo, quando era música nordestina”(MONTE, 2009). Por sua vez, o percussionista Caíto Marcondes entende que a concepção musical apresentada por Airto abriu portas ao universo percussivo, pois transformou a postura de percussionistas, até então limitada à função de acompanhamento, passando ao efetivo diálogo com outros instrumentos. Quanto à diversidade timbrística, é fato que Airto se utiliza de um set de instrumentos nada tradicionais, em muitos casos empregando objetos cotidianos em instrumentos de percussão, inserindo-os em contextos inusitados. “O Airto realmente abriu portas, e propostas de novas estruturas, novas texturas, nova utilização de percussão, realmente mudou o conceito de percussionista, que antigamente era o ritmista, e depois do Airto virou na verdade um cara que tempera toda a música” (MARCONDES, 2009). Em meados da década de 60 surgia o Trio Novo, formado por Airto (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola) e Theo de Barros (contrabaixo acústico e violão), grupo que acompanhou o compositor Geraldo Vandré em programas de televisão, rádios e em grandes festivais. “Fizemos uma viagem como Trio Novo, quando voltamos pegamos o Hermeto, ensaiamos três meses, oito horas por dia, o Quarteto Novo” (MOREIRA, 2009). Em 1967, o quarteto gravou o LP *Quarteto Novo*, e ao lado de Edu Lobo e Capinam defenderam a canção *Ponteio*, vencendo o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (DIAS, 2013, p.26-29). O surgimento do Quarteto Novo esteve atrelado à proposta dos músicos em desenvolver uma “nova” concepção para música instrumental brasileira, pautada principalmente em uma sonoridade sertaneja. Além do referencial gonzaguiano, impreterivelmente marcante com relação a gêneros musicais nordestinos, conforme Gerolamo (2012) o grupo remete também a outras manifestações musicais da região, como bandas de pífanos e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas.

Conforme relato de Heraldo do Monte, o Quarteto Novo propunha um novo fazer musical relacionado à música instrumental no Brasil, onde se procurava um distanciamento dos clichês principalmente relacionados ao jazz, na busca de padrões musicais de fundo nacionalista e que remetessem às tradições da música brasileira, especialmente do Nordeste (GEROLAMO, 2012, p.750)

A performance de Airto em *Canto Geral*(Hermeto Pascoal)

Em *Canto Geral*, a instrumentação utilizada é flauta, viola, violão e percussão. A flauta e viola são responsáveis pela melodia; o violão pela harmonia (em um contexto geral: ritmo/baixo/acorde); e os caxixis pelo ritmo (representados em duas alturas, grave e agudo). Exemplificaremos neste artigo um recorte entre os minutos 0,20-1,03, trecho que inicia a sessão com métrica $\frac{7}{8}$ com andamento aproximado de 195 bpm (colcheia como unidade de tempo). A transcrição do trecho está disposta em três pentagramas, sendo o superior melodia (flauta), o central harmonia e notação rítmica (baixo e acordes) executada pelo violão com respectivas cifras; e o inferior ilustra os caxixis, notados em duas linhas, sendo que a de

cima representa um timbre mais agudo (supostamente executado pela mão direita) e a de baixo um timbre mais grave (supostamente a mão esquerda).

A melodia dá início ao trecho com um compasso acéfalo, constituído basicamente de colcheias, sendo que a base de acompanhamento do violão destoa ritmicamente do baião, com ritmos que “rmetem ao samba, entre outras misturas rítmicas peculiares, samba em compasso setenário” (GEROLAMO, 2014, p.136).

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

G#m7 C#9 G#m7 A7 D G7

Figura 1: Compassos 1 a 4 do trecho analisado em *Canto Geral*.

Fonte: Transcrição dos autores.

A Figura 1 ilustra como se deu a resignificação do baião na performance de Airto: utilizando dois caxixis, o músico articulou de forma bastante evidente e peculiar a acentuação típica do zabumba, transpondo as funções rítmicas dos toques na pele superior e do bacalhau na alternância entre timbres graves e agudos para o compasso misto. A figura representada por x indica o momento em que as sementes são chacoalhadas, enquanto as outras notas representam a percussão das sementes nas cabaças.

Rocha (2003) ilustra algumas variações (Figura 2) recorrentes no baião, o que mostra semelhanças com a levada tocada por Airto, como no exemplo onde o grave executa o padrão rítmico do *tresillo*, e o bacalhau completa todas as outras notas.

Figura 2: Variação de baião extraída do livro *Zabumba Moderno*, exemplo 39.

Fonte: (ROCHA, 2003, p.29)

Figura 3: Padrão de caxixis em trecho analisado de *Canto Geral*.

Fonte: Transcrição dos autores.

Ao compararmos as Figuras 2 e 3, constatamos que o primeiro tempo do padrão de baião (Figura 2) é idêntico ao terceiro tempo da levada de Airto (Figura 3); sendo o segundo tempo de ambas são exatamente iguais.

A Figura 4 apresenta os seis compassos subseqüentes (5-10), trecho em que a fórmula de compasso muda de 7/8 para 2/4. A melodia desenvolve-se entre notas longas e colcheias, e no último compasso é executada uma frase convencional, evidenciada pelo ritmo comum a todo o grupo.

A levada adotada por Airto nos compassos 6 a 9 enfatiza a marcação nas cabeças de tempo, evento que apoia a melodia.

Figura 4: Compassos 5-10 do trecho analisado de *Canto Geral*.
 Fonte: Transcrição dos autores.

A Figura 5 ilustra os compassos 11 a 14, onde acontece novamente a mudança na métrica, momento em que há transição de 2/4 para 3/8 e posteriormente o retorno ao 7/8. Os dois compassos ternários explicitam novamente uma convenção rítmica que apoia a melodia. No último compasso da figura, o padrão de baião em 7/8 é retomado pelos caxixis e violão. A construção melódica executada nos dois últimos compassos está fundamentada no arpejo dos acordes ali dispostos.

Figura 5: Compassos 11-14 do trecho analisado em *Canto Geral*.
 Fonte: Transcrição dos autores.

A Figura 6 apresenta os compassos 15 a 24, em que o arranjo se direciona para uma nova sessão, onde há uma transição de acordes sobre um pedal em Ré, executado pelo contrabaixo. A melodia se repete duas vezes, enquanto o violão e os caxixis executam o baião em 7/8, dialogando ritmicamente mantendo as acentuações caracterizadas pelo caxixi grave e o baixo do violão. O desenvolvimento harmônico desse trecho é bastante interessante pelo fato do baixo manter-se na nota Ré, durante as duas exposições do tema, a despeito das alternâncias de acordes.

15

D C/D D C/D

17

D E/D D E/D

19

D C/D D C/D D D(sus4) D D(sus4)

23

D E/D D E/D

Figura 6: Compassos 15-24 do trecho analisado em *Canto Geral*.
 Fonte: Transcrição dos autores.

Considerações finais

Concluimos que a performance de Airto esboça uma alto grau de modernidade em relação às práticas musicais então evidentes. Através de sua criatividade, ampliou os modos de utilização da instrumentação percussiva, explorando novas possibilidades interpretativas de ritmos regionais, fato que colocou a percussão em um plano mais interativo, passo importante para a modernização da música popular brasileira.

Referências

- DIAS, Guilherme M. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 2013.
- GEROLAMO, Ismael de O. Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo. In: *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2012, p.747 a 757.
- _____. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, Campinas, 2014. Acesso em 18/05/2018
- MARCONDES, Caito. A arte de Airto Moreira. Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em <https://youtu.be/UkYfbtWtnbY> . Acesso em 18/05/2018.
- MONTE, Heraldo do. A arte de Airto Moreira. Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em <https://youtu.be/UkYfbtWtnbY> . Acesso em 02/01/2018.
- MOREIRA, Airto. A arte de Airto Moreira. Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em <https://youtu.be/UkYfbtWtnbY> . Acesso em 19/05/2018.
- Quarteto Novo, LP. Odeon, Rio de Janeiro, 1967.

Algumas considerações sobre a afinação de um quarteto de cordas

COMUNICAÇÃO ORAL

Adonhiran Reis

Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
(adonhiranreis@ufmg.br)

Emerson de Biaggi

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil
(emerson@iar.unicamp.br)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir o uso do temperamento igual combinado com a afinação expressiva em quartetos de cordas, assim como os problemas relacionados à afinação que surgem durante a prática de quartetos. Este estudo também traz algumas soluções encontradas por destacados conjuntos com base em literatura de referência. Os instrumentos de cordas não se restringem a uma só possibilidade de afinação, fazendo com que este tópico no quarteto de cordas seja dos mais difíceis na construção de uma performance musical.

Palavras-chave: Quarteto de cordas; Afinação; Performance musical

Abstract: The aim of the present paper is to discuss the use of equal temperament together with expressive intonation by string quartets. Also, how tuning related problems emerge during quartets' performance. Based on a reference literature review, the present study also highlights some solutions offered by renowned ensembles. String instruments are not restricted to a single tuning possibility. Hence, in a string quartet, this issue is a rather complex one when it comes to musical performance construction.

Keywords: String quartet; Intonation; Musical performance

Pela natureza de sua construção, os instrumentos de cordas não se restringem a uma só possibilidade de afinação, ao contrário dos instrumentos de teclado. Estudos sugerem que o músico experiente consegue distinguir até 396 diferentes alturas de sons no espaço de uma oitava, ou seja, em um intervalo de quatro oitavas (a extensão média de um violino por exemplo), obtemos cerca de 1600 possibilidades (Strange & Strange, 2001, p. 141). Na amplitude que apresenta um quarteto de cordas, muitas são as alternativas quando o assunto é afinação, sendo esse um dos tópicos mais difíceis que um conjunto deve abordar durante a preparação para a performance.

Apesar do estabelecimento do temperamento igual com a sua divisão da oitava em doze sons como uma referência habitual para conjuntos de câmara, desde o final do século XIX o conceito de *afinação expressiva* fez parte do universo do quarteto de cordas, ampliando as possibilidades musicais, ao considerar a afinação como um recurso interpretativo importante.

O presente trabalho tem como objetivo analisar o uso do temperamento igual combinado com a afinação expressiva em quartetos de cordas, assim como os problemas relacionados à afinação que surgem durante a prática de quartetos. Este estudo também apresenta algumas soluções encontradas por destacados conjuntos, com base em literatura de referência.

O temperamento igual e a afinação expressiva

O estabelecimento definitivo da tonalidade a partir da segunda metade do século XVIII, centrado no ciclo das quintas, teve um peso fundamental para a adoção do temperamento igual, enfatizando que o centro tonal de uma obra não é mais uma nota, mas uma tríade, o acorde (Rosen, 2000, p. 27). Com o uso de harmonias mais ousadas, explorando modulações para tonalidades cada vez mais distantes, a partir do século XIX os temperamentos se tornaram menos desiguais, culminando em uma padronização que possibilitava a “modulação

para todos os tons, sendo que todos possuem a mesma distribuição intervalar” (Porres & Manzolli, 2005, p. 3). A distância entre todos os tons é a mesma e a oitava é dividida em seis tons e doze semitons iguais, resultando, na percepção de Raaben (2003, p. 65), em um desajuste da afinação, com exceção feita à oitava.

No final do século XIX, alguns interpretes de instrumentos de afinação não-fixa começaram a diferenciar intervalos diatônicos e cromáticos em semitons,²³ de acordo com a harmonia, dando ênfase a uma dinâmica de tensão e relaxamento. Essa concepção, conhecida como “afinação funcional”, foi amplamente difundida pelo violoncelista Pablo Casals (1876 – 1973), que lhe deu a alcunha de “*Justesse expressive*” (afinação expressiva). Com base na harmonia, ela acrescenta um fator emocional à afinação e retoma a ideia de caráter atribuído a determinadas tonalidades, diferenciando os modos maior e menor, além de bemóis e sustenidos (Barbieri, 1991, p. 87).

Para Casals, a afinação de temperamento igual atribui a todas as notas um mesmo peso dentro de uma melodia ou harmonia, tirando destas o sentido orgânico necessário na música. A altura das notas não deveria ser obtida por meio de um ato mecânico, mas reagir às implicações melódicas e às progressões harmônicas que aproximam e afastam algumas notas (Cherniavsky, 1952, p. 398). Os intervalos diatônicos devem ser modificados em função do que Casals chamava de uma “atração gravitacional”. Ele considerava a tônica, a subdominante e a dominante de uma tonalidade como sendo os pontos de repouso para os quais todas as outras notas devem caminhar (Blum, 1977, p. 103). Sendo assim, o segundo, terceiro, sexto e, sobretudo, o sétimo grau de uma escala maior devem ser tocados mais altos, criando uma tensão a ser resolvida nas notas fundamentais, “alto o suficiente para que possamos sentir a inevitabilidade da sua resolução na tônica”²⁴ (Blum, 1977, p. 103).

A afinação no quarteto de cordas

Por não ter na sua formação instrumentos de teclado, o quarteto de cordas possui certa liberdade para poder optar por diferentes abordagens em relação à afinação, e não somente se restringir a um tipo de padrão. Algumas formações tocavam exclusivamente com afinação temperada,²⁵ porém é frequente o uso combinado de afinações temperada e expressiva, em função da harmonia. O pedagogo Ivan Galamian (1903-1981) era da opinião de que nenhum sistema de afinação poderia ser totalmente autossuficiente e que o intérprete consciente deveria adequar sua afinação ao seu entorno. “Uma afinação adaptável às necessidades do momento é a solução certa para o grande problema que é tocar afinado” (Galamian, 1993, p. 35).²⁶

Descobri que os grandes instrumentistas de cordas, seja de maneira consciente ou não, usam um tipo de afinação com uma percepção muito expressiva de como as notas se relacionam entre si. [...] Tocaremos nesta passagem com afinação expressiva ou

²³ Quando há uma mudança da altura de uma nota na pauta (por exemplo de Dó bequadro para Ré bemol), trata-se de um semitom diatônico. Quando se há somente uma alteração na própria nota (por exemplo de Ré bemol para Ré bequadro), o intervalo é cromático.

²⁴ *High enough for us to feel the inevitability of its resolution to the tonic. Todas as traduções são nossas.*

²⁵ O antigo Quarteto Húngaro (1935-1972), por exemplo, somente tocava com afinação temperada, procurando reproduzir o mesmo padrão do piano, e ensinava esse sistema aos seus alunos (EISLER, 2000, p. 32).

²⁶ *Une justesse adaptable aux besoins du moment est la solution sûre au grand problème de jouer juste.*

tentaremos tocar de maneira temperada? Depende do contexto harmônico (Krosnick,²⁷ as cited in Eisler, 2000, p. 33).²⁸

O Quarteto Guarneri fazia uso da afinação expressiva, porém com algumas ressalvas. Arnold Steinhardt, primeiro violinista deste conjunto, concentra uma grande parte da dificuldade na afinação do quarteto no grau de liberdade a se ter em relação a esses dois sistemas e distingue dois fatores importantes a serem observados: um linear e o outro vertical (Blum, 1987, p. 28). Por “linear”, Steinhardt considera a melodia, ou a direção harmônica dentro da linha individual. Nesse caso, os semitons podem ser aproximados conforme a necessidade ou função harmônica, sendo uma importante ferramenta na construção da interpretação. Joel Smirnoff, violinista do Quarteto da Juilliard, também inclui nessa categoria os uníssonos, realizando mudanças na intonação em favor da função tonal da nota (as cited in Eisler, 2000, p. 32). O fator vertical citado por Steinhardt é “a necessidade de se tocar afinado com os seus colegas, de ouvir sua nota individual em relação ao acorde sendo tocado no momento” (Blum, 1987, p. 28). Ele coloca como necessidade do instrumentista do quarteto um ouvido atento e uma adaptabilidade rápida para fazer rapidamente as correções. Steinhardt ainda lista pontos-chave no tratamento “vertical”, que seriam os intervalos de quartas, quintas, e oitavas, que devem ser perfeitos. Intervalos mais flexíveis se adaptam melhor à afinação expressiva conforme a necessidade, como segundas, terças, sextas, sétimas em tonalidades maiores ou menores, assim como quartas e quintas aumentadas ou diminutas (Blum, 1987, p. 28). Porém é importante ressaltar que as diferenças entre essas afinações são muito sutis, em diversos casos quase imperceptíveis para os ouvidos menos atentos, e que essas flutuações entre padrões de afinação podem ocorrer distintas vezes dentro de um mesmo movimento dependendo do contexto musical (Blum, 1987, p. 31).

Em função da tonalidade, as cordas soltas também podem vir a ser um problema se o conjunto utiliza afinação expressiva, como ilustra o segundo violinista do Quarteto Guarneri, John Dalley:

Muitos instrumentistas acham que as cordas soltas devem ser constantes e que todo o resto deve se adaptar a elas. Mas na prática isto não funciona. Se você mantém firmemente aquela corda solta (*no caso a corda lá*) no que supostamente deveria ser uma terça maior de um acorde de fá maior, você está sem sorte (as cited in Blum, 1987, p. 34).²⁹

Em certas situações como esta, Dalley dá como possibilidade colocar o dedo sobre a pestana para subir ligeiramente a afinação, ou simplesmente evitar cordas soltas quando tais conflitos ocorrerem.³⁰

²⁷ Joel Krosnick (1941), violoncelista americano, membro do Quarteto da Juilliard desde 1974.

²⁸ *I've discovered that the great string players, whether consciously or not, really have the kind of intonation that has something to do with a very expressive perception of what the pitches mean to them. [...] Are we doing leading tones in this passage or are we trying to play tempered? It depends on the harmonic attitude.*

²⁹ *Many players think that open strings should be constant and everything else should adapt accordingly. But in a practical sense that's untrue. If you're sitting there with that open string which is supposed to be a major third in F major, you're out of luck.*

³⁰ Borciani (1973, p. 39) recomenda evitar (quando possível) o uso de cordas soltas no quarteto, pela impossibilidade de adaptação da afinação da mesma. Porém ele cita casos em que o efeito sonoro da corda solta e seus harmônicos são bem-vindos em um contexto musical específico, as vezes até mesmo a pedido do compositor, como em diversos momentos nos quartetos de Ravel e Debussy.

A correção da afinação e o vibrato

Para o destacado pedagogo Carl Flesch, um sistema de temperamento perfeitamente igual no violino não é algo realizável, dando como exemplo o seguinte intervalo na corda Lá do violino:

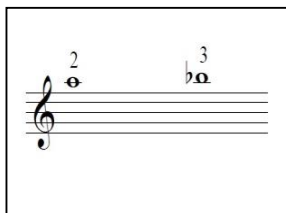


Figura 1. Exemplificação de Carl Flesch

Flesch explica que:

a diferença entre estas duas notas é de aproximadamente 60 vibrações. Porém a distância espacial entre o Lá e o Si bemol é de somente 2 milímetros; sendo assim 60 vibrações ocupam uma distância de 2 milímetros, e uma vibração é igual a 1/30 mm. Considerando que a colocação do meu dedo é tal que o meu Lá esteja afinado, para obter o Si bemol matematicamente afinado, eu teria que achar um ponto com a precisão de 1/30 mm. A possibilidade de acertar pode ser contemplada somente se imaginarmos que eu use um objeto com 1/30 mm de amplitude para pressionar a corda, e não um dedo, cuja ponta mede cerca de 10 mm. Mesmo que possamos supor por um instante que eu consiga colocar meu dedo com a precisão de 1/30 mm, em uma sucessão de notas, como uma escala por exemplo, isso se torna impossível. Devemos então, mesmo a contragosto, tirar sua aura de santidade ao termo “tocar afinado”. Tocar afinado, em termos físicos, é uma impossibilidade (Flesch, 2000, p. 8).³¹

Flesch faz aqui uma distinção entre tocar afinado e transmitir ao ouvinte uma sensação de se estar tocando afinado. Para ele, o violinista deve corrigir a nota desafinada, seja mudando o dedo de lugar, ou então vibrando em direção à intonação correta, corrigindo o erro inicial. Esse processo deve ocorrer tão rapidamente que o ouvinte tem que ter a percepção de que a nota estava afinada desde o seu início. “Tocar afinado é então nada mais do que uma rápida e bem executada correção de uma nota inicialmente imprecisa”³² (Flesch, 2000, p. 8).

O vibrato é um recurso importante para a afinação. Sendo um dos mais efetivos meios interpretativos, suas possibilidades são extensas. Para Flesch, ele deve seguir a voz humana e suas emoções: “mesmo quando falamos, podemos perceber que a emoção, como alegria, dor, ódio ou amor resultam em uma combinação de instabilidade e vibrações na voz” (Flesch,

³¹ *The difference between these two notes is approximately 60 vibrations. The spatial distance between A and B flat is however only 2 millimeters; therefore 60 vibrations are contained in the space of 2 millimeters, thus one vibration equals 1/30 mm. Assuming that my finger placement is such that the A is in tune, in order to play the B flat mathematically in tune, I would have to place my finger in a location that is accurate to the 1/30 mm. The possibility of doing this could be contemplated in one's imagination – if I used an object of a width of 1/30 mm to press down on the string, but certainly not with a finger which, at its tip, measures approximately 10 mm. Even if I assume that by lucky coincidence I succeed to place my fingers with an accuracy of 1/30 – in a succession of notes, such as in a scale, this become an impossibility. We therefore have to, as regrettable as this may be, deprive the term “playing in tune” of its sanctity. To play in tune, in terms of physics, is an impossibility.*

³² *“Playing in tune” is therefore nothing but an extremely rapidly and cleverly executed correction of the initially imprecise pitch.*

2000, p. 20),³³ sendo um movimento que, partindo de um ponto central, levando a mão acima e abaixo dele, produz uma oscilação sonora da nota musical, por uma extensão superior e inferior ao núcleo central. Porém é frequente, por uma facilidade mecânica, vibrar somente do centro para cima, o que influi fortemente em uma execução musical. Walter Levin, primeiro violinista do Quarteto LaSalle, adverte sobre esse fenômeno:

Lembro-me de que ele [Gideon Strauss, amigo do violinista] ouviu o Quarteto LaSalle em São Francisco, e foi me ver depois, e me disse que minha afinação poderia melhorar, que eu toquei um pouco alto, e me perguntou se eu sabia o porquê. O motivo era que eu utilizava o tipo de vibrato que vai pelo lado superior das notas. Se fizer isso, elas soam altas, porque o ouvido se orienta pelas frequências mais altas. Eu sabia disso, mas fiz assim mesmo. Tive que aprender a não mais fazê-lo (Spruytenburg, 2014, p. 36).³⁴

O mais indicado é vibrar *da nota para baixo*, pois assim a percepção auditiva é da frequência mais alta, o que no caso corresponde à nota na sua altura inicial, em seu ponto central. O mesmo é relatado por Peter Oundjian, ex-primeiro violino do Quarteto de Tokyo, defendendo o uso do vibrato como importante ferramenta na correção da afinação:

Eu costumava vibrar acima da nota, porque achava que ia me tornar um grande solista, e que isso era o procedimento correto a ser seguido. Na realidade, eu estava errado, e muitos dos grandes pedagogos ensinaram seus alunos a vibrar para baixo. Isomura [Kashido Isomura, violista do Quarteto de Tokyo] me disse: Olha, você poderia tentar treinar levar seu vibrato para trás. Não é que você esteja colocando seus dedos muito alto, mas quando você vibra, soa alto (as cited in Eisler, 2000, p. 47).³⁵

A preparação para a performance

O estudo lento é sempre indicado para resolver divergências na afinação, seguindo dinâmicas não muito fortes e sem vibrato, recurso que pode facilmente encobrir falhas (Raaben, 2003, p. 74). Separar o conjunto em diferentes combinações pode igualmente ser útil, por exemplo, violoncelo e viola, enquanto os outros escutam e opinam, e ir progressivamente incluindo outros instrumentos (Blum, 1987, p. 34). Para Timm (1943, p. 20), faz-se necessário criar um hábito de insistir na afinação, sem nunca deixar passar nada, sendo este o único meio de aprimorar a consonância do conjunto.

Porém o mais importante em uma performance para o Quarteto Guarneri, quanto a este tópico, é sempre estar atento ao que os outros instrumentistas estão tocando, especialmente os que tocaram antes. Se alguém terminar uma passagem um pouco mais alto, por exemplo, o instrumento que entra em seguida deve começar sua frase partindo da mesma afinação, para não destoar. “Você deve se ajustar ao que escuta no momento, você tem que ir com os seus

³³ *Even in speaking, we can observe that emotion, joy, pain, hatred or love results in a mixture of instability and vibration.*

³⁴ *I remember that he heard the LaSalle Quartet in San Francisco and came up to me afterwards and told me that my intonation could be better, that I'd played a bit sharp, and asked me if I knew why. It was because I used the kind of vibrato that goes to the high side of the notes. If you do that, they sound sharp, because the ear orients itself towards the higher frequencies. I knew this, but I did it anyway. I had to learn not to do that.*

³⁵ *I used to vibrate above the pitch, because I thought that to become a great soloist, that was the thing to do. In fact, I was wrong, and many of the great teachers have taught students to vibrate below the pitch. Isomura said to me: You know, you could try to practice pulling your vibrato back. It's not that you're putting your fingers down too high, but when you vibrate, it sounds high.*

colegas, para o melhor, tanto quanto para o pior” (Blum, 1987, p. 34).³⁶ Norton (2003, p. 176) explica que, ao contrário do instrumentista solo, que tempera sua própria escala, o quartetista não tem que pensar suas notas em uma relação diatônica, e nem mesmo em uma relação com outro instrumentista. Porém ele deve levar em conta um constante processo de *modulação*, de uma harmonia distribuída entre os quatro instrumentos. Ou seja, a sua pureza é determinada por suas relações modulatórias. A afinação seria então um trabalho de grupo, uma série de escolhas feitas coletivamente.

Considerações finais

Conforme discutido, o quarteto de cordas apresenta duas grandes linhas de pensamento em relação à afinação, o temperamento igual e a afinação, e principalmente uma ação combinatória entre as duas vertentes, de acordo com o contexto musical. Todo este processo deve ser abordado durante os ensaios, no procedimento de estudo da obra e da construção da performance.

O diferencial do quarteto com outros conjuntos, como o quarteto com piano por exemplo e outros, está nesta riqueza de possibilidades de afinação que os seus instrumentos possuem. Se a afinação possui um viés interpretativo, se ela pode ajudar a transmitir sentimentos, afetos e emoções, isto deve ser explorado, porém sempre seguindo critérios lógicos.

O mais importante é sempre coordenar a afinação pessoal de cada membro não somente com o contexto, mas principalmente com os outros. Mesmo que exista inicialmente uma discordância inicial, a adaptabilidade a cada situação é fundamental na prática de conjunto. Em outras palavras, “é inadmissível a defesa absoluta da própria afinação, se esta não corresponder nem se harmonizar com a dos outros” (Raaben, 2003, p. 73).

Referências

- Barbieri, P. (1991). Violin Intonation: A Historical Survey. *Early Music*, 19(1), 69-88. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3127954>
- Blum, D. (1977). *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley, United States of America: University of California Press.
- Blum, D. (1987). *The art of string quartet: the Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. Ithaca, United States of America: Cornell University Press.
- Cherniavsky, D. (1952). Casals's Teaching of the Cello. *The Musical Times*, 93(1315), 398-400. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/934445>
- Eisler, E. (2000). *21st-Century String Quartets, vol. 1*. California, United States of America: Sting Letter Publishing.
- Flesch, C. (2000). *The Art of Violin Playing: Book One*. New York, United States of America: Carl Fisher

³⁶ *You still have to adjust to what you hear at the moment, you have to go with your colleague for better or worse.*

- Galamian, I. (1993). *Enseignement et technique du violon*. Paris, France: Éditions Van de Velde.
- Norton, M. (1966). *The Art of String Quartet Playing*. New York, United States of America: The Norton Library.
- Porres, A. & Manzolli, J. (2005). Sistemas de Afinação: um apanhado histórico. *Seminário Música, Ciência e Tecnologia*. Retrieved from <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/35>
- Raaben, L. (2003) *O quarteto de cordas: teoria e prática*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora UFRJ.
- Rosen, C. (2000). *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*. Paris, France: Editions Gallimard.
- Spruytenburg, R. (2014). *The LaSalle Quartet: conversations with Walter Levin*. Woodbridge, United States of America: The Boydell Press.
- Strange, P. & Strange, A. (2001). *The Contemporary Violin: Extended Performances Techniques*. Berkeley, United States of America: University of California Press.
- Timm, E. (1943). Intonation Facts. *Music Educators Journal*, 29(3), 19-20. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3386249>

A música contemporânea na iniciação coletiva ao violoncelo: Possibilidades a partir de jogos de improvisação livre

COMUNICAÇÃO ORAL

Marta Brietzke

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
(martabrietzke@gmail.com)

Mário André Wanderley Oliveira

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Fábio Soren Presgrave

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: Nesta comunicação, são abordados resultados parciais de uma pesquisa baseada na implementação de jogos de improvisação coletiva direcionados à iniciação ao violoncelo. O objetivo desta pesquisa, em nível de mestrado, é investigar a implementação de jogos de improvisação já utilizados em outros contextos na iniciação coletiva ao instrumento, buscando proporcionar a aproximação dos estudantes com poéticas da música contemporânea. O estudo se configura como uma pesquisa-ação, realizada em três instituições no estado de São Paulo, na qual foram utilizadas como técnica de coleta de dados a observação participante, a aplicação de questionário junto a vinte e quatro estudantes, bem como o uso de entrevistas semiestruturadas com os professores participantes das atividades. Como resultados parciais, é possível indicar que, na implementação dos jogos elaborados, baseados nas proposições de Brito (2003, 2011), Gainza (2009), Freixedas (2015) e Cruz (2017), a maioria dos alunos associou os jogos de improvisação à ideia de criação musical. Os estudantes consideraram também que os jogos proporcionaram maior aproximação com as linguagens da música contemporânea. Tanto os alunos quanto os professores ressaltaram a função integradora e socializadora das atividades. A maioria dos professores ressaltou, porém, a necessidade de elaboração de jogos que contemplem questões de ordem técnica e que se adequem ao repertório tradicional do violoncelo. Considero que as expectativas deste trabalho foram, em grande medida, correspondidas e que este possa trazer para a área da educação musical diversificação de propostas direcionadas ao ensino coletivo integrado a proposições da música contemporânea. Considero que, a partir desta abordagem, outras propostas relacionadas ao ensino coletivo e a prática de música contemporânea possam ser sugeridas para o ensino do violoncelo.

Palavras-chave: Música contemporânea; ensino coletivo; jogos de improvisação; violoncelo.

Contemporary music in the collective initiation to the cello: possibilities from free improvisation games

Abstract: In this paper, some partial results of a research based on the application of group improvisation games, directed to the cello initiation, are addressed. The aim of this research, at a master's level, is to investigate the implementation of improvisation games, already applied in other groups of students in the group initiation to the instrument, seeking to bring students closer to poetics of contemporary music. The study is set as a research-action, carried out in three institutions in the state of São Paulo. The data collection techniques that have been used are the participant observation technique, the application of a questionnaire to twenty-four students, as well as the use of semi-structured interviews with the teachers who participate in the activities. As a partial results, it is possible to indicate that, in the implementation of games, based on the propositions of Brito (2003, 2011), Gainza (2009), Freixedas (2015) and Cruz (2017), most students associated improvisation games to the idea of musical creation. The students also considered that the games provide a greater approximation with the languages of contemporary music. The students, as well as the teachers emphasized the integrative and socializing function of the games proposed. Most of the teachers pointed out, however, the need to elaborate games that contemplate technical issues and that the traditional repertoire of the cello. I believe that the expectations of this work have been achieved and that it can bring to the musical education area a diversification of proposals directed to collective teaching, integrating ideas related to the practice of contemporary music. I consider that, from this approach, other proposals related to group teaching and the practice of contemporary music can be suggested for the teaching of the cello.

Keywords: Contemporary music; Group teaching; Improvisation games; Cello.

Ao observar a atuação de professores de violoncelo brasileiros, principalmente, no que diz respeito aos níveis básico e intermediário, percebo que alguns desafios ainda estão bastante presentes neste contexto. Entre tais desafios, destaca-se a escolha de abordagens apropriadas para explorar e gerar vínculos efetivos com o instrumento e elencar possibilidades de trabalho eficientes e atuais. Um dos questionamentos que surgem em decorrência destas observações diz respeito a quais estratégias seriam as mais adequadas para que os

professores de instrumento desempenhem a função de educadores musicais, ao mesmo tempo em que transmitem conhecimentos técnicos e habilidades específicas relativas ao instrumento. Por outro lado, também é notável a pouca oferta de repertório direcionado ao ensino e aprendizagem da música contemporânea, dificultando o acesso dos estudantes às linguagens e poéticas musicais de sua época.

Considero que jogos de improvisação coletiva podem se configurar em uma abordagem pedagógica condizente com o intuito de proporcionar a aproximação dos estudantes de instrumento com as poéticas da música atual. Muitas vezes, os “resultados” musicais de tais atividades se assemelham aos de algumas estéticas da música contemporânea, e também necessitam a mesma qualidade de escuta em sua prática, sendo assim, podem oportunizar este contato. Durante minha pesquisa de mestrado, observei que ao proporcionar aos alunos estratégias para a criação musical através de jogos de improvisação coletiva, com frequência, eles utilizam recursos musicais semelhantes aos adotados pelos compositores, assim como foi observado por Delalande (2001). Também constatei que, através dos jogos, podem ser abordadas questões coincidentes entre a estética e a educação musical da atualidade, sendo o instrumento utilizado como veículo de expressão pessoal. Sendo assim, foi elaborada uma proposta de ensino coletivo do violoncelo, direcionada a alunos iniciantes e apoiada em jogos de improvisação livre. Com este objetivo, foi realizada a revisão de algumas ideias e propostas de improvisação e de ensino coletivo de instrumento musicais, ressaltando a importância da adoção de abordagens relacionadas às linguagens e poéticas da música atual.

Música contemporânea na formação instrumental

Assim como analisou Presgrave (2008, p. 2), muitas vezes, o primeiro contato dos alunos de violoncelo com as linguagens da música contemporânea não tem lugar nos cursos de graduação, sendo realizado posteriormente. Com frequência também convivemos com músicos profissionais que não são familiarizados e inclusive não gostam de executar ou ouvir música contemporânea. Porém, ao trabalhar com crianças e adolescentes, observo que na fase inicial do aprendizado, os alunos não possuem restrições a estilos ou poéticas musicais. Acredito, então, que a conscientização dos professores de instrumento quanto à importância do estudo da música atual, pouco a pouco, poderá contribuir para uma mudança no cenário onde a música contemporânea está inserida.

Uma das características que a música dos séculos XX e XXI trouxe para a prática instrumental, coincidente com as ideias dos educadores musicais, foi a exploração dos instrumentos de maneira mais abrangente, utilizando maneiras não-convencionais de produzir sons no instrumento, também chamadas de técnicas estendidas. Conforme já relataram José Henrique Padovani e Sílvio Ferraz (2011), apesar do uso das técnicas estendidas ter se consolidado na música dos séculos XX e XXI, essas já eram utilizadas, de diferentes maneiras, em outros períodos da história da música ocidental.

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de

tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (Padovani; Ferraz, 2011, p. 11).

Considerando-se a exploração sonora também como um recurso individual do instrumentista e as diferenças timbrísticas de cada instrumento, pode-se dizer que as possibilidades geradas pelas técnicas estendidas são bastante vastas. Diferentes instrumentistas poderão produzir diferentes e sutis resultantes sonoras, mesmo interpretando a mesma peça. Segundo o educador François Delalande (2001) ao começar a estudar um instrumento musical, comumente, os alunos possuem uma postura semelhante à do compositor de música concreta (DELALANDE, 2001, p. 15), a necessidade exploratória com fins expressivos dos corpos sonoros, no nosso caso, o violoncelo. Se observa esta necessidade na tendência natural dos alunos iniciantes em percutir, raspar, friccionar, e produzir diferentes ações com resultados sonoros diversos. Na maioria das vezes, esta necessidade é reprimida pelos professores, por ser considerada um risco a integridade do instrumento, que necessita de uma maneira específica de manuseio a ser ensinada e aprendida nas aulas seguintes.

Também segundo Delalande (2001) as crianças e adolescentes, na fase inicial do estudo de música, não possuem preconceitos estéticos como os que são apresentados por alunos ou músicos mais avançados tecnicamente. Durante a minha prática docente também observei esta característica, presenciando que os alunos iniciantes, geralmente, aceitam o violoncelo como uma possibilidade infinita de produção de diferentes músicas em suas multiplicidades estéticas. Tal observação leva à conclusão que as dificuldades de compreensão da música contemporânea por alguns músicos profissionais é uma dificuldade colocada pela repetição sistemática de determinados estilos e idiomas musicais, principalmente os relacionados à música dos séculos XVIII e XIX. Sendo assim, acredito que uma das maneiras de proporcionar a aproximação com o repertório de música contemporânea é permitindo que o aluno exerça sua curiosidade natural em explorar os sons do entorno, entre eles os sons que podem ser produzidos pelo violoncelo.

Considero que outra abordagem que pode ser utilizada para promover a aproximação dos instrumentistas com a música contemporânea é o uso da *mímese* enquanto estratégia pedagógica. É possível relacionar, em conjunto com os alunos, os diferentes sons produzidos pelo violoncelo, obtidos durante as atividades de exploração do instrumento, com os conteúdos psicológicos e ambientais que os rodeiam. Tal abordagem, geralmente, proporciona aos alunos a compreensão de que os sons produzidos através das técnicas estendidas não são apenas ruídos, e sim, parte importante do conteúdo expressivo musical.

Desta maneira é possível incorporar elementos da música contemporânea e das técnicas estendidas ao repertório tradicional ou folclórico, tornando-os acessíveis a todo o tipo de público ouvinte. Percebo que no decorrer do trabalho musical, pouco a pouco, os alunos vão tornando estas representações mais sutis e menos literais, até que tais sonoridades vão sendo incorporadas ao seu leque expressivo. Naturalmente os alunos passam a produzir conteúdos musicais subjetivos, englobando tanto as técnicas convencionais quanto as técnicas estendidas. Desta maneira se tornam capazes de expressar seus pensamentos, sentimentos e emoções através de diferentes propostas musicais.

A improvisação livre no ensino coletivo de violoncelo

A improvisação livre

A improvisação, enquanto prática de criação musical, vem se constituindo em uma das principais estratégias pedagógicas disponíveis aos educadores musicais da atualidade. Sendo assim este trabalho revisou alguns conceitos e ideias sobre improvisação e sua utilização pedagógica e situou a pesquisa de campo realizada nas três instituições de ensino dentro deste contexto educacional.

Na maioria das vezes o conceito de improvisação musical está fundamentado no ato de criação no momento da execução e da *performance* da música. Bruno Nettl (2004) aborda as definições e valores dados pela musicologia para o termo improvisação, afirmando que “no mundo musicológico europeu, há um consenso geral sobre a definição básica de improvisação³⁷” (2004, p.18, tradução nossa). A educadora Violeta Gainza, por exemplo, estabelece a improvisação como “uma atividade projetiva que pode ser definida como toda a execução musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo³⁸” (GAINZA, 2009, p. 11, tradução nossa). Para a autora o termo improvisação designa tanto o processo quanto o produto da atividade musical.

A partir do trabalho de Derek Bailey (1993) costuma-se diferenciar a “improvisação idiomática” da “improvisação livre”. Embora estes conceitos sejam relativizados, são adotados por diferentes músicos e pesquisadores, como Alonso (2007), Matthews (2012) e Costa (2016). O termo “improvisação livre”, conforme ressalta Rogério Costa (2016), “é uma expressão que se consolidou nos meios acadêmicos e artísticos” (COSTA, 2016, p. 1). A “improvisação idiomática” está ligada a determinados estilos ou “idiomas” musicais específicos, como, por exemplo, o jazz, o choro e a salsa. A “improvisação livre” não está ligada a nenhum idioma musical específico, podendo incorporar diferentes abordagens do conteúdo sonoro.

Derek Bailey (1993) afirma que “as características da música livremente improvisada são estabelecidas apenas pela identidade musical sonora das pessoas que a tocam³⁹” (BAILEY, 1983, p. 83, tradução nossa). Sendo assim, práticas de improvisação, tendo como base a improvisação livre, podem ser utilizadas por pessoas com os mais variados níveis de conhecimento musical, inclusive por pessoas sem conhecimento musical formal específico. Por este motivo ela pode ser empregada em qualquer estágio de desenvolvimento no ensino musical. Segundo Bailey (1993), “a improvisação livre, além de ser uma habilidade musical altamente qualificada, está aberta para ser usada por quase todos - iniciantes, crianças e não-músicos⁴⁰” (BAILEY, 1993, p. 84, tradução nossa). Sendo assim, os educadores musicais têm se apropriado dessas ideias e utilizado elementos da improvisação livre em suas propostas de ensino.

³⁷ *en el mundo musicológico europeo hay un consenso general sobre la definición básica de improvisación*, (NETTL, 2004, p. 18)

³⁸ *una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo ou grupo*. (GAINZA, 2009, p. 11)

³⁹ The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic-musical identity of the person or persons playing it.

⁴⁰ Free improvisation, in addition to being a highly skilled music craft, is open to use by almost anyone - beginners, childrens and non-musicians (BAILEY, 1993, p.8).

O ensino coletivo de instrumentos musicais

De maneira geral, ao ensino de instrumentos musicais têm sido atribuídas duas categorias: o ensino tutorial e o ensino coletivo (Cruvinel, 2003). O ensino tutorial também é, muitas vezes, associado ao “modelo conservatorial”. Tal associação se dá por ser esta a maneira de ensino predominante, ainda hoje, em conservatórios e escolas especializadas de música, sendo uma prática, por vezes indicada pela literatura, como consolidada a partir do século XVIII, no Conservatório de Paris (Cruvinel, 2003). Já o ensino coletivo, de acordo com Cruvinel (2003), teria se destacado no século XIX, na Inglaterra, tendo, posteriormente, se fortalecido nos Estados Unidos. Diferente do que acontece no ensino tutorial, as aulas no ensino coletivo são ministradas em grupos de alunos e as aulas podem ocorrer de diferentes maneiras. As formas com que se caracterizam o ensino coletivo dependem muito da especificidade dos instrumentos. Quando no ensino coletivo há vários instrumentos ensinados ao mesmo tempo, caracteriza-se como “ensino heterogêneo”. Quando apenas um instrumento é ensinado para todos os alunos se caracteriza como “ensino homogêneo” (Cruvinel, 2003).

Moraes (1997) destaca ainda os objetivos principais da proposta de ensino em grupo. Tais objetivos são de ordem cognitiva, afetiva, técnica ou psicomotora e psicológica e social. Como objetivos cognitivos o autor destaca o desenvolvimento da percepção e da consciência dos elementos musicais básicos relacionados ao instrumento, a concentração, os conhecimentos históricos e os conhecimentos dos princípios técnicos do instrumento. De ordem afetiva são ressaltados o desenvolvimento de atitudes positivas em relação à música e de uma resposta intuitiva do aluno aos conteúdos musicais propostos. Como objetivos técnicos o autor destaca o desenvolvimento de proficiência técnica para atender aos requerimentos musicais das peças estudadas e na área psicológica e social, o fortalecimento da auto-estima e da auto-imagem, da autoconfiança e da confiança nos outros.

Metodologia do trabalho

Para a realização deste trabalho foi escolhido o método de pesquisa-ação, que situa-se como um método de pesquisa qualitativa. Thiollent esclarece as características da pesquisa-ação:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (Thiollent, 2005, p. 16)

Foram compilados da literatura oito jogos de improvisação que já haviam sido aplicados a diferentes grupos instrumentais. Além destes jogos mais dois jogos foram criados especialmente para a pesquisa, baseados em minha experiência como docente e musicista. Como procedimentos de coleta de dados foram utilizados a observação, os relatos individuais dos alunos a respeito dos jogos propostos, um questionário com dez questões aplicado aos alunos participantes e entrevistas semi-estruturadas a quatro professores que participaram dos jogos de improvisação.

Os questionários tinham como objetivo verificar se os alunos se sentiam à vontade praticando os jogos de improvisação, se conseguiam utilizar o violoncelo de maneira expressiva durante os jogos, se consideraram os jogos como brincadeira, música ou exercício, se consideraram que os jogos proporcionaram interação entre os colegas de classe e se acreditaram que os

jogos possibilitam uma maior aproximação com as linguagens e poéticas da música contemporânea. As entrevistas semiestruturadas aos professores buscavam verificar a apreciação destes professores em relação aos jogos de improvisação, bem como a metodologia utilizada por tais professores para desenvolver temas ligados à expressão musical e a criatividade. Também visavam conhecer um pouco mais sobre a sua formação inicial e a maneira como cada um proporciona a iniciação musical através do violoncelo, procurando verificar se havia coincidência entre elas, além de verificar se os professores tinham, eles próprios como intérpretes, alguma relação com a prática da música contemporânea e se esta relação interferiria na sua apreciação sobre os jogos.

Os jogos de improvisação foram aplicados em três contextos educacionais distintos do estado de São Paulo, o *Instituto Baccarelli*, o *Projeto Guri-Polo de Indaiatuba* e o *Instituto Fukuda*. No *Instituto Baccarelli* e no *Projeto Guri* as aulas de violoncelo se dão de forma coletiva, enquanto no *Instituto Fukuda* tais aulas são individuais, mas os alunos também realizam prática de conjunto. No *Instituto Baccarelli* foram aplicados sete destes jogos de improvisação, enquanto no Projeto Guri e no Instituto Fukuda foram aplicados seis jogos.

Reflexões sobre os resultados parciais da pesquisa

Até o presente momento já foram tabulados os questionários aplicados aos alunos, num total de vinte e quatro, bem como transcritos os relatos individuais feitos pelos alunos em relação a cada jogo aplicado. Também já foram transcritas as entrevistas aos professores abordados. Tendo como base as minhas observações e anotações no Diário de Campo alguns destes dados já foram relacionados, trazendo algumas conclusões para o trabalho.

Acredito que os jogos de improvisação propostos foram compatíveis com a iniciação ao violoncelo, proporcionando aos alunos uma via de expressão pessoal a partir do instrumento. Os alunos apontaram em suas respostas nos questionários e em suas anotações pessoais que se sentiram confortáveis durante a prática dos jogos. Entre os professores esta opinião não foi um consenso, foi considerado tanto que os jogos estavam acima da capacidade técnica dos alunos quanto que estavam adequados ao seu desenvolvimento.

Os alunos perceberam os jogos de improvisação de múltiplas formas. A maioria dos alunos considerou os jogos como música, como brincadeira e como exercício, sendo que estas definições não se excluíram, e sim, se complementaram. Acredito, desta maneira, que os alunos compreenderam as propostas musicais presentes em cada jogo, ao mesmo tempo em que perceberam a sua ludicidade, sem no entanto considerá-los uma atividade de entretenimento ou passatempo.

A grande maioria dos alunos considerou que através dos jogos pode compreender melhor como se dá o processo de criação de uma música, assim como considerou que os jogos foram importantes para proporcionar uma maior aproximação com as linguagens da música contemporânea. Através destas informações acredito que os jogos de improvisação contribuem para a aproximação entre compositor e intérprete, desmistificando a ideia de que o criador seja uma pessoa com habilidades especiais, diferente da “pessoa comum”. Possibilitam a compreensão de que todos são capazes de criar, e assim agregam valor tanto às criações dos estudantes como a dos compositores.

Tanto os alunos quanto os professores ressaltaram que os jogos proporcionaram integração entre os participantes. Sendo assim, considero que são um veículo importante para o trabalho de valores coletivos, como a sociabilidade, o diálogo, a comunicação e troca de experiências entre os sujeitos.

Os professores entrevistados relataram que gostaram dos jogos desenvolvidos, mas a maioria mostrou preocupação em relação a contextualização dos jogos dentro do trabalho que vinham realizando. Segundo os professores seria necessário maior contextualização da proposta e também a idealização de jogos que proporcionassem aproximação com a técnica e o repertório tradicionais. Todos os professores consideraram que, em maior ou menor grau, vão incorporar as estratégias apresentadas nos jogos de improvisação em sua forma de ensino.

Considerações finais

Considero que as expectativas deste trabalho têm sido contempladas durante este estudo. Acredito que os jogos de improvisação contribuem para a aproximação dos estudantes com as linguagens e poéticas da música contemporânea, ao mesmo tempo em que são importantes aliados para o desenvolvimento da criatividade e expressividade musical dos alunos. Da mesma forma acredito que, como prática de ensino coletivo do violoncelo, os jogos proporcionam oportunidades de interação e criação coletiva, mobilizando uma série de potencialidades necessárias a tais atuações, que não seriam ativadas em uma prática de ensino individual.

Para a implementação de tal proposta, considero necessária a ampliação de alguns conceitos sobre o ensino de instrumento. Tradicionalmente o ensino instrumental vem sendo associado ao desenvolvimento de habilidades técnicas, deixando-se de lado, muitas vezes, o potencial criativo dos alunos. Tal abordagem, assim como destaca Moraes (1997) pode proporcionar a passividade dos alunos em relação à sua aprendizagem, ao invés de se configurar em um processo ativo e experiencial. Para tanto é necessário que o professor se conecte à ideia de que, mais do que conduzir exercícios e modelos a serem reproduzidos, é necessário atuar como um facilitador da aprendizagem dos alunos.

Acredito que os jogos de improvisação se mostraram atividades compatíveis com propostas de ensino musical que visam a atenção na escuta, a liberdade de expressão e de relação com o instrumento, a liberdade de criação musical, o desenvolvimento da criatividade, a interação entre os alunos e o desenvolvimento do autoconhecimento. Desta maneira, acredito que este trabalho possa trazer reflexões, além das relativas ao ensino coletivo, aos jogos de improvisação e ao ensino da música contemporânea ao violoncelo.

Referências

- Alonso, C. (2007). *Improvisación libre: la composición en movimiento*. Baiona: Editorial Dos acordes S. L.
- Costa, R. (2016). *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- Cruvinel, F. M. (2003). *Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás)

Delalande, F. (2001). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Gainza, V. H. (2009). *La improvisación musical*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Matthews, W. (2012) *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid: Turner Música.

Moraes, A. (1997). Ensino instrumental em grupo : uma introdução. *Música Hodie, n 4*, páginas 70-77.

Nettl, B. (2004). Un arte relegada por los eruditos In: Nettl, B., Russel, M.. *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Ediciones Akal S. A.

Padovani, J., Ferraz, S. (2011). Proto História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie, n 2, vol 11*, páginas 11-35.

Thiollent, M. (2005) *Metodologia da pesquisa-ação*. 14. ed. São Paulo: Cortez.

Análise dos aspectos estilísticos da música e da *performance* de João Donato

COMUNICAÇÃO ORAL

Márcio de Oliveira Silva
Departamento de Música, Universidade de Brasília (UNB), Brasil
(marciobradok@hotmail.com)

Sergio Nogueira Mendes
Departamento de Música, Universidade de Brasília (UNB), Brasil
(sernog@unb.br)

Juliana Rocha de Faria Silva
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – Campus Planaltina, Brasil
(juliana.silva@ifb.edu.br)

Resumo: Esta comunicação apresenta uma análise dos aspectos estilísticos da música e da *performance* do pianista e compositor João Donato. Evidencia-se um “jeito Donato” de compor e tocar piano sintetizado por meio das experiências adquiridas a partir de três fases distintas de sua carreira. A análise de seu estilo provê uma estruturação formal que subsidia a interpretação mais fidedigna das músicas deste pianista e a formatação de uma nova ferramenta musical genuinamente brasileira ampliando campos de atuação na prática e no ensino da música e mais especificamente no piano popular.

Palavras-chave: João Donato; Análise musical; Música popular brasileira; Piano popular.

The analysis of the stylistic aspects of music and performance of João Donato

Abstract: This paper presents an analysis of the stylistic aspects of music and the performance of pianist and composer João Donato. A “Donato way” of composing and playing piano synthesized through the experiences acquired from three distinct phases of his career is evidenced. The analysis of his style provides a formal structure that supports the most reliable interpretation of this pianist's music and the format of a new genuinely Brazilian musical tool, broadening fields of practice in the practice and teaching of music and more specifically in the popular piano.

Keywords: Joao Donato; musical analysis; Brazilian popular music; popular piano

Esta comunicação apresenta um recorte de uma dissertação de mestrado cuja pesquisa visa a análise e a discussão de aspectos estilísticos da música e da *performance* do pianista e compositor João Donato. Esse recorte traz as características gerais do processo composicional e da *performance* do artista que busca evidenciar um “jeito Donato” de compor e tocar piano, por meio da análise de trechos de músicas que dialoga com a literatura e a transcrição de uma de suas *performances* da música “Amazonas”⁴¹, de sua autoria.

Ao investigar os aspectos estilísticos da música e da *performance* de Donato, escolheu-se o levantamento bibliográfico e a análise de transcrições. Além disso, a imersão no repertório e o contato pessoal com o músico aproxima esta pesquisa de métodos etnográficos. Embora apenas a análise técnica do material (partitura e gravações) fossem suficientes para revelar a estrutura e os aspectos interpretativos das obras escolhidas, esta pesquisa ainda considera os aspectos contextuais como indispensáveis à análise musical. O levantamento bibliográfico é voltado para trazer à tona certos aspectos da vida musical de João Donato a exemplo dos trabalhos de Bittencourt (2006) e Faour (2006) que tratam da análise musical na música popular brasileira.

Devido à importância do artista e sua obra no cenário nacional, o estudo do trabalho de João Donato é relevante para podermos elucidar as distintas influências que culminaram no seu peculiar estilo musical que o torna uma referência no cenário da música popular brasileira.

⁴¹ Faixa nº9 do DVD “João Donato – “Donatural” (Biscoito Fino, 2005).

Assim sendo, a análise de seu estilo orientará uma estruturação formal que auxiliará músicos e estudantes na interpretação mais fidedigna das suas músicas.

1. Biografia e fases de João Donato

Considerado um dos precursores da bossa nova, o acreano João Donato iniciou sua carreira como acordeonista e sua atuação como pianista e compositor vem desde a década de 1950. De acordo com Castro (1990), depois que Johnny Alf mudou-se para São Paulo em 1955, João Donato tornou-se o pianista mais respeitado do Rio de Janeiro. No começo tentava reproduzir o estilo de Stan Kenton⁴², por quem ele tinha profunda admiração. Foi considerado um músico muito moderno nessa época devido às influências que adquiriu ouvindo discos de jazz trazidos dos Estados Unidos por outros músicos (Chediak, 1999). Isso fez com que ele resolvesse mudar para os Estados Unidos, pois sentia-se incompreendido no Brasil – o principal motivo de sua ida. Lá ele se estabeleceu por quase duas décadas, tocou com grandes nomes da música internacional e só retornou para o Brasil definitivamente no início dos anos de 1970. Segundo a análise de Souza (2003, p.169), a carreira de João Donato é dividida em três fases distintas e acrescenta: “sua carreira errante, que combina com sua personalidade libertária e hedonista, pode ser seccionada, arbitrariamente, em três fases”.

Primeira fase da carreira de João Donato

A primeira fase da carreira de Donato, é classificada como pré-bossa. O seu interesse pelo piano surgiu ao observar sua irmã Eneida estudar piano. Donato relata em entrevista à Tetê Moraes para o Canal Brasil⁴³ que, aos sete anos de idade, estava à beira do Rio Acre brincando e ouviu um pescador passar numa canoa assobiando uma melodia. Essa melodia ficou gravada em sua memória e foi o ponto de partida para todas as outras músicas que compôs. Hoje conhecemos essa música como “Lugar Comum” (Figura 1). Antes chamava-se “Índio Perdido” até Gilberto Gil escrever a letra muitos anos mais tarde.

Chord symbols: $G_7(9)$, C_6 , $Dm7$, $G_7(9)$, C_6 .

Figura 7. Música “Lugar Comum” de João Donato.

Fonte: Chediak (1999, p.91).

Donato mudou-se com a família para o Rio de Janeiro ainda pequeno devido ao seu pai ser militar. Considerado um menino prodígio, sua vida profissional na música acabou sendo iniciada. Teve contato com a música popular, nos anos de 1950 no Rio, como o samba, o samba-canção, o bolero e o que veio a ser depois chamado de bossa nova. A partir de

⁴² Stan Kenton foi pianista e se lançou como líder de orquestra em 1941. A partir de 1953, Kenton e sua orquestra alcançaram sucesso e popularidade fora dos Estados Unidos (Faour, 2006).

⁴³ Vídeo “João Donato: um passeio pelos 65 anos de carreira de João Donato, ícone da MPB, através de entrevistas e apresentações com seus parceiros”. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4248671/>>.

então, participou de vários grupos musicais como o conjunto “Os Namorados” (remanescente dos “Namorados da Lua” de Lúcio Alves), “Donato e seu Conjunto” (conjunto esse formado por Altamiro Carrilho, Paulo Moura e Tom Jobim), além de ter influenciado João Gilberto quanto à batida da bossa-nova. Segundo Castro (1999), o convívio cotidiano dos músicos foi de aproximadamente dois anos, tempo suficiente para haver trocas de experiências entre eles, principalmente musicais. Estes fatores foram fundamentais para João Gilberto se aproximar das ideias musicais de João Donato, entendendo o suficiente de sua parte rítmica a ponto de conseguir organizá-las e transformá-las, junto com outras informações, em uma nova concepção musical (Faour, 2006). Essa foi também a sua fase de pianista de boates no Rio de Janeiro, onde aprendeu muito acompanhando outros músicos.

Segunda fase da carreira de João Donato

A segunda fase da carreira de João Donato se passou nos Estados Unidos onde ficou por mais de duas décadas. Em outubro de 1959, devido à escassez de trabalho no Brasil (muito devido à sua fama de descompromissado), viajou para o México a convite do violonista Nanai⁴⁴ e da cantora Elizeth Cardoso, e dali foi direto para os Estados Unidos onde ficou por vários anos.

Depois da volta de Elizeth para o Brasil, Donato aceitou um convite de Nanai para fazer uma temporada de seis semanas no *Lake Tahoe* em Nevada, com o grupo “Bando da Lua”, que acompanhava a cantora Carmem Miranda e que, na verdade, não durou muito, pois ele acabou não se adaptando à maneira que queriam que ele tocasse. Segundo Donato, sua busca era por uma sonoridade mais moderna (Chediak, 1999). Na realidade, ele havia chegado nos Estados Unidos com todas as influências que havia recebido da música norte-americana que ouvia e tentava reproduzir, muito diferente do estilo carnavalesco do grupo de Carmem Miranda.

Ficando sem dinheiro e sem passagem de volta ao Brasil, quase dormiu na rua, não fosse o baterista cubano Armando Peraza (que já conhecia sua musicalidade) socorrê-lo, depois que a dona da pensão onde ele estava hospedado ter jogado suas malas na calçada. Neste momento Donato viu-se na necessidade de procurar trabalho por lá (Lemos, 2014). A partir daí, começou a frequentar as orquestras latinas, pois ele havia chegado à conclusão que no *jazz* não tinha oportunidade de se tocar nos Estados Unidos, pois inclusive os músicos americanos iam trabalhar nessas orquestras latinas (Chediak, 1999). O pianista ainda relata que precisou aprender a tocar nos padrões do estilo afro-cubano. Em suas palavras, “tive que apelar para os artistas latinos, mas eu não sabia tocar o estilo. Aprendi um pouco, praticando esse negócio diariamente” (Corazza, 2015).

Podemos encontrar em sua *performance* ao piano e nas suas composições, o suingue do mambo, do cha-cha-chá mesclados aos já incorporados ritmos brasileiros que permeavam a sua identidade, como o samba, a bossa-nova e o sambaião. Há também as harmonias do *jazz* norte-americano que foram inseridas na bossa nova, além das influências da música regional do norte do país.

⁴⁴ Amaldo A. Medeiros, mais conhecido como Nanai, nasceu no Rio de Janeiro, é cantor e exímio violonista. Foi fundador do conjunto “Cancioneiros do ar”, músico atuante no início dos anos 50.

Terceira fase da carreira de João Donato

Na terceira fase da carreira, João Donato volta ao Brasil e abandona a atitude de fazer músicas instrumentais. Começa então a formatar canções estabelecendo parcerias com letristas iniciadas em 1973 no disco “Quem é Quem” (gravadora Odeon). No seu retorno ao Brasil, em uma conversa com o cantor Agostinho dos Santos, Donato acatou o conselho de colocar letras nas suas músicas para cantá-las, e então, começou a formatar canções em parcerias, inclusive colocando letras em músicas já gravadas no formato instrumental anteriormente graças a um outro conselho dado por Roberto Menescal (Corazza, 2015).

João Donato informou que um dos desdobramentos desses conselhos aconteceu anos depois por meio da cantora Miúcha, que levou sua música “Índio Perdido” para a Bahia, e a tornou conhecida por artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia. A partir daí, em várias músicas que já existiam em formato instrumental foram transformadas em canções. Outro detalhe importante dessa fase foi Donato ter começado a cantar suas próprias músicas, fato que se perdura até os dias de hoje.

2. Características gerais do processo composicional e de *performance* de João Donato

As composições de Donato, em sua ampla maioria, possuem também características bastante marcantes a serem observadas: são de métrica simples, ideias curtas e minimalistas, e possuem o fato da primeira frase se repetir no decorrer de toda a música, como se o motivo estivesse permeando todas as ideias musicais. A peculiaridade da sonoridade da música de João Donato também se revela quando entramos no âmbito da sua performance ao piano. O som percussivo, sua técnica e sonoridade.

Forma Musical

De uma forma geral, as composições de João Donato contêm estruturas bem simples com partes distintas entres si, dispostas na tradicional forma **AABA**, ou mesmo com apenas uma parte com repetição a exemplo das músicas “Amazonas”, “A Rã”, “Bananeira”, “Brisa do Mar”, “Minha Saudade”, “Nasci para Bailar”, “Sambou...sambou”, entre outras. Há músicas que tem a forma mais simplificada, tendo somente uma parte **A**, a qual se repete com um CODA no final do segundo **A** completando a estrutura **AA** como, por exemplo, “Até Quem Sabe”. Outras músicas têm estruturas ainda mais simplórias, como “Café com Pão” e “Emoriô” (essa última tendo apenas um acorde).

Grande parte das músicas são precedidas de introdução e possuem CODA na parte final, a qual muitas delas é uma repetição da introdução a exemplo das músicas “Até Quem Sabe”, “Amazonas”, “Lugar Comum”, “Muito à Vontade” entre outras. Uma última característica da forma nas composições de Donato é o fato da música repetir várias vezes o tema possibilitando, assim, os improvisos. Donato costuma deixar todos os músicos da banda improvisarem, o que demonstra a generosidade musical e o desprendimento do artista.

Introduções

Muitas vezes nas introduções de Donato são encontrados padrões tocados de maneira regular, e comumente os temas são expostos de maneira não regular⁴⁵ no decorrer da música. Assim como o tema, as introduções nas músicas de Donato têm o caráter minimalista⁴⁶, pois, apresentam melodias curtas, que podem ser fragmentos do tema ou não, intimamente relacionadas ao ritmo. Essas introduções podem ser reapresentadas no decorrer da música como um interlúdio, ou na CODA. No trecho musical apresentado na Figura 2, tem-se um exemplo típico do uso de uma introdução elaborada por uma curta melodia com poucas notas, notadamente com um enfoque rítmico e reapresentada na parte final (CODA).

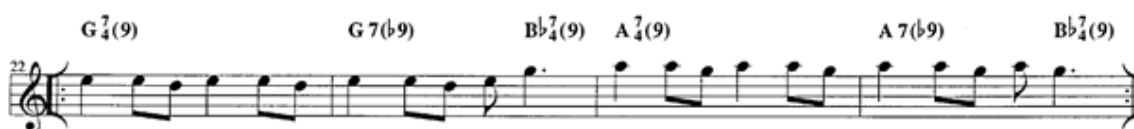


Figura 8. Música “Até Quem Sabe”, de João Donato
Fonte: Chediak (1999, p. 41).

Na figura 2, a célula rítmico-melódica se repete em todo o trecho, somente alterando o intervalo, soando uma quarta acima enquanto a harmonia sobe um tom no segundo trecho. É interessante notar que o mesmo acorde de si bemol com a quarta suspensa ocorre ligando os dominantes primários e secundários dando uma intenção de não resolução que na realidade, acabam em *Fade Out*.

Outro exemplo pode-se extrair da música “Muito à Vontade” (Figura 3), onde ocorre a mesma situação da introdução tendo sua reexposição na parte final. Além disso, a melodia é desenvolvida sobre os blocos de acordes da progressão harmônica.

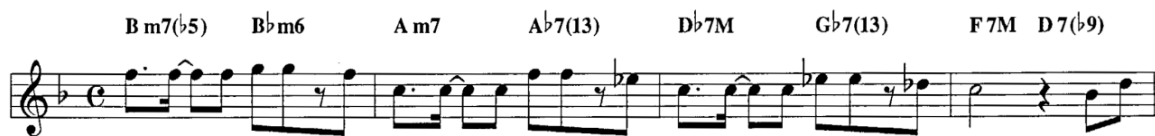


Figura 9. Música “Muito à Vontade”, de João Donato.
Fonte: Chediak (1999, p. 103).

⁴⁵ Padrões não regulares referem -se à postura interpretativa que se guia por uma figura rítmica em cima da qual se aplicam variações, de tal modo que essa não se perca e se fixe como uma base sempre presente. Porém, de uma forma implícita, não tão redundante e constante. Em outros termos, seria a variação de uma figura rítmica básica, com maior ou menor grau de inventividade, de forma que tais variações não distanciem a noção dessa figura enquanto são executadas (Bittencourt, 2006).

⁴⁶ O Minimalismo surgiu nos Estados Unidos na década de 1960. É um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos anos, tendo os nomes de Steve Reich e Philip Glass como relevantes expoentes que estimularam jovens compositores em todo o mundo, além de se refletir em uma série de manifestações musicais do mundo *pop*. De estética ascética, econômica, impessoal e a utilização mínima de meios, pode ser vista como uma reação ao movimento expressionista iniciado por Schoenberg em fins do século XIX. Procura afirmar incessantemente um centro tonal, introduzir conceitos filosóficos e estéticos do Oriente e, como fruto direto do movimento experimentalista norte-americano, deteve-se e levou às últimas consequências os processos de repetição. No entanto, o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição (Cervo, 2005).

Melodias

Com relação às melodias, em sua maioria, possuem características marcantes como: (i) a repetição da primeira célula rítmica da melodia no decorrer de toda a música; (ii) o forte caráter percussivo que tem uma dupla função: além de melodia propriamente dita, também é parte estrutural da “levada” rítmica da música, característica muito marcante dos padrões afro-cubanos; e (iii) a aproximação do conceito minimalista, pois, a rigor, Donato não se enquadra na escola baseada nas obras de Philip Glass e Steve Reich.

Na Figura 4, temos um trecho de melodia curta e repetitiva que segue a mesma célula rítmica durante toda a música. Se analisarmos “A Rã” na íntegra, a nota mais grave que aparece em toda música é o Ré 3 e a nota mais aguda é um Sol 3, ou seja, a música inteira é formada somente por quatro notas em toda sua linha melódica. Há somente mudanças de sentido a cada nova frase, que primeiro vão em sentido ascendente, depois voltam em sentido contrário, até chegarem na primeira nota da melodia (Ré). A parte A está na tonalidade de Ré menor. Na parte B, ocorre modulação direta uma segunda maior descendente através de AEM (IVm7 e bVII7) e depois modulação direta terça menor descendente a partir da segunda tonalidade (Dó Maior) através de II cadenciais até por fim terminarem em uma resolução deceptiva (Lá Maior), sempre mantendo o mesmo padrão rítmico e melódico.

D m7(9) G 7(13) D m7(9) G 7(13)

Co-ro de cor Som-bra de som de cor De mal-me - quer De mal-me - quer de bem De bem me

Figura 10. Música “A rã”, de João Donato.
Fonte: Chediak (1999, p. 38).

Harmonias

No tocante às harmonias, Donato não traz nada significativamente novo. Ele recorre ao uso de acordes formados a partir de tétrades, tensões, movimentos harmônicos (cadências) comuns do sistema tonal, assim como os usados nos *standards* de *jazz*. Em geral, Donato faz uso de (i) preparações secundárias (IIIm7 – V7, ou substituições e derivações desta), (ii) acordes modulantes e, (iii) em algumas músicas, se restringe ao uso de apenas dois acordes (ou um pouco mais que isso), podendo envolver centros tonais distintos para cada um ou à sonoridade advinda do *blues* (principalmente se o acorde em questão for dominante) – casos em que há mais ênfase na levada rítmica, percebido através do discurso melódico e/ou harmônico (Bittencourt, 2006).

O uso de acordes encadeados (*voicings*) utilizados no *jazz* e na bossa nova são considerados como um padrão básico aos pianistas populares, muitas vezes utilizados na mão esquerda quando a mão direita faz as melodias, ou realizando esses *voicings* na mão direita e os baixos na esquerda. Donato costuma fazer uso das síncopes na mão esquerda nas progressões harmônicas. Observa-se que no encadeamento entre os acordes menores e os dominantes, apenas uma nota se move (o que é padrão no encadeamento de acordes principalmente do *jazz*). Dessa maneira aproveitam-se as notas em comum entre os acordes para fazer o melhor

encadeamento, de modo que a mão se mova o mínimo possível ficando livre para realizar com precisão a variação rítmica que desejar, e além disso, esses encadeamentos por serem bem próximos, ajudam a superar a dificuldade em articulá-los quando em *legato* (Faour, 2006).

Sendo o piano um instrumento versátil, é possível a adaptação da *performance* de acompanhador para solista. Donato geralmente faz a melodia (quando não está cantando) com uma das mãos podendo ser a melodia da música ou um improviso criado na hora da *performance*, e com a outra mão faz o acompanhamento, seja com acordes e/ou contracanto, dependendo do tipo de acompanhamento que foi escolhido, e dependendo também da configuração da *performance* (sozinho, trio ou mesmo acompanhando-se como cantor). É possível perceber as duas funções simultaneamente: solista perante o conjunto/pianista solo e acompanhador para si próprio.

Dentro dessa gama de possibilidades, Donato também se utiliza das duas mãos em uníssono, técnica bastante presente em alguns gêneros da música cubana, principalmente em acompanhamentos denominados *montunos*⁴⁷ e também nas improvisações. Sendo assim, uma das mãos reproduz com exatidão a melodia que a outra está fazendo em uma outra oitava, podendo manter a distância de duas ou mais oitavas. O resultado do uso desta técnica é a valorização da melodia através da intensidade sonora (Faour, 2006, p.84). Neste caso, percebe-se a ausência de acordes ficando a variação rítmica e o caminho harmônico a cargo da melodia e/ou do contracanto. A Figura 5 exemplifica o uso dessa técnica que é comumente usada na música afro-cubana.



Figura 11. Exemplo de *montuno* com as duas mãos em uníssono
Fonte: Campos (1996, p. 41).

Segundo Bitencourt (2006), Donato procura organizar suas escolhas harmônicas a partir de um prisma predominantemente de acompanhamento rítmico, fato esse que o distingue da maioria dos pianistas, pois essa maneira coesa e objetiva na utilização desse atributo acaba fazendo com que as suas possibilidades harmônicas e melódicas caminhem de maneira um tanto quanto minimalista, sentido bastante contrário ao rebuscamento e excesso de notas em direção ao jogo de dinâmicas, síncopes e contratempos, que ressalta e valoriza sua simplicidade, que é um de seus diferenciais sonoros.

⁴⁷ A palavra *montuno*, tradução literal de “monte” ou “região montanhosa” revela as principais raízes da música afro-cubana que são advindas do *son* cubano, gênero criado na região montanhosa de Oriente pelos camponeses. Depois de várias décadas de transformações e transculturação, a palavra é reconhecida como termo associado com a seção musical ou estribilho (sendo vocal ou instrumental) e caracteriza-se por figuras repetidas em forma de ostinato. A terminologia moderna denominada salsa cubana, também é agregado o conceito de “sobre-*montuno*”. Isso quer dizer que uma seção se distingue do primeiro refrão de uma canção por seu caráter de variante de um *montuno* inicial (Santana, 1999).

Ritmo

De todas as características encontradas nas músicas e *performances* de Donato, a que mais se destaca é o seu forte caráter rítmico. O caráter percussivo de seu piano, a notas ou frases repetitivas, tudo isso demonstra a sua concepção preponderantemente rítmica de fazer música, ainda mais reforçada na segunda fase da sua carreira a partir de sua aproximação com a música afro-cubana.

Em sua primeira fase da carreira, Donato apodera-se das harmonias advindas do jazz, porém, seu enfoque rítmico ou swing tem uma ligação muito mais forte com o samba, podendo isso ser visivelmente verificado na maneira de acompanhar da mão esquerda que juntamente aos deslocamentos dos acentos da melodia na mão direita, revelam a complexidade rítmica que culminou no gênero da bossa nova (Bitterncourt, 2006). Em outras palavras podemos afirmar que é em função do ritmo que se organizou as diretrizes harmônicas de sua música e a síntese das suas melodias minimalistas e simples que estão presentes na maior parte de suas composições e arranjos.

A partir da segunda fase de sua carreira, Donato desenvolveu uma forma peculiar de tocar piano que mescla as suas influências anteriores com a da música afro-cubana adquirida por meio do contato com os músicos latinos que conviveu e tocou enquanto vivia nos Estados Unidos. Nesta perspectiva, ele desenvolveu padrões que foram sendo aplicados à sua maneira de tocar. É possível associar o estilo do cha-cha-chá a um dos padrões mais utilizados por Donato em suas composições e *performances*. Na Figura 6, o padrão de cha-cha-chá é apresentado na sequência harmônica - I – VIm – IIIm7 – V7.



Figura 12. Padrão de cha-cha-chá
Fonte: Santana (1999, p. 62).

Esse padrão comum do cha-cha-chá consiste num ritmo de contratempos na mão esquerda, e os tempo fortes com a direita, que toca nos tempos 1 e 3 do compasso. O *montuno* da Figura 7, se assemelha a várias canções conhecidas como *standards* de *latin jazz*.

Figura 13. Exemplo de *montuno* (em menor alterado II – V – I – IV)

Fonte: Santana (1999, p.91).

Podemos reparar também na semelhança com a música de João Donato “Amazonas” (Figura 8), fazendo as devidas diferenciações entre as cadências, principalmente no tocante ao uso do ostinato ou *montuno* da introdução, que são muito semelhantes.

Figura 14. Introdução da música "Amazonas", de João Donato.

Fonte: Transcrição do autor.

Várias das músicas compostas por Donato tem na concepção da composição propriamente dita esse toque latino. Nota-se que essas composições tem o ritmo como alicerce e tudo está em torno ou em função dele.

Considerações finais

João Donato em seu estilo autêntico, tem em seu vocabulário melódico, harmônico e rítmico, os acordes rebuscados do jazz e da bossa-nova, o swing do samba e os traços nítidos das influências da música afro-cubana, que fazem de sua música e do “jeito Donato” de tocar trazerem elementos novos à música e ao piano brasileiro.

Portanto, a sistematização musical formal do seu estilo é de suma importância para a sua contribuição cultural, principalmente com a entrada e expansão da música popular nos cursos de graduação e pós-graduação em todo o Brasil, e sua conseqüente valorização como

expressão artística. A conversão do “jeito Donato” de tocar piano já materializado em gravações de áudio e vídeo, para uma formatação para a linguagem musical escrita e analisada por intermédio das transcrições, será de extrema relevância, pois dentre outras coisas, permitirá o desenvolvimento dos músicos e alunos nesse processo de conhecimento musical, podendo ser amplamente perpetuado à luz da pesquisa científica que se baseia na experiência da prática musical.

Referências

- Bittencourt, A. S. (2006). *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato: uma abordagem do estilo de interpretação de Johnny Alf e João Donato ao piano, direcionada a performance da guitarra em contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e bateria/percussão)*. (Master's thesis, Universidade de Campinas). Retrieved from <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000397325>
- Cervo, D. (2005). O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi*, 11, 44-58. Retrieved from http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf
- Chediak, A. (1999). *Songbook João Donato*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Campos, C. (1996). *Salsa & Afro Cuban montunos for piano*. Los Angeles: ADG Productions.
- Castro, R. (1990). *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Corazza, N. (2015). João Donato: *Personalidade desbravadora e modernidade precoce*. [Web log post]. Retrieved from <http://blog.teclacenter.com.br/joao-donato-personalidade-desbravadora-e-modernidade-precoce>
- Faour, P. (2006). *Acompanhamento pianístico em Bossa Nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e César Camargo Mariano*. (Master's thesis, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Retrieved from http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=45876
- Lemos, R. (2014). João Donato, um jovem de 80 anos. Retrieved from <https://oglobo.globo.com/cultura/joao-donato-um-jovem-aos-80-anos-13142405>
- Piedade, A. T. C. (2005). Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, 11, 197-207. Retrieved from <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528>
- Santana, R. M. (1999). *101 Montunos*. Petaluma (California): Sher Music Co.

A prática deliberada e o planejamento da execução instrumental: reflexões para a aplicação no processo de preparação de um repertório pianístico

COMUNICAÇÃO ORAL

Isabella Perazzo C. Campos

Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(isaperazzo@hotmail.com)

Resumo: O presente trabalho se empenha em investigar, refletir e ponderar sobre a literatura abordada pertinente ao planejamento da execução instrumental, à prática deliberada e à pesquisa artística, e como esses três ramos de estudo se correlacionam. A autora pretende aplicar esses conceitos de forma consciente e sistemática no planejamento e preparação de um repertório pianístico, mediante a realização de uma pesquisa artística: o processo de preparação de dois recitais, desde a fase de escolha do repertório à sua apresentação pública. Para isso, ela investigará os princípios e estratégias de aprendizagem e comportamentais sugeridos pelos estudos sob análise que serão incorporados à sua própria experiência como estudante e instrumentista, e aplicados a um dos recitais, possibilitando a análise comparativa. Os registros do processo serão feitos através da escrita diária e reflexiva sobre as sessões de estudo e da gravação de vídeos.

Palavras-chave: Prática deliberada. Planejamento da execução instrumental. Piano. Pesquisa artística.

Deliberate practice and instrumental performance planning: insights for their application upon the process of a piano repertoire preparation

Abstract: This paper intends to investigate, reflect and make considerations upon a selected literature on performance planning, deliberate practice and artistic research, as well how these three fields correlate. The author intends to apply these concepts in a conscious and systematic manner onto her planning and preparation of a piano repertoire through the realization of an artistic research: the process of preparing for two recitals, since the initial phase of repertoire selection throughout its public performance. Thus, she will investigate on principles, learning and behavioral strategies suggested by the studies under analysis, which will be sorted and applied towards one of the recitals, thus enabling the comparative analysis. The process will be registered through daily writings on a diary, as well as video recordings.

Keywords: Deliberate practice. Performance planning. Piano. Artistic Research.

Todo intérprete, seja ele profissional ou não, despende uma quantidade variável de tempo, esforços físicos e mentais para alcançar um nível de desenvoltura performática satisfatório e gratificante. Apesar da recorrência de tal sistemática, ainda é premente a necessidade de se avultar a conscientização de todos os envolvidos nesse processo quanto a maneiras mais eficazes de se otimizar as habilidades performáticas. O Planejamento da Execução Instrumental, linha de pesquisa que se propõe a atenuar as lacunas de conhecimento nessa esfera, recebeu a denominação de Performance Planning por Gabriëlsson (2003), ao organizar cronologicamente as várias temáticas das Práticas Interpretativas. Barros (2008) justificou sua importância afirmando que “o resultado final da execução depende, incondicionalmente, do trabalho precedente” (2008, p.1). Embora seja de inegável relevância, essa área de conhecimento ainda carece de uma sistematização com melhor embasamento empírico de estratégias de estudo do instrumento e aperfeiçoamento da performance, como atestam Barry e Hallam (2002, p.151) ao inferirem sobre a falta de estudos longitudinais acerca de como diferentes estilos de prática viabilizam melhorias na execução. Nessa direção, Nielsen (1999, p.276) pontua sobre as variações de definição sobre as estratégias de aprendizado durante a prática e atribui essa questão à falta de um alicerce metodológico e teórico que possa guiar esse campo de pesquisa. A prática deliberada, por sua vez, é um conceito positivo e oportunamente aplicável ao planejamento da execução musical, como mostrou o autor do termo original, do inglês, “deliberate practice”, através de seus estudos empíricos com violinistas e pianistas (ERICSSON et al., 1993, pp.373-382). O pesquisador afirma que o estudo científico da prática deliberada aumentará o nosso conhecimento de como experts melhoram a sua performance e motivação, mediante um alto nível de prática diária que conseguem

manter por dias, meses e anos, e que as idéias desenvolvidas nesse âmbito devem ser relevantes para toda e qualquer empreitada (ERICSSON, 2006, p.702).

Sobre a pesquisa artística

As proponents of the artistic turn, we are interested in developing a research culture from the position of the practising artist. To negotiate credible grounds for this culture, there is a need to understand both art and science, each in its own terms, and to find new ways of bringing the practices together. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009)

A pesquisa artística é um ramo florescente no cenário da pesquisa musical, e é fruto de uma mudança latente e inevitável no processo evolutivo da mentalidade sobre performance e criação musical, como atesta DOMENICI (2012) ao afirmar que “A última década testemunhou uma considerável mudança de atitude em relação à performance musical ao resgatar o seu processo criativo” (p.170). A figura do intérprete, antes vista mais como subserviente à obra musical do que como protagonista e copartícipe dela, como explica a mesma autora em sua afirmação de que “a crença no texto enquanto reificação das intenções do compositor demanda do intérprete uma atitude submissa tanto em relação ao texto quanto às tradições de performance a ele associadas” (2012, p.2). A pesquisa artística ecoa essa tendência de realocação da figura do performer como sujeito de relevância e construtor do processo de artístico.

Em seu autodenominado “manifesto”, COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS (2009) pleiteiam a redefinição dos paradigmas já cristalizados no universo da pesquisa regido pelo cientificismo, em prol do estabelecimento da pesquisa artística como um ramo da pesquisa em música devidamente reconhecido e acreditado. As autoras verificam que, historicamente, os estudos de arte da academia negligenciaram o ‘singular’ e o ‘idiossincrático’ em detrimento do supostamente ‘universal’; negligenciaram o processo artístico em favor do da teoria da arte, assim como o ‘agir’ e a ‘criação’, em benefício da descrição e da análise; preferiram lidar com o ‘explícito’ e o ‘discursivo’, em lugar do ‘implícito’ e do ‘não discursivo, com o ‘metodológico’, em vez do ‘experencial’ (COESSENS et al., 2009, p. 26, tradução nossa). Para Domenici (2012, p.176), Rink (2004, p.48) e Correia (2013, p.8), a complexidade que permeia os processos de construção de uma performance musical superam a capacidade de expressão de estudos tradicionais. Esses processos de criação invisíveis, tácitos e de difícil tradução verbal instigam problemas de aceitação e divisão de opiniões, como atesta Jeremy Cox, em seu prefácio:

Ao expandir a linguagem a seus limites e distanciar-se do vocabulário tradicional do discurso científico, podemos até ganhar algumas batalhas ao longo da fronteira entre o explícito e o tácito, mas o que colocamos em palavras será sempre menos do que queremos descrever (COESSENS et al., 2009, p.2, tradução nossa).

O mesmo relata que, apesar do considerável e crescente número de adeptos, a pesquisa artística ainda se encontra em fase de consolidação, o “manifesto” supracitado representa uma tentativa de evitar que ela se renda às pressões, exigências e ideologias estabelecidas pelas forças dominantes no cenário da cultura de pesquisa mais largamente conhecida e aceita (COESSENS et al., 2009, p.2, tradução nossa).

A pesquisa artística tem grande potencial⁴⁸ e se mostra expressivamente inclusiva em sua essência, de modo a atenuar barreiras divisórias e promover a aproximação entre teoria e prática, sujeito e objeto, ação e reflexão, público e privado. Apesar de se diferenciar da vertente científica de investigação, a pesquisa artística “[...] pode viabilizar uma visão complementar entre os modos de conhecer científico e artístico [...]” (COESSENS et al., 2009, p.22), viabilizando a “[...]incorporação dos estudos formais e possibilidades investigativas tradicionais” para o seu desenvolvimento (CORREIA, 2015, p. 219). Ademais, a pesquisa artística contempla uma variedade de fatores que influenciáveis no processo criativo do intérprete, sejam eles “físicos, afetivos, cognitivos ou sociais” (DOMENICI, 2012, p. 176). Nesse sentido, representa um domínio heterogêneo de estudos – a própria singularidade de cada interpretação e processo construtivo da performance leva à recorrência de uma variedade de modelos de pesquisa artística – que permite o emprego de métodos mistos, assim como abordagens quantitativas e qualitativas, como observam as três autoras:

Assim, não haverá uma ‘pesquisa artística’, mas várias mutuamente complementares pesquisas artísticas. Ela – a pesquisa – vai buscar sua própria maneira - fazendo o uso equilibrado das ferramentas metodológicas do cientista, refletindo sobre as interpretações hermenêuticas e criteriosas do filósofo - e será movida pelo compromisso e motivação pessoal do etnógrafo (COESSENS et al., 2009, p. 43-44;47).

Até mesmo o termo ‘criação artística’ tem uma conotação bastante ampla na esfera dessa vertente investigativa, não se limitando a apenas uma criação concreta e palpável, como uma pintura, escultura, composição ou qualquer obra de arte expressa mediante um artifício material, mas se estende a um processo criativo de um produto ou resultado abstrato. Correia (2015) identifica na pesquisa artística “[...] uma preocupação quanto ao oferecimento de propostas que tragam benefícios ao processo criativo e maior compreensão de aspectos vinculados a este processo” (p.225). Jeremy Cox mantém essa opinião quando afirma que “(...) todo ato de criação resulta na expansão do conhecimento” (COESSENS et. al., 2009, tradução nossa). E dá segmento, ao atestar que:

O ato de criar requer uma explicação daquilo que será criado; essa indicação emerge parcialmente de experiência prévia mantida, mas também requer um elã pessoal intuitivo a fim de possibilitar o ‘ir além’ daquele conhecimento prévio; o ato de criação é intrinsecamente um ato de ‘provar’ – de testar as explicações e especulações (ou hipóteses, no âmbito da pesquisa) e determinar como elas se mantêm sob um escrutínio rigoroso no mundo das coisas ‘reais’ e ‘feitas’ (COESSENS et. al., 2009, p.1).

Segundo BORGDORFF (2012), as práticas artísticas são práticas refletivas. Essa afirmação ecoa a filosofia de SCHÖN (1983), sobre o ‘praticante refletivo’ que opera como um observador participante de sua própria investigação e prática. A autora parte da premissa de que esse processo de auto-observação, reflexão e ponderação sobre os conhecimentos adquiridos e aplicados no planejamento e preparação da performance pode viabilizar uma transformação positiva e expressiva de sua prática diária de estudos e, conseqüentemente, de sua desenvoltura como performer, mediante uma melhor compreensão do processo analisado e de si mesma como pianista e intérprete.

⁴⁸ “A pesquisa artística é uma nova modalidade de pesquisa em artes que vem sendo discutida, desenvolvida e adotada em várias instituições de ensino superior de música na Europa após o Protocolo de Bologna [...]” e em 2010, a Plataforma Européia para a Pesquisa Artística em Música (EPARM) foi fundada pela Associação Européia de Conservatórios. (DOMENICI, 2012, p.2-3)

O(A) artista pesquisador(a) e intérprete

Those who have had access to education both as artists and as researchers have been – and remain – rare (COESSENS et al., 2009, p.26).

A pesquisa artística aloca o artista como sujeito protagonista de sua prática e porta-voz de sua trajetória artística em um dado processo de criação. O duplo posicionamento do pesquisador como sujeito e objeto da pesquisa, como observado e observador do processo de construção artística, pode sugerir um fator de vulnerabilidade, devido ao distanciamento do ideal de neutralidade estabelecido pela cultura de investigação científica. A pesquisa artística considera “[...] o pesquisador-intérprete na sua singularidade, enquanto artista” (CORREIA, 2015, p.225), alinhando-se aos padrões e tendências mais recentes dos estudos no âmbito da performance musical quanto à “[...] valorização da subjetividade dos pesquisadores-artistas, bem como um enfoque pluralista das pesquisas” (FREIRE, 2010, p.53). Embora flexível quanto a seus métodos, a pesquisa artística é, sobretudo, uma pesquisa qualitativa, a qual é bem explicitada pela autora:

Entre os demais pressupostos da pesquisa qualitativa, pode também ser citada a negação da possibilidade de neutralidade na pesquisa. A pesquisa é entendida como necessariamente ideológica, matizada pela subjetividade do pesquisador. Ou seja, no lugar de o pesquisador buscar um distanciamento do objeto que lhe permita analisá-lo com maior isenção, a abordagem qualitativa considera que não há possibilidade de isenção absoluta, e, por esse motivo, o importante é explicitar qual o ponto de vista que está sendo utilizado. A abordagem qualitativa ou subjetivista não preconiza o afastamento do sujeito em relação a um objeto que seria externo a ele, como forma de conferir “cientificidade” à pesquisa, pois acredita na profunda e inevitável interação sujeito – objeto (FREIRE, 2010, p. 21-22).

Segundo COESSENS et al. (2009, p.47), o(a) artista como pesquisador(a) deve encontrar um equilíbrio entre contexto e discurso, entre teoria e prática, entre sua expressão pessoal e a natureza rigorosa da pesquisa, e entre operar dentro das fronteiras da prática artística e apropriar-se de ferramentas e critérios já existentes na ciência. Como malabarista da semiótica, o(a) artista-pesquisador(a) terá que desenvolver o seu próprio discurso e maneira de se expressar a partir dos recursos de linguagem a seu dispor. Assim, sua pesquisa tem o dever de reconhecer o desequilíbrio criado pela dominação da ciência e da metodologia científica em relação ao discurso de pesquisa sobre arte, como segue o relato:

Para ser eficaz, a pesquisa artística deve ser articulada de sua própria maneira, ao invés de mediada pelos paradigmas mais dominantes da ciência – embora, como já vimos, aquela pode se instruir desta – e principalmente das lições mais recentes que a própria ciência está aprendendo (COESSENS, 2009, p.46).

Pesquisadores artísticos e pesquisadores científicos podem se beneficiar uns dos outros quanto às suas práticas: como um parâmetro de pesquisa, a ciência apresenta um vasto arcabouço de tradição e de conhecimentos, assim como uma variedade de ferramentas úteis à pesquisa artística (além do importante conceito de meta-análise: pensar e refletir acerca de sua própria prática); já a pesquisa artística pode servir como modelo para a pesquisa científica quanto a aspectos relacionados à subjetividade, a questionamentos, ao imaginário e experiências de forma indutiva que levam em consideração o indivíduo na sociedade (COESSENS et al., 2009, p.46). Segundo as autoras, embora deva manter uma relação aberta e dialógica com a ciência, é importante que o(a) pesquisador(a) artístico(a) esteja sempre muito

consciente acerca dos impactos distintos e/ou complementares das duas dimensões de sua pesquisa: a manifestação da arte e a procedência de sua investigação (2009, p.47).

Como intérprete, a importância do(a) pesquisador(a) não é menos expressiva. A pesquisa artística tem no(a) artista e sua prática artística suas premissas fundamentais com a finalidade de promover uma expansão de seu conhecimento prévio e a evolução do pesquisador como artista. O desenvolvimento interpretativo que resulte do processo de construção da performance na pesquisa artística pode implicar em impactos no conhecimento do próprio compositor da obra interpretada:

É através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter de sua obra; aspectos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva (COPLAND, 1952, p.49 apud DOMENICI, 2012, p.174).

Domenici (2012) ecoa o pensamento de Copland ao afirmar que “[...] o estilo do compositor emerge da interação entre a sua voz e a voz do intérprete, onde ambas são igualmente influenciadas, moldadas e inspiradas pelos aspectos epistemológico, social, material e ecológico da experiência [...]” (p.174), podendo essa experiência remeter ao processo de construção da performance interpretativa.

Quanto à tipologia metodológica aplicável à pesquisa artística, esta tomará necessariamente formas híbridas, como os ‘modelos mistos’ mencionados por COESSENS et al. (2009, p. 43), combinando métodos qualitativos e quantitativos, assim como analíticos e sintéticos. De toda forma, a pesquisa artística sempre desenvolverá suas próprias ferramentas a partir da análise e questionamento das maneiras implementadas por diferentes campos de estudo, como nas ciências humanas e sociais. Para isso, o(a) artista pesquisador(a) deverá se dispor a adquirir conhecimento e compreensão dos métodos observados em seus devidos contextos, fazendo sua própria interpretação e devida aplicação no contexto de sua pesquisa em particular. Convergentemente, Polanyi (1958) afirma que todo o ato de ‘conhecimento’ é um ato de compromisso, uma relação entre o pessoal e o universal, pois a nossa visão sobre o mundo exterior parte do que vemos dentro de nós mesmos, portanto está aí a relação entre as esferas – particular e universal – que permeiam o fazer do(a) pesquisador(a)-artista. Importa também mencionar a idéia do(a) pesquisador(a) meta-moderno(a) (COESSENS et al., 2009, p. 44), que enfatiza a capacidade refletiva do ser humano quanto a questões do mundo, aos tempos atuais e conseqüentemente à sua própria prática e complexidade subjetiva.

Sobre a prática deliberada e suas implicações na performance musical

To make an eminent achievement one must first achieve the level of an expert and then in addition surpass the achievements of already recognized eminent people and make innovative contributions to the domain (ERICSSON et al., 1993, p.366).

A marca da ‘expertise’⁴⁹ em certos indivíduos por muito tempo instiga cientistas a buscarem explicações sobre as expressivas diferenças de desempenho entre indivíduos. Após a

⁴⁹ Alto nível de conhecimento que reúne competência, experiência e criatividade de um especialista. (<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=pvz1>)

ocorrência de inúmeras investigações, alguns cientistas demonstraram que melhorias em performance acontecem quando se pratica uma determinada atividade aplicando esforços deliberados, e que uma mera quantidade de experiência não é suficiente para atingir níveis máximos de desempenho (ERICSSON et al., 1993, p. 365-366). Termo cunhado pelo psicólogo e cientista K. Anders Ericsson, a 'prática deliberada' consiste em uma aplicação sistematizada de certas atividades e comportamentos considerados os mais eficazes em promover melhorias no desempenho de uma determinada atividade. Com base nos achados de várias pesquisas feitas acerca da aquisição de expertise, constatou-se o seguinte sobre a prática deliberada (ERICSSON et al. 1993, p. 367): o elemento 'motivação' é o mais importante, seguido de: feedback informativo e imediato, repetição consciente e continuada da atividade abordada. Os pesquisadores reportaram que, de início, a prática traz melhorias quanto a precisão e velocidade nas tarefas de ordem cognitiva, perceptiva e motriz; a ausência de feedback relevante e construtivo impossibilita a aprendizagem eficaz, e os avanços são ínfimos, até mesmo em cenários de alto grau motivacional – portanto, a mera repetição não traz melhorias, principalmente, quanto à precisão da performance; a aplicação de métodos e estratégias adequadas levou a níveis excepcionais de desempenho depois de muita prática, em atividades envolvendo memória; há evidências de que a busca proativa por táticas de melhoria surtiram efeitos performáticos positivos, assim como a mudança consciente dos métodos⁵⁰, com base em erros e expectativas frustradas, o que demonstra a importância de um método correto para que haja progresso; é necessária instrução quanto aos métodos mais eficientes a serem aplicados, acompanhamento por um profissional competente a fim de que obtenham feedback informativo, diagnóstico individualizado sobre os erros, e treinamento para as devidas correções; o instrutor deve organizar um treinamento com uma sequência de tarefas apropriadas e monitorar os avanços, a fim de decidir quando as transições para tarefas mais complexas e desafiadoras são apropriadas; a instrução melhorada parece beneficiar mais indivíduos com capacidade cognitiva inferior do que os que possuem melhor capacidade cognitiva, o que enfraquece as premissas sobre a conexão entre capacidade cognitiva e demonstrações performáticas precoces.

Segundo Ericsson et al. (1993, p. 368), verifica-se uma tendência evolutiva quanto ao nível de expertise das atividades que surgem da interação descontraída, como os jogos, cujo aprendizado se dá mediante a participação ativa. Consequentemente, à medida em que os padrões técnicos se elevam, evolui também o arcabouço dos métodos de treinamento para a alta performance. Os denominados 'coaches', instrutores e professores trabalham em prol da melhor aplicação desses métodos, não só durante os encontros com seus supervisionados, mas também nos ínterims em que esse contato direto não é possível (o que para a maioria corresponde à maior porção do tempo de prática). É nesse contexto que a prática deliberada acontece. Diferentemente de outras atividades, como um trabalho remunerado ou uma atividade para descontração e lazer, a prática deliberada é uma atividade altamente estruturada, cuja meta é a aquisição do melhor desempenho através da elaboração e monitoramento de tarefas específicas. Ela requer esforço, e seu processo de aplicação não é, em geral, prazeroso. Ademais, não traz recompensas monetárias a curto prazo, pelo contrário, pode acarretar gastos com instrução e treinamento. As consequências a longo prazo que a prática deliberada viabiliza são extremamente relevantes e variam para cada indivíduo:

⁵⁰ Na mesma direção, Hallam (1997) afirma que mudanças no uso de estratégias parecem estar mais intimamente ligadas ao desenvolvimento da expertise do que a idade, propriamente.

Nossa premissa básica – a premissa de benefícios “monotônica” – é que a quantidade de tempo despendida por um indivíduo durante a aplicação da prática deliberada está monotonicamente relacionada à performance alcançada pelo indivíduo (ERICSSON et al., 1993, p. 368, tradução nossa).

ERICSSON et al.(1993) investigou e elaborou uma estrutura teórica sobre o tempo, as fases, atividades e comportamentos que levam à aquisição de expertise. O tempo de preparação (em média, uma década)⁵¹ é dividido em três fases: a primeira inicia com a introdução à atividade, que se estende até o início da instrução e da prática deliberada; a segunda fase abrange desde o começo da prática formal e sua consolidação até que o indivíduo se compromete (ou não) à prática da atividade de forma integral, o que dá início à terceira fase, quando o indivíduo atinge o nível profissional e já consegue se manter financeiramente como um performer; uma possível quarta fase corresponderia ao momento em que o indivíduo supera os conhecimentos de seus mentores e estão aptos a fazer contribuições inovadoras em seu campo de atuação (p. 369). É importante compreender que os critérios de avaliação mudam de acordo com as fases e os graus de aquisição da expertise:

Na performance musical, crianças e adolescentes são julgados principalmente quanto à sua proficiência técnica. Performers adultos a nível de expertise, todavia, são julgados com vistas à sua interpretação e capacidade de expressar emoções através da música (SLOBODA, 1991).

Convergentemente, verifica-se que:

Os critérios para a performance célebre ultrapassam o domínio técnico a nível de expertise do conhecimento e das técnicas já existentes [...] Um músico célebre é capaz de contribuir com novas técnicas e interpretações únicas da música existente [...] (ERICSSON et al., 1993, p. 370).

Para investigar os outros fatores da estrutura teórica supracitada, ERICSSON et al. (1993, p. 372) realizou dois estudos empíricos com: (1) três grupos de violinistas em um conservatório de Berlim (um grupo de violinistas estudantes com potencial de carreiras internacionais, e dois grupos de estudantes de violino menos avançados, da área de educação musical); (2) dois grupos de pianistas (um composto por experts e o outro, por amadores, ambos na faixa etária de 23,4 anos de idade). Os estudos tomaram por base três tipos de previsões: (a) acerca do histórico de desenvolvimento dos músicos; (b) acerca da relação entre o nível atual de performance e os hábitos de prática; (c) acerca da opinião dos experts quanto à natureza e a função das atividades de prática deliberada relevantes ao longo de seu desenvolvimento como performer. É importante relatar alguns resultados desses estudos de relevância para a presente pesquisa (ERICSSON et al., 1993, p. 380):

- Os violinistas de todos os grupos consideraram a prática a sós como a atividade de maior relevância para melhoria na performance;
- Os violinistas de maior potencial praticavam quase três vezes mais que os outros;
- Os planejamentos para as durações de suas práticas da semana, anotados em seus diários, se mostraram muito próximos do que aconteceu na vida real;
- Registros em seus diários mostram que sessões ininterruptas de estudo a sós se limitavam a uma duração entre 1 e 1.5 hora, o que se mostra compatível com estudos laboratoriais sobre prática em geral;

⁵¹ Em contrapartida, Sosniak (1985) afirma que, tipicamente, são necessários 16 anos de prática para se adquirir níveis de performance que levam a um posicionamento no cenário internacional.

- Para os melhores violinistas, as sessões de estudo eram sistematicamente distribuídas durante o dia e se concentrava mais particularmente no fim da manhã.
- Todos os violinistas consideraram o sono como um hábito altamente relevante para a melhora da performance;
- A maioria dos violinistas analisados tiravam cochilo para se recuperarem da prática, e os melhores cochilavam mais no turno da tarde;
- A duração dos cochilos diminuía nos fins de semana, quando atividades de lazer possibilitavam mais descanso; o cochilo também foi considerado importante antes de performances públicas;
- O grupo de melhores violinistas demonstrou passar menos tempo em atividades de lazer durante a semana que os outros grupos, além de estimar o tempo de lazer com muito mais precisão em seus diários;
- O grupo de melhores violinistas também passava mais tempo em atividades relacionadas à música e organizavam melhor seu tempo do que os outros grupos;
- Os pianistas experts iniciaram seus estudos de piano em média 4 anos mais cedo que os amadores, e a quantidade média de prática aumentou a cada ano;
- A quantidade de prática dos experts supera a dos amadores cerca de 10x mais;
- Durante uma semana normal, os experts estavam integralmente imersos em música, e passavam cerca de 60 horas em atividades relacionadas à música;
- A prática dos experts estava equativamente distribuída durante a semana e a duração das sessões de estudos era limitada;
- Não houve diferença acerca da acomodação de atividades destinadas ao lazer e descanso entre os dois grupos, sendo maior durante os fins de semana.

Sobre o planejamento da execução instrumental e preparação da performance

A aplicação dos conceitos de prática deliberada ao planejamento e preparação para a performance musical mostra-se altamente oportuna e necessária para a otimização do processo de aperfeiçoamento das habilidades do instrumentista, de forma eficiente e eficaz. Ramo de investigação inserido em uma das subdivisões de pesquisa em Práticas Interpretativas (GABRIELSSON, 2003, p.223), o Planejamento da Execução Instrumental (PEI) consiste em “etapas de organização do estudo do instrumento e aprendizagem de um repertório musical (BARROS, 2015, p. 284). Segue definição lato senso do mesmo autor:

Sistematização e organização consciente e refletida da prática feita de forma deliberada através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo (utilizadas com um objetivo específico a ser alcançado) as quais irão, indubitavelmente, otimizar os resultados da ação músico-instrumental” (2015, p. 286).

Segundo Barros (2008), “esse ramo de investigação é dos que mais se vinculam ao campo da didática do instrumento, com amplas possibilidades de experimentação prática dos conceitos e teorias formuladas por especialistas na área” (p.1). Os conceitos supracitados de planejamento da performance mostram-se inevitavelmente afins aos princípios da prática deliberada, sendo esta defendida e definida por Barros (2015) como “Estratégias de estudo que levam o pianista a atingir um alto nível de motivação e de esforço estendido” (p. 293). Na mesma veia de pensamento, Gabrielsson (2003) a definiu como uma “série de atividades cuidadosamente estruturadas objetivando a otimização da execução e que pressupõe um elevado nível de motivação e de esforço estendido” (p. 241).

Quanto a seus objetos de observação (BARROS, 2015, p. 285), as pesquisas com temática referente ao planejamento da execução instrumental se baseiam em instrumentistas experts como modelos da ação músico instrumental e parâmetros para ensino do instrumento (CHAFFIN et al., 2002; Miklaszewski, 1989; ERICSSON e RAMPE, 1996) e em estudantes de música e músicos amadores de diversos níveis para exame de aspectos específicos da execução (efeitos das estratégias de estudo, aspectos motores ou expressivos da execução, memorização, tipos de prática empregadas, estrutura da prática, e diferenças individuais durante o estudo). Nessas espécies de pesquisa, tem-se uma preponderância dos resultados qualitativos aos quantitativos (BARROS, 2015, p. 286), o que mostra a ‘auto regulação’ como um elemento imprescindível em abordagens mais empíricas como a pesquisa em questão, sendo essa estratégia mais proveitosa quando aplicada a músicos mais experientes, pois detêm mais autonomia e um maior número de ferramentas e parâmetros essenciais para o aprendizado metacognitivo⁵² (BARROS, 2015, 294). Em seu artigo sobre a prática musical, BARRY e HALLAM (2002) afirmam que prática deliberada encoraja os alunos a se tornarem aprendizes autônomos (p. 151). Nessa esfera, Barros (2015) acredita que as soluções para problemas emergentes durante o processo de preparação devem ser guiadas pela “resultante sonora” (p. 286), no entanto, a essa assertiva, seria prudente acrescentar os fatores físicos/sinestésicos como indicadores copartícipes sobre a qualidade do estudo e das técnicas de prática empregadas (quais foram selecionadas e como estão sendo aplicadas).

Mediante um levantamento histórico-retrospectivo sobre as pesquisas envolvendo preparação da performance musical, Barros (2015) constata que os trabalhos que lidam com a aplicabilidade das estratégias de estudo na prática instrumental ainda são poucos, e que muitas referências ainda no plano teórico sobre técnica poderiam ser aplicadas no processo de aprendizagem de um repertório (p. 294). Nesse sentido, ele indica que apenas um trabalho até então (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002) mostrou uma completa descrição de todas as etapas do aprendizado e a análise minuciosa dos resultados encontrados na prática de uma pianista profissional (BARROS, 2008, p. 8). Convergentemente, Nielsen (1999) faz um levantamento sobre o repertório já existente das estratégias de aprendizagem e investiga sua aplicação nas sessões de prática de dois organistas. O mesmo autor atesta sobre a necessidade de estudos que examinem as diversas maneiras individuais em que o músico subdivide suas tarefas durante uma sessão de estudo, o que contribuiria para o nosso entendimento de como se dá o aprendizado musical. Atesta também que o maior número de pesquisas enfocam nas relações entre atividades envolvidas no aprendizado e seus resultados, e que se carece de estudos quanto à perspectiva individual do aprendiz quanto à própria compreensão de seu aprendizado (NIELSEN, 1999, p.275).

Conclusão

Com base nas idéias expostas provenientes da literatura abordada, a presente pesquisa reconhece a importância e a necessidade da investigação mais detalhada e abrangente sobre a literatura sobre estratégias usadas no processo de preparação de um repertório, a fim de aplicar o conhecimento já existente nessa seara, sistematizá-lo e/ou desenvolver maneiras individuais para sua aplicação. Nesse sentido, a autora visa à realização de uma pesquisa artística para seu doutoramento contemplando os aspectos discutidos neste trabalho.

⁵² Acerca da metacognição, (GRUSON, 1988) a define como: saber e aprender como aprender; pensar em como pensar.

Assim como a pesquisa artística, o planejamento da execução instrumental e a prática deliberada são ramos de pesquisa promissores e com extenso raio de abrangência multilateralmente, abarcando todo o processo, desde a aprendizagem de uma obra à sua apresentação pública. É difícil mensurar o grau de impacto de suas implicações seja no âmbito pessoal e profissional do artista-pesquisador, quanto no da didática, para outros pesquisadores das Práticas Interpretativas e alunos de música com atuação e aspirações de aperfeiçoamento no campo da performance.

Referências

- BARROS, L. Cláudio. *A Pesquisa Empírica sobre o Planejamento da Execução Instrumental: Uma Reflexão Crítica do Sujeito de um Estudo de Caso*. 2008. 248 p. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- _____. *Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 31, p. 284-299, 2015.
- BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- CHAFIN, R.; TOPHER, L. Practice Perfection: how concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, v.2, n.2, p.113-130, 2006a.
- CHAFIN, R.; IMREH, G.; CRAWFORD, M. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah. NJ: Erlbaum, 2002.
- CORREIA, Jorge Salgado. *Investigação em performance e a fractura epistemológica*. El Oído Pensante, Argentina, 1, jul. 2013.
- CORREIA, Renata C. de Barros. *Perspectivas recentes da pesquisa em performance pianística: Estado do conhecimento de teses e dissertações em Performance Musical e Práticas Interpretativas no Brasil (2007-2012)*. 2015. 291 p. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: A manifesto*. Ghent: Leuven Universtiy Press, 2009.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. (Fausto Borém, tradutor). Per Musi. Belo Horizonte: n. 14, p. 5-22, 2006.
- DOGANTAN-DACK, Mine. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. New York: Routledge, 2016.
- DOMENICI, Catarina. *A voz do performer na música e na pesquisa*. *Anais do II SIMPOM 2012*.
- _____. *O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens – Centenário John Cage"*. *Revista Música Hodie*, [S.l.], v. 12, n. 2, mar. 2013.

- ERICSSON, K Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v.100 n.3, p. 363-406, 1993.
- ERICSSON, K. Anders. The influence of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance. In: *The Cambridge Handbook of Expertise and Performance*. Cambridge University Press, 2006, p. 683 – 704.
- _____. *The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports, and Games*. Psychology Press, 1996.
- FREIRE, Vanda Bellard. Música, Pesquisa e Subjetividade - Aspectos Gerais. In: FREIRE, Vanda Bellard. (org) Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p. 9–59.
- _____. Pesquisa em Música e Interdisciplinaridade. *Revista Música Hodie*, [S.l.], v. 10, n. 1, dez. 2010. ISSN 1676-3939.
- GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millenium. *Psychology of Music*, v.31, p.221-
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GRUSON, Linda. Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? In: SLOBODA, John. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p.91-112.
- HALLAM, Susan; BARRY, Nancy. Practice. In: MCPHERSON, Gary; PARNCUTT, Richard. *The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford University Press, 2002, p. 151-166.
- JORGESSEN, H. Strategies for individual practice. In: Williamon, A. *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance*. London: Oxford University Press, 2004.
- MIKLASZEWSKI, K. A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music*, 17, p.95-109, 1989.
- NIELSEN, S. G. Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, v.16 n.3, p. 275-91, 1999 a.
- PALMER, Caroline. Mapping musical thought to musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 15(2), 331-346.
- PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. *Ouvirouver*, Uberlândia, Vol. 11, n. 1, p.88-98, jan/jun. 2015.
- POLANYI, Michael. *Personal Knowledge – Towards a Post-Critical Philosophy*. Routledge & Kegan Paul Ltd, 1958.
- RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002.
- _____. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. Traduzido por: Pedro Sperandio. In: Revista Música, São Paulo, n.1, p. 33-60, ago. 2012.

- SANTOS, R. A. T.; HENTSCHE, L. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82.
- SCHÖN, Donald. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Basic Books, 1983.
- SLOBODA, John. (1991). Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings. *Psychology of music*. Vol. 19, n.2, p. 110-120, out. 1991.
- SOSNIAK, Laurent A. From Tyro to Virtuoso: A long-term commitment to learning. In: WILSON, Frank; ROEHMANN, Franz L. *Music and child development: proceedings of the 1987 Denver Conference*, ISBN 0-918812-58-5, p. 274-290, 1990.
- ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012
- ZORZAL, R. Carlini. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *OPUS*, v.21, n.3, p.83-110, 2015.

Articulação e ornamentação na *Sonata K30* de Domenico Scarlatti: Um estudo autoetnográfico

COMUNICAÇÃO ORAL

Uaná Barreto Vieira
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(uanabarretov@gmail.com)

Luciana Noda
Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(lucnoda@gmail.com)

Resumo: Este artigo consiste em um recorte de pesquisa artística maior, cujo principal objetivo foi desenvolver um estudo autoetnográfico, a partir do processo criativo de elaboração da articulação e ornamentação para performance da *Sonata K30*, do compositor italiano Domenico Scarlatti. Por meio de relatos no diário de estudo, audição de gravações e do diálogo com fontes que abordam o estilo Barroco, foi possível compreender e elaborar uma interpretação da obra a partir do emprego de ornamentos e articulações coerentes ao estilo e ao caráter da peça.

Palavras-chave: autoetnografia; articulação; ornamentação; Sonata K30; Domenico Scarlatti

Abstract: This article is a part of larger artistic research which aims to elaborate the articulation and ornamentation planning for *Sonata K30* by Italian composer Domenico Scarlatti in an autoethnographic perspective. Through reports in the journal, auditions of recordings and dialogue with sources that deal with de Baroque style, it was possible to understand and elaborate an interpretation of the piece through the use of ornaments and articulations according with the style and character of the piece.

Keywords: autoethnography; articulation; ornamentation; Sonata K30; Domenico Scarlatti

Esta pesquisa artística tem como objetivo principal relatar a elaboração de uma interpretação musical do primeiro autor deste trabalho, com enfoque na articulação e ornamentação da *Sonata K30*, em Sol menor, de Domenico Scarlatti (1685 – 1757). A pesquisa foi conduzida sob um viés autoetnográfico, que culminou em uma performance pública da peça. Para cumprir o objetivo, foram utilizados o diário de estudo e a literatura sobre o estilo Barroco e sobre Scarlatti, ferramentas essenciais para a construção do diálogo inerente à metodologia autoetnográfica (Adams et al., 2015; Anderson, 2006).

Buscamos, com este trabalho, fomentar outras pesquisas artísticas na área da Música, com um olhar particular à essência subjetiva da performance, além de somar pesquisas sobre Domenico Scarlatti, compositor que pela escassez de documentos e por sua sabida estadia na península Ibérica, tem gerado conflitantes interpretações sobre sua música (Demske, 2012, p. 1).

Autoetnografia

São variados os tipos de pesquisa difundidas na área das práticas interpretativas. Desde o planejamento da execução instrumental até os processos cognitivos da performance, muito tem se falado e se projetado neste ramo da pesquisa acadêmica em Música. Alfonso Benetti (2017, p. 149) expõe, dentro deste panorama, dois eixos importantes na pesquisa das práticas interpretativas: (1) os estudos em performance que se referem à análise de resultados a partir da observação da performance musical como um objeto estático (gravações, partituras), nos quais a figura do pesquisador pode (Gerling, 2000; Carrara, 2010) ou não ser a mesma do

intérprete. E (2), a investigação artística⁵³, onde a performance dinamiza a investigação, tratando a arte, por si só, como pesquisa (Benetti, 2017, p. 149).

A pesquisa artística, que configura este segundo eixo, insere-se como um meio de investigação que vem sendo gradativamente utilizado no universo acadêmico nos últimos anos, apesar da complexidade em defini-lo e categorizá-lo. Esse tipo de pesquisa exige um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido, com um olhar atento à prática artística (Ulhoa, 2014, p. ii).

Emerge da conexão mais próxima à subjetividade da performance, pelo viés da prática, uma metodologia já utilizada nas ciências sociais, que se insere, gradativamente, como ferramenta de pesquisa artística no universo acadêmico: a autoetnografia. Esta terminologia, utilizada pela primeira vez pelo pesquisador social David Hayano, já é recorrente na sociologia e antropologia, e vem sendo, paulatinamente, utilizada nas artes em áreas como a dança (Fortin, 2009; Meyer, 2014), teatro (Martins, 2013) e música (Benetti, 2013; Dogantan-Dack, 2012).

A autoetnografia configura uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para o entendimento da experiência cultural. Caracteriza-se, segundo Fortin, por “uma escrita do ‘eu’, que permite entre o ir e vir da escrita pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (Fortin, 2009, p. 83, aspas da autora). Em termos, ainda mais didáticos, assim definem os pesquisadores Tony Adams, Stacy Holmes e Carolyn Ellis:

O termo autoetnografia invoca o “eu” (auto), cultura (etno) e escrita (grafia). Fazemos autoetnografia quando estudamos e escrevemos cultura a partir da perspectiva do eu. Olhamos para dentro – em nossas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências – e para fora – em nossas relações, comunidades e culturas (Adams, et al., 2015, p. 46).

Complementando as ideias de Adams et al. (2015), López Cano e Opazo definem autoetnografia como: “uma série de recursos metodológicos, estratégias de investigação e formas de discurso acadêmico que se praticam na antropologia e ciências sociais há tempos e que são cada vez mais utilizadas no campo da pesquisa artística com diferentes nuances e adaptações” (López Cano; Opazo, 2014, p. 38).

É importante, também, dizer que a autoetnografia não se refere, apenas, a um olhar presente ao estudo realizado. Diz respeito, também, a todo o histórico do pesquisador, sua relação com o objeto, suas vivências e experiências e seu envolvimento com o contexto de pesquisa. Consideramos imprescindível, comentar que esta pesquisa artística foi elaborada a partir das decisões interpretativas do primeiro autor do trabalho, cuja vivência mais efervescente se deu na esfera da música popular. As escolhas de articulação e ornamentação aqui expostas, foram, portanto, influenciadas em diferentes níveis por esse *background* artístico, não excluindo, entretanto, o embasamento de estilo que as justificam.

Este trabalho consiste, portanto, em uma pesquisa artística sob uma lente autoetnográfica, que investiga o processo de concepção interpretativa do primeiro autor do trabalho, na *Sonata K30* de Domenico Scarlatti. Os enfoques de interpretação escolhidos foram a articulação e ornamentação, justamente por estarem intrinsecamente conectados à expressividade musical

⁵³ Neste artigo, tratarei como “pesquisa artística”.

e ao aspecto criativo e improvisatório. O desenvolvimento da autoetnografia deu-se a partir de reflexões pessoais e críticas, postas em diário de estudo, e do diálogo com demais fontes bibliográficas (Bach, C. Ph, 1753; Donington, 1982; Harnoncourt, 1988).

Escolha da peça

Por ser Scarlatti um profícuo compositor de música para teclado⁵⁴, foi necessário fazer uma delimitação de escolha, sendo então selecionadas as 30 primeiras sonatas como escopo inicial a ser analisado para a escolha do objeto de estudo desta pesquisa artística. Essas peças, publicadas inicialmente sob o título *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi prencipe e Prencipesa delle Asturie* (1738) foram escolhidas por serem as únicas publicadas em vida, quando Scarlatti tinha 53 anos (Kirkpatrick, 1953, p. 101) e também pela escassez de estudos que as abordem.

Depois de ler as 30 sonatas ao piano e anotar reflexões pessoais e críticas em diário de estudo, foi escolhida, pelo primeiro autor deste trabalho, a peça que mais houve identificação pessoal, a *Sonata K30*, em Sol menor. A etapa metodológica da leitura e conhecimento das peças durou 20 dias e foi realizada a partir do estudo ao instrumento e fora dele.

Sonata K30, em Sol menor

É a obra que encerra os *Essercizi*, e cuja forma e andamento diferem de todas as sonatas escritas por Scarlatti, até então. Popularmente conhecida como *Fuga do Gato*⁵⁵, foi escrita a quatro vozes, em andamento lento e com um sujeito composto por intervalos dissonantes. Esta peça mostra o respeito do compositor pela tradição contrapontística e foi composta, segundo historiadores, com ares de ironia. Para Sutcliffe:

Esta peça, às vezes considerada como uma encarnação do respeito do compositor às velhas formas de escrita contrapontística, certamente é um dos gestos supremos de desdém de Scarlatti, como supõe expressar a carta ao Duque de Huescar [...]. Existe um virtuosismo criativo oculto na criação daquilo que Kirkpatrick chama de 'magnífico emaranhado', evitando consistentemente a fluência de formas contrapontísticas para sustentar este embaraço e a dissonância. Em vários pontos, a resistência ao natural cede, e somos tratados com os mais irônicos mecanismos de sequências (Sutcliffe, 2008, p. 182).

O que despertou, de imediato, no primeiro autor do trabalho, o desejo de estudar esta peça, foi, além de sua harmonia, forma e andamento, os intervalos peculiares⁵⁶ no qual o sujeito é construído. A mostra imprevisível de dois intervalos de segunda aumentada consecutivos através das presenças repentinas do VI grau (Mi Bemol) e do IV grau aumentado (Dó Sustenido) causaram estranheza e curiosidade, fazendo com que a compreensão da melodia no contexto fugal fosse alvo de encontro à peça.

O espírito universal de Scarlatti pode ter relação direta com a natureza excêntrica exposta no sujeito da fuga. A percepção de outras culturas opostas às austrogermânicas foi alimento para muitas das obras do compositor. Para Kirkpatrick (1953, p. 160), os elementos ibéricos e italianos parecem ser quase igualmente equilibrados nos *Essercizi*. Além disso, sua música foi

⁵⁴ 555 sonatas para teclado (Pagano; Boyd, 2001, p.408).

⁵⁵ Alcinha não atribuída a Scarlatti.

⁵⁶ 3ª menor, 4ª justa, 2ª aumentada, 4ª diminuta e 2ª aumentada, respectivamente.

exposta à cultura tradicional espanhola, que também exerceu influências em parte considerável de suas composições.

Depois de lida a peça e anotadas críticas e reflexões pessoais sobre o aprendizado da obra, foi iniciado, ao piano, o procedimento de experimentações de articulação e ornamentação da *Sonata K30*, a partir do *fac-simile*⁵⁷ da peça. Consideramos importante utilizar uma partitura limpa, conforme foi escrita, visto que manipular, “corrigir” e “acrescentar o que estava faltando” ao texto de música antiga, foi uma atividade recorrente nas editorações do século XIX, cujos acréscimos de ligaduras, pedalizações e dinâmicas feriam gravemente a “linguagem” das obras e, praticamente, nos transportavam para a música do século XIX (Harnoncourt, 1988, p. 44).

Detemos, para este artigo, em comentar sobre as escolhas interpretativas sobre articulação e ornamentação adotadas nos dois principais elementos da fuga: o sujeito e o contrassujeito.

Articulação

A natureza dramática e dissonante do sujeito da fuga foi um elemento de propulsão para o início do pensamento sobre a articulação da *Sonata K30*. Trata-se de uma frase de notas longas e de distâncias intervalares peculiares, protagonizando as dissonâncias. Esse sujeito foi o que de primeiro despertou, no primeiro autor do trabalho, a atenção no processos e escolha das peças. Em sessão de estudo posterior à escolha, foi registrado em diário: “são sentimentos escuros que me despertam o sujeito desta sonata. Aflição, angústia, medo e desespero. A indefinição da tonalidade parece catalisar a sensação de solidão, de quem está perdido” (Vieira, 2017, p. 11). Este sentimento de estranheza pode estar relacionado também à formação de duas tríades maiores, separadas por um intervalo de segunda aumentada, sendo distantes diatonicamente da tonalidade da peça: Mi Bemol maior e Fá sustenido maior (em destaque na Figura 1). Para concretizar a dramaticidade do sujeito da fuga, foi resolvido tocá-lo em *legato*, como uma imitação à voz, trazendo à tona toda sua carga expressiva.



Figura 1. Articulação no sujeito da fuga. *Sonata K30*, em estágio inicial da autoetnografia, c.1-5

Essa articulação, entretanto, apesar de reforçar o lirismo e dramaticidade do sujeito dissonante da fuga, o afastou, esteticamente, da articulação da música barroca. As longas ligaduras conectando frases e períodos são uma característica mais recorrente na música do século XIX. Visto a problematização da articulação da peça, foi experimentado pelo primeiro autor do trabalho, separar as ideias dispostas no sujeito da fuga, tocando, com sutil separação, as seis semínimas pontuadas que formam as duas tríades maiores no início da peça e articulando em *non legato* as colcheias dos compassos 4 e 5. Além da articulação, foi interpretada a primeira ideia do sujeito com a dinâmica mais enfática que a segunda,

⁵⁷ SCARLATTI, Domenico. *Essercizi per Gravicembalo*. London, 1738. Reprinted: Complete Keyboard Works in *Facsimile*, Vol.1 New York, pp. 87-90, 1972.

corroborando para o ideal antagônico barroco do *chiaroscuro*, termo mencionado por Alessandro Scarlatti como condição de agradabilidade da música do período (Biancolino, 2017, p. 121).



Figura 2. Articulação *non legato*, escolhida para o sujeito da fuga. *Sonata K30*, c.1-5

A exibição destes exemplos ocorre por ser um trecho cuja articulação surgiu intuitivamente, na fase inicial da pesquisa e que, em etapa posterior, através de reflexões e inspirações externas, foi modificada e utilizada na performance pública. A mudança de pensamento que ocorreu neste processo demonstrou a maleabilidade interpretativa na construção de uma performance, característica essencial da pesquisa artística.

Também na *Sonata K30*, foi elaborada nas sessões de estudo iniciais, uma articulação para o contrassujeito da fuga. Na realidade, a própria escrita de Scarlatti sugere a separação entre a segunda e terceira colcheias, no primeiro tempo, e da primeira para a segunda colcheia, no segundo tempo, visto que ele opta por escrever a síncope com a semínima e não com a ligadura de colcheias (Fig. 3). Portanto, assim foi interpretada a articulação do contrassujeito (Fig. 4).



Figura 3. Forma de escrita da *Sonata K30* por Scarlatti. C. 7-8, conforme consta no *fac-simile*



Figura 4. Articulação escolhida para o contrassujeito da *Sonata K30*, c.6-9

Para interpretação da peça, foi mantida a mesma articulação nas aparições do sujeito, em todas as vozes ao longo da peça.

Ornamentação

A ornamentação é um quesito improvisatório que demonstra a criatividade e destreza do intérprete frente a uma linha melódica. Carl Philipp Emanuel Bach (1948), em palavras de exaltação aos ornamentos, destaca:

Ninguém contesta a necessidade dos ornamentos. Isto é evidente a partir do grande número deles em todos os lugares. Eles são, de fato, indispensáveis. Considere seus

muitos usos: eles conectam e animam as notas, transmitem ênfase, sotaques, tornam a música agradável e despertam nossa atenção. A expressão é potencializada; deixe uma peça ficar triste, alegre ou não, e eles prestarão uma assistência apropriada. Ornamentos fornecem oportunidades para uma boa performance. Eles melhoram composições medíocres. Sem eles, a melhor melodia é vazia e ineficaz e o conteúdo mais claro é obscurecido (Bach, C. Ph., 1948, p. 79).

Com relação à ornamentação da *Sonata K30*, foram encontrados alguns espaços que consideramos pertinentes para adornar com trilos. Um exemplo está no compasso 30 (Fig. 5), onde a harmonia também atuou para a escolha do ornamento. Trata-se do final de uma frase em Sol menor que se conclui no compasso seguinte em uma cadência autêntica perfeita. Desse modo, foi adicionado o trilo para contornar a finalização da frase, trazendo a sensação de conclusão da ideia.

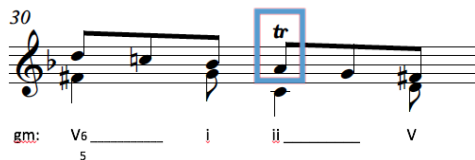


Figura 5. Trilo na *Sonata K30*, c.30

Mesmo tratando-se de uma peça em andamento lento, a execução do trinado deve ser rápida e precisa, conforme diz C. Ph. E. Bach: “um trinado rápido é sempre preferível a um lento. Em trechos tristes o trinado pode ser ampliado ligeiramente, mas sua rapidez contribui para uma melodia” (Bach, C. Ph., 1948, p. 101).



Figura 6. Execução do trilo na *Sonata K30*, c.30

Também foram postas notas de passagens como adornos de conexão de notas. Um exemplo está no compasso 15, onde há uma conexão no intervalo de 4ª justa entre o Sol e Dó. Este ornamento foi escolhido, também por haver próxima relação com a improvisação em música popular e em contextos como *ritornellos* improvisados no choro, por exemplo.



Figura 7. Notas de passagem como ornamento na *Sonata K30*, c.15

O procedimento de experimentação de articulações e ornamentações na *Sonata K30* de Domenico Scarlatti, levou 12 semanas. A etapa conduziu-se a partir do estudo diário com sessões de duração aproximada de uma hora. Após a realização deste processo, foi planejado o recital público, que contemplou o *background* artístico do primeiro autor deste trabalho,

levando ao palco peças de diferentes orientações estéticas nas esferas da música popular e erudita.

Performance pública da *Sonata K30*, de Domenico Scarlatti

Realizado o processo autoetnográfico que contemplou a escolha do objeto de pesquisa, o aprendizado, as análises de estrutura e ponderações sobre o andamento e a escolha das articulações e ornamentações da peça, foi feito um teste de performance pública realizado pelo primeiro autor deste trabalho, em recital realizado em 8 de abril de 2018, no Departamento de Música da Universidade onde a pesquisa foi conduzida. Na ocasião, a obra foi tocada integralmente e registrada em áudio e vídeo.

A peça foi interpretada sem interrupções e consciente de seus intentos interpretativos, com o objetivo de expor, na performance, o caráter percebido desde a etapa inicial. Consideramos que as reflexões diárias sobre a peça auxiliaram a construir uma interpretação consciente e pessoal, trazida pela metodologia autoetnográfica. Acreditamos que essa experiência promoveu um entendimento mais profundo sobre o estilo Barroco e sobre Scarlatti, compositor cuja obra foi interpretada pela primeira vez pelo primeiro autor do trabalho.

Considerações finais

A adição de ornamentos e articulações para a performance da peça procedeu-se a partir de experimentações, testes intuitivos e escolhas embasadas na literatura sobre o estilo, sendo postas a partir de elementos estruturais da fuga e da sua configuração harmônica, através da valorização de dissonâncias. Nos diferentes estágios da autoetnografia, foram observados, a partir do diário de estudo, mudanças de pensamento interpretativo, como por exemplo a articulação do sujeito da fuga, mostrada nas figuras 1 e 2. Tais mudanças comprovaram a maleabilidade da pesquisa artística, onde a prática atuou como elemento conciso de investigação.

No que concerne à ornamentação, foram adicionadas notas de passagem e trilos, idiomáticos ornamentos estilísticos que adornaram a melodia e deram variedade à melodia em distintas seções da *Sonata K30*. Estes foram, também, escolhidos a partir de experimentações deliberadas e reflexivas, registradas em diário de estudo e dialogadas com a literatura.

Ao fim do processo, foi possível compreender que o método da pesquisa artística autoetnográfica e seu inerente processo reflexivo promoveram a criatividade e colaboraram para escolhas individuais na construção interpretativa da obra. A imersão ao estilo através da literatura, gravações e deliberações pessoais postas em diário de estudo proporcionaram maior segurança no aprendizado e na performance da *Sonata K30*, de Domenico Scarlatti.

Referências

- Adams, T.; Jones, S.; Ellis, C. (2015). *Autoethnography: understanding qualitative research*. New York, USA: Oxford University.
- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*. USA, vol. 35, n. 4, pp. 373-395.

- Bach, C. Ph. E. (1948). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: W. W. Norton & Company.
- Benetti, A. (2017). A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, pp.147-165, Brasil.
- Biancolino, T. (2017). *O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrument e no repertório para teclas do século XVIII*. 318f. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- Carrara, A. (2010). *Deliberação expressiva e toque pianístico*. 140f. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Demske, H. (2012). Performing Scarlatti. *The pianist's craft: mastering the Works of great composers*. United Kingdom: Scarecrow Press.
- Dogantan-Dack, M. (2012). The art of research in live music. *Music Performance Research*, v. 5, pp. 34-48. United Kingdom: Royal Northam College of Music.
- Donington, R. (1982). *Baroque music: style and performance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Fortin, S. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e autoetnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, n. 7, pp. 77-88. Brasil, Porto Alegre.
- Gerling, F. V. (2000). *Performance analysis and analysis for performance: A study of Villa-Lobo's Bachianas Brasileiras n. 9*. Tese (Doutorado). University of Yowa, USA.
- Harnoncourt, N. (1988). *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Hayano, D. (1982). *Poker Faces*. USA, University of California.
- Kirkpatrick, R. (1953). *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press.
- Martins, R. C. (2013). Imagens e delicadezas no prosaico: a autoetnografia na construção da dramaturgia da atriz. Anais do XXII Encontro Nacional da ANPAP, pp. 2479-2490. Brasil, Belém.
- Meyer, S. (2014). *Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea*. Anais da XXIX Reunião Brasileira de Antropologia, pp. 1-10. Brasil, Natal.
- Pagano, R; Boyd, M. Domenico Scarlatti. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford University Press, v. 22, pp.398-417.
- Scarlatti, D. (1738). *Essercizi per Gravicembalo*. Complete Works in Facsimile, vol. 1, New York.
- Vieira, U. B. (2017). *Diário de Estudo das Sonatas de Scarlatti*. Brasil, João Pessoa.

As relações entre a manipulação temporal e a estrutura musical em um excerto do segundo movimento da *Sonata em Dó Maior K. 330* de Mozart em gravações de Lili Kraus e Alicia de Larrocha

COMUNICAÇÃO ORAL

Rafael dos Santos Sakamoto

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(rafael.sakamoto@gmail.com)

Luciana Noda

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(lucnoda@gmail.com)

Davi Alves Mota

Center for Studies on the Musical Gesture & Expression, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
(davialesmota@gmail.com)

Resumo: O presente artigo apresenta relações entre a manipulação temporal e a estrutura do trecho do c. 9 a 20 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart, na interpretação de Lili Kraus e Alicia de Larrocha em gravações comerciais. Extraímos das gravações os desvios dos intervalos entre notas (IOs) em relação aos valores anotados na partitura e confrontamos esses desvios a uma análise estrutural do trecho, a fim de investigar o princípio sugerido por Palmer (1989) de que os pianistas delimitam elementos estruturais, como frases ou fragmentos menores através da manipulação temporal em suas performances. Partindo de uma amostra inicial de seis pianistas, foram utilizados procedimentos matemáticos que evidenciaram diferenças significativas na maneira de manipular o tempo dessas pianistas. Escolhemos, então, Lili Kraus e Alicia de Larrocha como representantes dessas duas formas de realizar a manipulação temporal. Constatamos que Lili Kraus realiza as manipulações temporais em finais de elementos estruturais, como sugere Palmer (1989) e os instantes de maior manipulação na performance de Larrocha precedem dissonâncias e saltos na melodia.

Palavras-chave: manipulação temporal; estrutura; gravações; piano; Mozart.

The Relations Between Timing and Musical Structure in an Excerpt of Mozart's *Sonata in C Major K. 330* on Recordings by Six Pianists

Abstract: This paper shows relations between timing and structure of an excerpt (c. 9-20) of the second movement of Mozart's *Sonata K. 330* in recorded performances by Lili Kraus and Alicia de Larrocha. We extracted the recordings' inter-onsets intervals' (IOs) deviations from the values written in the score and compared them to a structural analysis of the excerpt in order to investigate Palmer's (1989) suggestion that pianists define the boundaries of structural elements by manipulating the timing of their performance. Starting from a sample of performances of six pianists, mathematical procedures were used to point out significant differences in how the pianists manipulate the timing. It was found that Lili Kraus' timings manipulations tend to occur at the end of structural elements, as suggested by Palmer (1989). We compared her timing profile to Alicia de Larrocha's in order to highlight the differences between them, which revealed that the most manipulated IOs in Larrocha's performance are placed right before dissonances and melody leaps.

Keywords: timing; structure; recordings; piano; Mozart.

Este artigo⁵⁸ apresenta as relações entre a manipulação do tempo e a estrutura musical da interpretação de Lili Kraus e Alicia de Larrocha em gravações comerciais no excerto do c. 9 a 20 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart. Com base na ideia de que as escolhas interpretativas contidas numa performance, incluindo, por exemplo, a maneira de realizar a dinâmica, a articulação e a manipulação do tempo, podem projetar a estrutura da peça (Palmer, 1989, p. 344; 1996, p. 23), investigamos as possibilidades de relação desses instantes de relevância dentro dos perfis de manipulação temporal com elementos estruturais identificados através de análise estrutural da partitura.

A manipulação temporal é um dos recursos expressivos mais significativos em performances musicais do repertório tradicional ocidental (Repp, 1997, p. 257; 1998, p. 265). Mesmo que a

⁵⁸ Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa de Mestrado.

notação musical traga uma imagem de regularidade rítmica, por razões interpretativas, dificilmente é desejada uma precisão metronômica na execução. A manipulação expressiva do tempo é sempre parte integrante de uma interpretação musical, mesmo havendo inúmeras possibilidades dessa realização (Repp, 1998, p. 265).

Uma das buscas da pesquisa em performance musical tem sido compreender o fenômeno que envolve o comportamento do intérprete frente ao texto musical e os mecanismos de percepção envolvidos na escuta (Loureiro 2006, p. 9). Assim, pesquisas quantitativas sobre a expressividade musical sugerem que músicos comunicam ao ouvinte uma série de informações musicais através de variações nas durações, articulações, intensidades, alturas e timbres (Loureiro, 2006, p. 9-10).

Segundo Palmer (1997), a música tonal ocidental desenvolveu uma notação que representa bem explicitamente alturas e durações, mas intensidades e qualidade do toque, apenas aproximadamente. Outras relações, como agrupamentos, níveis métricos menores do que o compasso, padrões de movimentos e tensões e relaxamentos não são especificados ou apenas implicitamente especificados na partitura (Palmer, 1997, p. 119, tradução nossa)⁵⁹. De acordo com a autora, isso concede ao performer a liberdade de modelar a peça de acordo com suas escolhas interpretativas e suas intenções musicais, o que explica o fato de uma única partitura ser interpretada de maneira distinta por diferentes intérpretes, ou até pelo mesmo intérprete, em ocasiões diferentes (Palmer 1997, p. 119).

Rink (2002, p. 35) afirma que a interpretação musical requer que se tomem decisões e, até mesmo, a passagem mais simples é moldada de acordo com a compreensão do performer como, também, as prerrogativas de expressão exercidas sobre ela. Esse, seja intuitivo ou cuidadosamente pensado, é um processo analítico (Rink, 2002, p. 35). O autor ressalta, ainda, que a análise ocorre, primeiramente, no processo de formulação da interpretação, e suas resoluções são assimiladas através da bagagem de conhecimento que está por trás da performance (Rink, 2002, p. 39).

Palmer (1989, p. 344; 1996, p. 23) sugere que as estruturas musicais, como se apresentam na partitura, podem ser ambíguas em relação à definição das unidades e como elas estão combinadas, cabendo ao intérprete a tarefa de deixá-las claras ao ouvinte por meio da manipulação expressiva do tempo, da intensidade e do timbre em suas performances. Para testar essa hipótese, a autora realizou um experimento⁶⁰ em que foram relacionadas as divergências na manipulação temporal de performances de um *Intermezzo* de Brahms a divergências da maneira com que os pianistas anotaram as delimitações das frases na partitura, observando uma estrita relação entre as intenções musicais do performer à manipulação temporal resultante.

Com base nisso, procuramos investigar se as pianistas analisadas realizam a manipulação temporal da maneira que sugere o estudo de Palmer, se há diferenças entre a realização da manipulação temporal das pianistas e qual seria essa diferença.

⁵⁹ “Western tonal music has developed a notation that represents pitch and duration information fairly explicitly but intensity and tone quality only approximately. Other relationships, such as group boundaries, metrical levels higher than the measure, and patterns of motion, tension, and relaxation are unspecified or only implicitly specified in notation.” (PALMER, 1997, p. 119).

⁶⁰ Palmer (1989)

Para atingir os objetivos desta pesquisa, foram empregadas as seguintes etapas metodológicas: (1) escolha da obra e delimitação do trecho a ser analisado; (2) seleção dos intérpretes e gravações a serem estudados; (3) análise estrutural da obra; (4) coleta de dados a partir das gravações; (5) comparação entre as performances; (6) comparação entre os dados coletados das performances e a análise estrutural.

As gravações de Kraus e Larrocha foram escolhidas dentro de uma triagem anterior de dezoito gravações. Procuramos, inicialmente, o maior número de gravações comerciais possível que estivessem disponíveis para compra e *download* em lojas virtuais. Após isso, excluímos as gravações em fortepiano, para evitar que as diferenças do instrumento influenciassem nos resultados. Excluímos igualmente as gravações de artistas que não gravaram a integral das *Sonatas* de Mozart, visando delimitar nosso escopo em intérpretes especialistas no estilo de Mozart para a compor a amostra de pianistas. Isso resultou numa triagem de seis pianistas⁶¹, artistas consagradas, importantes intérpretes da música do classicismo, especialmente Mozart, tendo, cada uma, gravado pelo menos uma integral das *Sonatas* do compositor⁶². Após a realização de procedimentos matemáticos, descritos neste artigo, que evidenciaram diferenças significativas na manipulação temporal dessas seis gravações, reduzimos, no presente trabalho, o escopo para a análise da manipulação temporal do excerto nas performances de Kraus (2006) e Larrocha (1992).

Análise estrutural a partir de Caplin (1998)

Foi realizada uma análise estrutural do trecho selecionado, a fim de identificar relações entre os dados obtidos a partir das gravações e os elementos estruturais apontados na análise. Utilizamos os conceitos analíticos propostos por Caplin (1998), que é focado em análise da música do classicismo, especialmente Mozart, Beethoven e Haydn, e explica a estrutura de maneira hierárquica dentro do movimento, a partir da observação da harmonia e padrões melódicos. Através dessa análise, seccionamos o trecho de acordo com os elementos estruturais que esses segmentos menores representam a fim de verificar correspondências das ações de manipulação de tempo com localizações específicas e contextualizadas nessa estrutura.

O segundo movimento está construído em forma ternária (A, B, A, Coda), como mostra a Tabela 1. O trecho selecionado (c. 9 a 20) corresponde à segunda parte (b) da primeira seção (A).

<i>Seção</i>	<i>Subseção</i>	<i>Encaminhamento harmônico</i>	<i>Abrangência (compassos)</i>
A	a (<i>ritornello</i>)	Fá Maior → Dó Maior	c. 1 a 8
	b (<i>ritornello</i>)	Fá Maior	c. 9 a 20
B	a (<i>ritornello</i>)	Fá Menor → Láb Maior	c. 21 a 28

⁶¹ Haebler (1991), Haskil (2006), Kraus (2006), Larrocha (1992), Pires (2006) e Uchida (2001).

⁶² Não foi proposital a escolha de intérpretes apenas do sexo feminino. Um estudo conduzido por Sergeant e Himonides (2014) apontou que 69 ouvintes musicalmente experientes falharam em identificar o sexo dos intérpretes em 35 excertos musicais. Sugeriu, ainda, não serem verdadeiras as afirmações de que o sexo do intérprete fosse comunicado, de alguma forma, ao ouvinte. Acreditamos, portanto, que, para este estudo, o sexo dos intérpretes analisados é irrelevante.

	b (<i>ritornello</i>)	Láb Maior → Fá Menor	c. 29 a 36
	a'	Fá Menor	c. 37 a 40
A	a	Fá Maior → Dó Maior	c. 41 a 48
	b	Fá Maior	c. 49 a 60
	Coda	Fá Maior	c. 61 a 64

Tabela 1. Estrutura do segundo movimento completo da *Sonata K. 330* de Mozart

O trecho analisado (c. 9 a 20) é formado de um único tema de duas frases, sendo um híbrido entre período e sentença⁶³. Os dois primeiros compassos apresentam uma ideia básica (IB) e os dois compassos seguintes apresentam uma ideia contrastante (IC), terminando em semicadência (SC), o que caracteriza o trecho como o antecedente de um período. A Figura 1 mostra a primeira frase e os elementos estruturais que a compõem: IB, IC, que são constituídas dos motivos m1, m2 e seus fragmentos.

FRASE 1: Antecedente

The musical score for measures 9-21 of the second movement of Mozart's Sonata K. 330 is shown. The score is in 3/4 time and F major. It is divided into three sections: IB (measures 9-10), IC (measures 11-18), and SC (measures 19-21). Motives m1 and m2 are identified, along with their fragments. The score includes dynamics like *cresc.* and *p*, and chord symbols: V7/III, II 4-3, V5, I, I6, IV V/V, V6 5.

Figura 1: Compassos 9 a 12 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart, correspondentes ao antecedente do segundo tema.

⁶³ Caplin (1998, p. 9) classifica a organização temática em dois tipos básicos: *sentença* e *período*. Ambos são construções compostas de duas frases geralmente de quatro compassos. Na sentença, a primeira frase é denominada *apresentação* e apresenta *ideia básica* (IB) na tônica, geralmente de dois compassos (Caplin, 1998, p. 9-10). Em seguida, a apresentação se completa com a repetição da IB na dominante, que denominamos *resposta* (Caplin, 1998, p. 10). O final da primeira frase é marcado por uma semicadência na dominante (Caplin, 1999, p. 11). A frase seguinte em uma sentença é chamada de *continuação*. Esta é marcada pela aparição de fragmentos da IB, ritmo harmônico intensificado e pela presença de uma *cadência autêntica perfeita* (CAP) no final da frase na tonalidade original ou em uma nova tonalidade, caso a continuação seja modulante (Caplin, 1998, p. 11). O período possui a primeira frase, denominada *antecedente*, iniciada por uma IB, geralmente de dois compassos. Em seguida, em vez de ocorrer a reapresentação da IB, ocorre o estabelecimento de uma nova ideia, que chamamos de *ideia contrastante*, que se finaliza em uma semicadência na dominante (Caplin, 1998, p. 12). A frase seguinte, denominada *consequente*, inicia-se com a reaparição da IB na tonalidade original seguida da aparição da IC modificada, terminando, desta vez, em CAP na tonalidade original (Caplin, 1998, p. 12).

FRASE 2: Continuação

Figura 2: Compassos 13 a 20 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart, correspondentes à continuação do segundo tema.

A segunda frase é constituída de fragmentos da IB modificados e, por isso, é caracterizada como a continuação de uma sentença. Seria mais usual que a frase terminasse depois de quatro compassos com uma cadência autêntica perfeita (CAP), mas observa-se, na passagem, que, no c. 16 e 17, ocorre uma progressão plagal, em vez de cadência. Dessa maneira, Mozart faz uma expansão de quatro compassos para, finalmente, chegar à CAP no c. 20. Os elementos estruturais mencionados estão destacados na Figura 2.

Análise da performance

As performances foram analisadas com a finalidade de averiguar de que maneira ocorre a manipulação temporal e confrontar essas informações com a análise estrutural aqui exposta. O interesse da extração de dados desta pesquisa é verificar os desvios temporais realizados em relação aos valores anotados na partitura. Para isso, adotamos os seguintes procedimentos: Foram selecionados 61 instantes no trecho musical, que correspondem a uma seleção de notas da melodia principal⁶⁴. O registro sonoro foi, então, segmentado com o auxílio de um algoritmo que detecta automaticamente os inícios de notas (*notes onsets detector*)⁶⁵ e, a partir disso, extraímos os valores em segundos⁶⁶ desses instantes correspondentes a notas previamente selecionadas na música. Calculamos, então, os intervalos entre os inícios de notas subsequentes, que chamamos de IOIs (*inter-onset interval*). Visto que os IOIs contêm informações sobre as figuras musicais executadas, estes precisam ser normalizados em relação aos valores da figura correspondente. Todos os IOIs, então, são normalizados para o valor da semínima⁶⁷ dividindo-se o valor do IOI pelo valor da figura

⁶⁴ Os 61 instantes selecionados estão anotados sobre as notas na partitura nas Figuras 1 e 2 deste artigo.

⁶⁵ A segmentação foi feita no *software* Sonic Visualiser e contou com o *plugin* de detecção automática de início de notas (*notes onsets detector*) desenvolvido pela Queen Mary University of London. Página da Internet do *software* Sonic Visualiser: <<http://www.sonicvisualiser.org/>>. Página da Internet do *plugin* utilizado: <<http://vamp-plugins.org/plugin-doc/qm-vamp-plugins.html>>

⁶⁶ O valor em segundos foi extraído com nove casas decimais.

⁶⁷ Normalizar para o valor da semínima significa que todos os IOIs passam a ter um valor equivalente ao que teria se todas as notas fossem semínimas.

musical proporcional à semínima⁶⁸. Esses valores normalizados, entretanto, ainda contém informações sobre o andamento da peça, visto que essa primeira normalização apenas transforma a proporção entre as notas. Nesta pesquisa, a variação de andamento entre as gravações é muito pequena e, por conta disso, não a consideramos relevante para os resultados. Portanto, dividimos cada IOI normalizado pela média de todos os IOIs normalizados. Os valores obtidos equivalem apenas ao desvio temporal em relação ao valor metronômico, sendo esse metrônomo o andamento médio executado no trecho selecionado em determinada gravação. Chamamos esses valores de IOIs relativos.

A partir da obtenção dos dados de IOIs relativos, geramos o gráfico do perfil de manipulação temporal, que mostra, no eixo horizontal, os instantes selecionados e, no eixo vertical, o desvio proporcional em relação ao andamento médio (ver exemplo em Figura 3).

Podemos notar uma relevante característica comum entre os perfis: em geral, os pontos mais desviados em relação à norma são IOIs isoladamente maiores do que os adjacentes. Isso quer dizer que esses instantes são alongados em relação aos demais sem que haja desaceleração até eles ou aceleração a partir deles. Visualmente, esses instantes aparecem como picos no gráfico.

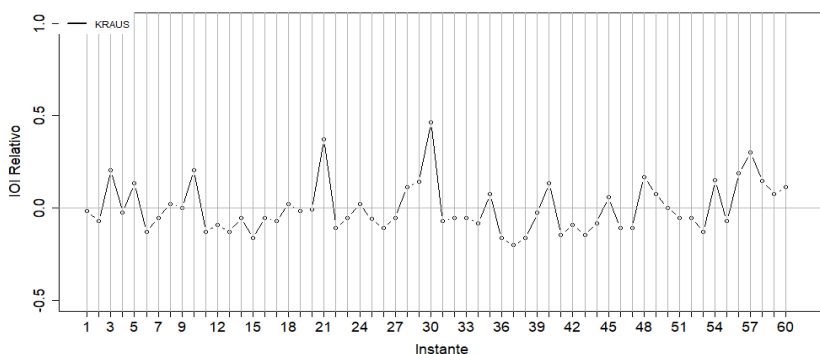


Figura 3: Gráfico do perfil de manipulação temporal (IOIs relativos) da performance de Lili Kraus de 60 instantes selecionados no trecho do c. 9 a 20 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart

Adotamos procedimentos matemáticos⁶⁹ baseados na Análise de Componentes Principais (PCA – *Principal Component Analysis*) com a finalidade de evidenciar a representatividade das divergências entre os perfis de manipulação temporal da amostra inicial de seis pianistas. A PCA resume a dimensionalidade de um conjunto de dados de variáveis não-correlacionadas, explicando a variância e a covariância desse conjunto através de combinações lineares dessas variáveis (os Componentes Principais – PCs). Os objetivos da PCA são a redução de dados de forma a facilitar sua interpretação (Johnson & Wichern, 1998, p. 430). É um procedimento comumente utilizado para descrever, da melhor forma possível, a variação existente no conjunto de dados.

A PCA, no caso desta pesquisa, identifica quais instantes (notas) contribuem mais para as diferenças entre as interpretações. Após a aplicação da PCA, representamos os dados em um espaço dimensional reduzido, composto pelos dois primeiros Componentes Principais, que, combinados, explicam 61% da variância do conjunto de dados originais.

⁶⁸ Valor proporcional à semínima: 1 para a semínima; 0,5 para a colcheia; 0,25 para a semicolcheia e assim por diante.

⁶⁹ Os cálculos, nesta pesquisa, são feitos por meio da linguagem de programação R.

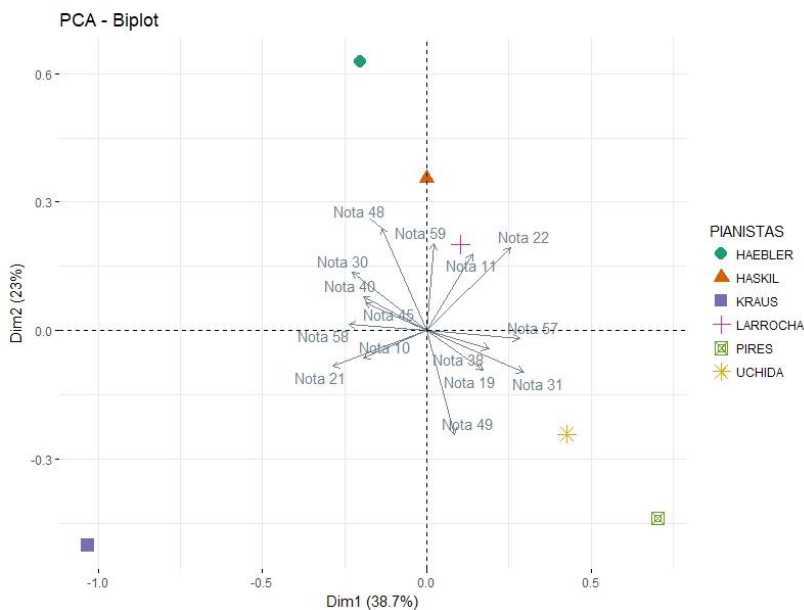


Figura 5 Gráfico do espaço PCA (*biplot*) que explica a variância entre as seis performances em cada instante. As performances estão representadas por pontos e os instantes (notas) estão representados por vetores (setas apontando do centro para as extremidades do gráfico).

Traduzimos o espaço PCA em um gráfico exploratório (Figura 5) representando as duas primeiras componentes principais (PCs), onde a performance de cada intérprete está representada por pontos. A distância entre os pontos representa a diferença entre as performances representadas por eles. As contribuições de cada instante (nota) para a variância do conjunto de dados estão representadas por vetores (setas). A direção dos vetores indica a posição relativa de cada instante no espaço PCA, ou seja, o quanto cada instante (nota) está representado naquele Componente Principal, indicado pelo ângulo de um dado vetor em relação a cada PC. O tamanho do vetor indica a quantidade de contribuição daquele instante para aquele PC, de modo que, quanto maior o vetor, maior é a variação dos dados naquele instante.

Discussão

No gráfico do espaço PCA (Figura 5), observamos que as intérpretes se dividem em dois grupos. Um deles com apenas uma representante, Lili Kraus, e outro com cinco representantes, Haebler, Haskil, Larrocha, Pires e Uchida. Para que sejam averiguadas mais profundamente as diferenças entre esses dois grupos, comparamos os perfis de manipulação temporal de uma representante de cada grupo. Elegemos Larrocha como representante do grupo de cinco pianistas, por ser a performance mais centralizada no gráfico, e, portanto, menos distante de todas as outras. Matematicamente, isso significa que Larrocha é a pianista mais representativa da maneira de manipular o tempo de seu grupo.

A Figura 6 exibe o histograma da comparação entre Kraus e Larrocha. O eixo horizontal traz os instantes selecionados e o eixo vertical indica quanto a taxa de variação de cada instante contribui para a distinção das performances. Sobrepostos ao histograma, a Figura 6 traz os perfis de manipulação temporal das duas pianistas. Com isso, constatamos que as diferenças na localização dos pontos de maior desvio no perfil de manipulação temporal de cada pianista são as maiores responsáveis pela divergência entre as performances.

Assim, destacamos os pontos de maior manipulação temporal de cada uma delas na partitura (Figura 7) a fim de compreendermos essa diferença. Ao compararmos esses pontos com a análise estrutural, notamos que na interpretação de Kraus a maior parte dos pontos de grande manipulação temporal ocorrem em finais de elementos estruturais, em conformidade com o que sugere Palmer (1989)⁷⁰.

A manipulação temporal de Larrocha, entretanto, realiza a maioria desses grandes desvios temporais em instantes que precedem dissonâncias⁷¹ ou saltos melódicos⁷². Nota-se, também, que apenas três pontos em que Larrocha manipula o tempo coincidem com finais de elementos estruturais⁷³. Estes, inclusive, são pontos em comum com o perfil de Kraus.

Constatamos, com isso, que a manipulação temporal de Larrocha é, provavelmente, realizada de modo a evidenciar pontos de tensão, como dissonâncias e saltos. A resolução dessas dissonâncias⁷⁴, entretanto, finalizam os elementos estruturais identificados na análise. Assim, esses instantes também podem, de certa forma, evidenciar a estrutura se considerarmos que a manipulação temporal, nesses casos, emoldura os finais dos elementos estruturais. A própria ênfase nas dissonâncias que encerram os elementos estruturais, inclusive, pode ser algo relacionado à delimitação da estrutura na performance de Larrocha.

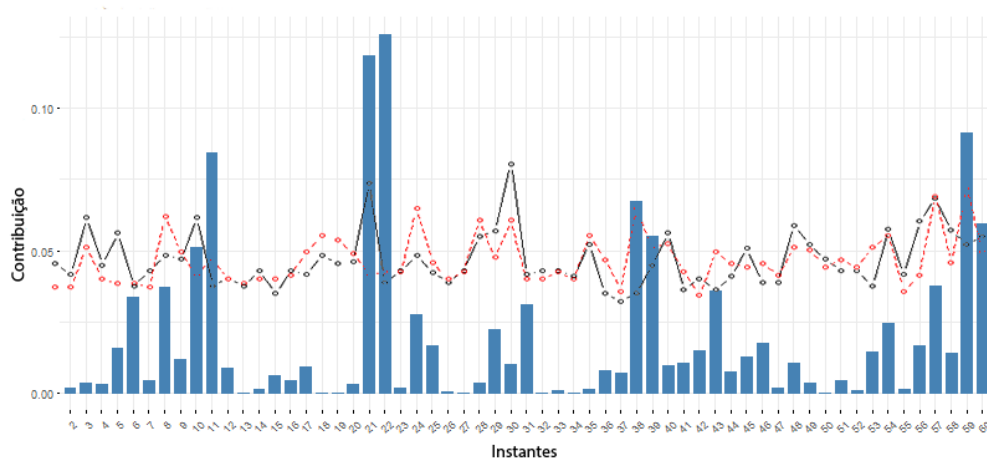


Figura 6: Histograma da contribuição de cada instante selecionado para a diferença entre a manipulação temporal entre Lili Kraus e Alicia de Larrocha. Sobrepostos a esse gráfico, estão os perfis de manipulação temporal das duas pianistas. A linha contínua preta representa o perfil de Kraus e a linha tracejada vermelha o perfil de Larrocha

⁷⁰ Ver os instantes 10, 21, 30, 35, 40, 45 e 57 nas Figuras 1, 2 e 7.

⁷¹ Ver instantes 3, 8, 18, 28, 38, 43 e 48 na Figura 7.

⁷² Ver instantes 24 e 57 na Figura 7.

⁷³ Ver instantes 30, 35 e 57 nas Figuras 1, 2 e 7.

⁷⁴ Precedidas pelos instantes 3, 8, 18, 28, 38, 43 e 48 (ver Figura 7)

- Kraus
- Larrocha

Figura 7: Destaques dos instantes de maior manipulação temporal de Kraus (quadrado azul) e Larrocha (círculo vermelho) na partitura do trecho do c. 9 a 20 do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart

Conclusão

Investigamos acerca das características da manipulação temporal de Lili Kraus e Alicia de Larrocha e sua relação com a estrutura musical de um trecho do segundo movimento da *Sonata K. 330* de Mozart. Neste trabalho, obtivemos os perfis de manipulação temporal das performances, que consistem nos intervalos entre os inícios de notas (*inter onsets intervals* – IOIs) normalizados de acordo com os valores anotados na partitura e relativos ao andamento médio da performance (IOIs relativos). Algumas características foram observadas nos perfis de manipulação temporal de todas as pianistas da amostra: os pontos de maior manipulação temporal ocorrem em alguns IOIs específicos.

Realizamos, então, uma análise estrutural a partir dos conceitos de Caplin (1998), que serviu como referência para averiguarmos como os perfis de manipulação temporal se relacionam com a estrutura da peça.

A comparação entre Kraus e Larrocha partiu de uma análise prévia, envolvendo a comparação das performances de seis pianistas⁷⁵, utilizando um procedimento matemático, a PCA⁷⁶.

Através deste, encontramos dois grupos que manipulam o tempo de maneira distinta, um deles constituído apenas por Lili Kraus e outro por Haebler, Haskil, Larrocha, Pires e Uchida. Decidimos, então, comparar uma representante de cada grupo: Kraus e Larrocha.

Comparando os perfis de manipulação temporal dessas pianistas, observamos que essas diferenças estão relacionadas principalmente à localização dos pontos de maiores desvios no tempo. No perfil de Kraus, notamos que esses instantes estão localizados, principalmente, em

⁷⁵ Kraus, Haebler, Haskil, Larrocha, Pires e Uchda.

⁷⁶ Sigla para o termo inglês “*Princial Components Analysis*” (Análise de Componentes Principais)

finais de elementos estruturais, como motivos, IB⁷⁷, fragmentos da IB e frases. Já, na interpretação de Larrocha, notamos que a maior parte dos pontos de manipulação temporal antecede dissonâncias e saltos melódicos. Observamos que os instantes que antecedem dissonâncias também possuem uma localização relevante na estrutura, visto que a resolução dessas estruturas finaliza os elementos estruturais identificados na análise. Assim, consideramos que esses pontos de manipulação temporal também se relacionam com a estrutura, visto que emolduram os finais dos elementos estruturais.

O perfil de manipulação de Kraus corrobora com a hipótese que levantamos a partir da observação do estudo de Palmer (1989), de que os desvios temporais ocorrem nos finais de elementos estruturais, de modo a delimitá-los. Foi possível constatar, ainda, na manipulação temporal de Larrocha, uma configuração que parece apontar para uma utilização diferente da manipulação temporal. Isso levanta novas questões, que podem ser abordados em pesquisas futuras, sobre as razões dessa divergência, e que investiguem mais detalhadamente os fatores ligados à manipulação temporal em uma performance, como a intenção expressiva dos intérpretes, influências técnicas e estilísticas e concepções musicais sobre a obra executada.

Assim, este trabalho também abre margem para pesquisas que abordem a comunicação da estrutura através de testes perceptivos, que considerem a maneira como o ouvinte percebe a manipulação temporal e a estrutura e como isso contribui para a expressividade da performance. Trabalhos futuros também podem abordar a percepção da manipulação temporal e da estrutura do músico em relação à sua própria performance e a influência disso na qualidade de sua execução.

Referências

- Caplin, William E. (1998). *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press.
- Duda, Richard O. & Hart, Peter E. & Stork, David G. (1995). *Pattern classification and scene analysis*. 2 ed. Wiley Interscience.
- Haebler, Ingrid (1991). *W. A. Mozart: Complete Piano Sonatas*. Piano. Japão: Denon.
- Haskil, Clara (2006). *Philips Recordings 1951-1960*. Piano. Londres: Philips.
- Johnson, R. A. & Wichern, D. W. (1998). Principal components. *Applied multivariate statistical analysis*, v. 6, p. 430-481.
- Kraus, Lili (2006). *Mozart: The Piano Sonatas*. Piano. Nova Iorque: Sony Classical Records.
- Larrocha, Alicia de (1992). *Mozart: Piano Sonatas Vol. 3*. Nova Iorque: RCA Victor.
- Loureiro, Mauricio Alves (2006). A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Opus*, v. 12, n. 1, p. 7-32.
- Palmer, Caroline (1989). Mapping musical thought to musical performance. *Journal of experimental psychology: human perception and performance*, v. 15, n. 2, p. 331.

⁷⁷ Ideia Básica

- Palmer, Caroline (1996). On the assignment of structure in music performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 14, n. 1, p. 23-56.
- Palmer, Caroline (1997). Music performance. *Annual review of psychology*, v. 48, n. 1, p. 115-138.
- Pires, Maria João (2006). *Mozart: The Piano Sonatas*. Hamburgo: Deutsche Gramophon.
- Repp, Bruno H (1997). Expressive timing in a Debussy Prelude: A comparison of student and expert pianists. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 2, p. 257-268.
- Repp, Bruno H (1998). The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 15, n. 3, p. 265-289.
- Rink, John (2002). Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (Ed.). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press.
- Sergeant, Desmond C. & Himonides, Evangelos (2014). Gender and the performance of music. *Frontiers in psychology*, v. 5, p. 276.
- Uchida, Mitsuko (2001). *Mozart: The Piano Sonatas*. Piano. Londres: Decca.

Beijo a mão que me condena. A performance das modinhas do Pde. José Maurício Nunes Garcia com o método de Word Painting

COMUNICAÇÃO ORAL

Pedro Razzante Vaccari

Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
(pedrovaccari@hotmail.com)

Resumo: Trata da utilização de um método bastante difundido na música erudita ocidental, chamado "Word Painting", para interpretar as modinhas compostas pelo Padre José Maurício Nunes Garcia. Parte-se do princípio de que as formas retóricas poéticas empregadas desde o barroco são, também, ferramentas imprescindíveis na construção e compreensão das obras de música colonial brasileira, particularmente do Padre. O método de "Word Painting" consiste, basicamente, de reproduzir na escrita musical o imagético que a poesia do texto evoca ou induz, criando metáforas sonoras onde o ouvinte é levado a imaginar cenas ou paisagens por meio do resultado da música – da escritura musical. Essa forma de expressão musical é uma tradição europeia desde a Renascença, porém tomou contornos até então impensados com a música do italiano Claudio Monteverdi, no Século XVII, que levou ao extremo o uso da dissonância, sempre associado a intenções originadas do próprio texto. Essa técnica retórica musical também ganhou a alcunha de madrigalismo, pois era muito utilizada nos madrigais barrocos italianos, e atravessou incólume a história da Música, vicejando durante todo o Classicismo Vienense e Pré-Romantismo vindo, finalmente, alcançar a obra de José Maurício, no Rio de Janeiro do Século XIX. Pretende-se mostrar que, ao compreender a íntima relação de poesia e música nas suas modinhas, sua figuração retórica rebuscada e a resultante expressiva de seu discurso, o intérprete estará mais apto a transmitir com mais verdade as intenções composicionais do Padre.

Palavras-chave: Pde. José Maurício Nunes Garcia; Word Painting; barroco; retórica; performance.

Abstract: It deals with the use of a very widespread method in western erudite music, called "Word Painting", to interpret the *modinhas* composed by Father José Maurício Nunes Garcia. It is assumed that the poetic rhetorical forms employed since the Baroque Era are also essential tools in the construction and understanding of the works of Brazilian colonial music, particularly the Father. The method of "Word Painting" basically consists of reproducing in musical writing the imagery that the poetry of the text evokes or induces, creating sound metaphors where the listener is led to imagine scenes or landscapes through the result of music - of musical writing. This form of musical expression has been an European tradition since the Renaissance, but it has taken on contours hitherto unthinkable with the music of the Italian Claudio Monteverdi in the 17th century, which led to the extreme use of dissonance, always associated with intentions originated from the text itself. This musical rhetorical technique also gained the nickname of madrigalism, since it was widely used in the Italian baroque madrigals, and went through the history of Music unscathed, flourishing throughout the Viennese Classicism and Pre-Romanticism, finally reaching the work of José Maurício in the Rio de Janeiro of the 19th Century. It is intended to show that, by understanding the intimate relationship of poetry and music in his *modinhas*, his elaborate rhetorical figuration and the expressive result of his discourse, the interpreter will be more apt to transmit with more truth the compositional intentions of the Father.

Keywords: Father José Maurício Nunes Garcia; Word Painting; baroque; rhetoric; performance.

Para que possamos entender com profundidade o significado da música do Pde. José Maurício Nunes Garcia, e interpretá-la de acordo com sua simbologia histórica, precisamos estudar a retórica musical que ele empregava – figurações musicais derivadas, sobretudo, da tradição europeia renascentista e barroca. Esse método é conhecido como "Word Painting" – uma técnica surgida ainda na Renascença, na prática dos madrigais, que visava a 'colorir' elementos poéticos do texto com descritivas figurações musicais. Esse fazer musical se perpetuou durante o período Barroco europeu ocidental, estilo fundamental para a concepção da obra do Pde. José Maurício – grande parte de sua obra vocal é dedicada à melodia acompanhada de baixo contínuo, especialmente o recitativo com cravo ou órgão. Ao longo da pesquisa percebeu-se que José Maurício se utilizou de técnicas similares a de Monteverdi e Bach, para compor sua obra vocal em forma de melodia acompanhada, no mais elegante estilo de "Word Painting" para ressaltar ou enfatizar determinados matizes poéticos dos textos empregados. Compreendeu-se que ele utilizou, de maneira velada, a forma retórica composicional do barroco europeu para tornar sobressalentes suas queixas com relação ao modo como era tratado pela Corte de Dom João VI, a partir de 1808 no Brasil. Essa imagem desmistifica a lendária representação do Padre como ser solícito e subserviente, não dado a

críticas e sempre resignado e conformado com sua condição social e racial. Imbuído desse conhecimento, o intérprete poderá enriquecer os parâmetros de sua performance, transmitindo à audiência um pouco desse atormentado interior que deveria ser o de um padre negro no Brasil do Século XIX.

A forma retórica conhecida como ‘Word Painting’ surgiu, ainda no Renascimento, como um modo de ressaltar o texto por meio de figurações musicais específicas – ferramentas estilizadas descritivas, por vezes quase simbióticas e miméticas. Como esse método teria evoluído, principalmente, da composição e execução dos madrigais renascentistas, até “hoje clichês musicais como uma melodia descendente para “desmaiar” e uma dissonância para “dor” são chamados madrigalisms.”⁷⁸ Esses efeitos retórico-musicais transcendem a escrita, configurando-se na escritura a tradução de seu emprego como elementos composicionais de aperfeiçoamento da performance. A técnica de apontar, na estruturação da peça, desenhos ou matizes que lembrem ou descrevam literalmente a poesia, metaforicamente ou explicitamente, atravessou os séculos e tornou-se uma das principais formas de comover a plateia.

Para entender a dimensão dessa técnica, far-se-á um breve panorama da utilização desse recurso estético, desde a Europa da Camerata Bardi até a sua importação e consequente emprego no Brasil, especificamente pelo Padre José Maurício Nunes Garcia, nos Séculos XVIII e XIX. Esse estudo é importante para que delimitemos a história do “Word Painting”, seu estilo e derivações, desde o advento da ópera até o Classicismo europeu, que redundou no chamado Barroco Colonial Brasileiro.

Das origens da ópera e do madrigal monteverdiano ao Barroco Colonial

“Word Painting” como técnica e estilo

O recitativo acompanhado nasceu de reuniões de filólogos em meados do Século XVI e princípios do Século XVII. Ao tentar reproduzir a tragédia Greco-Romana, esse conjunto de intelectuais acabou criando um novo gênero, a ópera. Procurando uma forma mais natural e espontânea de recitar os poemas do que o emaranhado de notas e de textos que a intrincada polifonia renascentista permitia, aboliu-se o contraponto, reduzindo-se as vozes de baixo a um acompanhamento instrumental, para que ficasse em evidência o texto, na voz superior (*superius* – posteriormente soprano).

No novo modo de pensar e estruturar a composição, que Claudio Monteverdi (1567-1643), na publicação de seu primeiro livro de madrigais, em 1605, denominou *seconda pratica*, a música estava subordinada ao texto, de modo que apenas expressasse os seus *afetos*. Não na acepção moderna de música expressiva, mas antes enquanto “representação musical da palavra” (“musical representation of the word”, Bukofzer, 2013, 12).

Os significados de representação verbal na música barroca não eram diretos, psicológicos, e emocionais, mas indiretos, ou seja, intelectuais e pictóricos. A psicologia moderna de emoções dinâmicas não existia na era barroca. Sentimentos eram classificados e estereotipados em um grupo dos então chamados afetos, cada um representando um estado mental que era em si estático. Era tarefa do compositor fazer o afeto da música corresponder ao das palavras. De acordo com o lúcido racionalismo da época, o

⁷⁸ “Even today such musical clichés as a falling melody for “fainting” and a dissonance for pain are called madrigalisms.” (Wright, 2013, 62). (Tradução minha).

compositor tinha a seu dispor um grupo de figuras musicais que eram estereotipadas como afetos em si e eram designadas a representar esses afetos em música.⁷⁹ (Bukofzer, 2013, 12)

Os afetos, portanto, eram acionados de acordo com as figuras musicais utilizadas, que estavam intrinsecamente ligadas à poesia. Monteverdi deu ao uso da dissonância um novo prisma, associando-a a afetos correspondentes de dor, tensão, morte, ou imitando um pungente choro em uma escala cromática descendente. Para fins de análise, escolheu-se a peça ‘Zefiro torna, e ’l bel tempo rimena’, de Monteverdi, sobre uma adaptação, de Ottavio Rinuccini, do poema homônimo de Francesco Petrarca (1304-1374).

Primeiramente, o poema foi posto em forma de madrigal, publicado em seu sexto livro de madrigais, de 1614. Posteriormente, Monteverdi o adaptou para o livro *Scherzi musicali*, ou

Figura 1. Claudio Monteverdi, “Zefiro torna, e ’l bel tempo rimena”.
Fonte: Monteverdi, 2006, 2.

‘brincadeiras (jogos) musicais’, em que apresenta seu inconfundível estilo retórico-descritivo, evocando na música imagens sugeridas pelo texto. O caráter descritivo aparece ao longo de toda a peça, por meio de “[...] doces acentos murmurantes por entre os galhos, as flores como que nascidas para brincar com o vento, as doces e alegres notas das ninfas.”⁸⁰(Fenlon et al., 1995, 124).

Monteverdi foi vanguardista na arte de engendrar grandes discursos musicais a partir da predominância da palavra poética. Nos compassos 31 a 33 do excerto acima é notável como sua representação metafórica musical do texto era por vezes literal: sobre as palavras ‘l’onde’ (as ondas) arquitetava um gradual e continuamente grande movimento ascendente de colcheias, simulando o efeito visual das ondas. É imprescindível frisar que aqui o ouvinte deve ser conhecedor de música, já que observar esses efeitos discursivos no papel, na partitura

⁷⁹ *The means of verbal representation in baroque music were not direct, psychological, and emotional, but indirect, that is, intellectual and pictorial. The modern psychology of dynamic emotions did not yet exist in the baroque Era. Feelings were classified and stereotyped in a set of so-called affections, each representing a mental state which was in itself static. It was the business of the composer to make the affection of the music correspond to that of the words. According to the lucid rationalism of the time, the composer had at his a set of music figures which were pigeonholed like the affections themselves and were designed to represent these affections in music (tradução minha).*

⁸⁰ “[...] *The sweet ‘accents’ murmuring through the branches, the flowers made to dance to the wind, the ‘sweet and joyous notes’ of the nymphs.*” (Tradução minha).

impresa transforma a audição da peça – sentimo-nos embriagados pelo marulhar de vagas escritas. Com o mesmo método ainda é produzido o efeito seguinte, em que escreve, numa tessitura mais grave – na região da fala da voz de tenor – sobre o texto ‘e mormorando’ (e murmurando), ecoando no dueto um murmúrio constante quase todo em 3^{as}.

Em seguida o compositor dispõe uma escrita a três vozes em que a dissonância ressalta a

Figura 2. Claudio Monteverdi, “Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena”.

Fonte: Monteverdi, 2006, 2.

crescente e pungente angústia do texto: “Para o terceto final, Monteverdi transforma o caráter de estilo para um dissonante madrigalesco, contraindo os júbilos da primavera com as dores do amante”⁸¹ (Fenlon et al, 1995, 124). Bastante ousado e avançado à época, este trecho sintetiza o discurso monteverdiano: o cromatismo – que aparece pela primeira vez sob o texto ‘sol io’⁸² (somente eu), compasso 116 para 117, sempre enfatizando as imagens poéticas.

Com a reforma da ópera promovida pelo compositor alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que procurava, mais uma vez, retomar os ideais greco-romanos de tragédia clássica, eliminou-se grande parte dos exageros e detalhes rebuscados que o Barroco Tardio de Bach e Händel conservara. O objetivo era extirpar do drama operístico o virtuosismo vocal dos *castrati*, que relegara a um segundo plano o tratamento poético empreendido quando do advento da ópera no século XVI. A música instrumental do Classicismo acompanhou essa estética, simplificando o alto contraponto barroco por formas fixas, como a Forma Sonata. Esse pensamento norteou todo o Século XVIII europeu, dando vazão a técnicas como o *chiaroscuro* – grandes contrastes expressivos de dinâmica e de matizes sonoros – que faziam forte oposição à estática emoção barroca. Esse estilo permeia praticamente toda a obra de Haydn e Mozart, e será fundamental para as composições do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

⁸¹ “But for the final tercet Monteverdi shifts to a dissonant madrigalian style, contrasting the joys of spring with the pains of the lover” (Tradução minha).

⁸² Importante notar que, neste trecho, a nota Sol corresponde à palavra “sol”, que em italiano quer dizer ‘só’, ‘somente’. E já aparece como dissonância, pois é um Sol# (sustenido), que é introduzido sem preparação a partir do Sol natural anterior, constituindo uma segunda menor.

O padre José Maurício Nunes Garcia e a técnica de “Word Painting”

Considerado o maior compositor nacional do Período Colonial, o padre José Maurício legou uma volumosa obra em que deixa transparecer os seguintes elementos: o *chiaroscuro*, e a homofonia acordal das vozes (embora tenha composto fugas o estilo fugado não é a principal característica de sua obra). Em sua primeira fase, até a data de 1808 – quando da chegada da família real portuguesa ao Brasil – apresenta um estilo considerado setecentista, e a partir de então principia a compor missas à maneira operística rossiniana (Mattos, 1997).

Suas peças, no entretanto, jamais ocultaram sua procedência brasileira: mesmo nas missas há um quê de modinheiro (Andrade, 2006, 131). Em sua modinha mais famosa, ‘Beijo a mão que me condena’, está explícita, sucintamente, sua forma de escrita, operística, levemente rossiniana, mas inconfundivelmente nacional.

O padre recorre à dissonância como seu principal instrumento de “Word painting”: a tonalidade de Fá Maior recebe, já no primeiro compasso, a nota de Do#, na mão esquerda do piano, indicando uma ascendência a tonalidade de Ré menor (Figura 3).

Beijo a Mão que me Condena
Modinha, composta pelo R.S.P.M
José Maurício Nunes Garcia (CPM 226) José Maurício Nunes Garcia



Figura 3. José Maurício Nunes Garcia, “Beijo a mão que me condena”.

Fonte: Garcia, 1837, 1.

Simultaneamente o texto diz: ‘Beijo a mão’, que é um movimento em que temos, necessariamente, que arquear um pouco as costas para fazer. No caso do texto em questão, beijar a mão que o condena leva o compositor escrever o Do# que leva à tonalidade menor, ou seja, é uma posição que traz angústia e dor. O trecho seguinte faz uma ainda maior alusão à tristeza por meio da dissonância:

25

T. que eu a - me - tan - to sem ser a - ma - do, sou in - fe - liz, sou des - gra

Pno.

Figura 4. José Maurício Nunes Garcia, “Beijo a mão que me condena”.

Fonte: Garcia, 1837, 2.

Essa é uma peça de caráter simbólico na obra do padre. Homem que foi a vida toda súdito humilde dos poderosos, e jamais pediu nada a seus superiores, sendo muito conhecida a seguinte passagem:

Uma feita, Dão João VI, o “rei velho”, como lhe chamaria mais tarde o próprio José Mauricio, exasperado talvez com a cortezanice pedinchona que o cercava virou-se pro músico humilde: _O padre nunca pede nada!... José Mauricio beijou a mão do rei e respondeu: _ Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará. (Andrade, 2006, 120).

Embora seja uma anedota da qual não se tem comprovação, ilustra bem o sentimento que pode ter norteado a vida do padre: subserviência. Interessante ainda a coincidência de que no conto o padre beija a mão do rei, e na modinha o texto diz “beijo a mão que me condena”, mesmo que não se saiba ao certo de quem é o texto da modinha em questão. Em uma outra modinha – das três que sobreviveram à posteridade de acordo com Mattos (1997) – “Marília se não me amas – não me diga a verdade” – há um tratamento da dissonância ainda mais explícito no que tange ao Word Painting:

Figura 4. José Maurício Nunes Garcia, “Marília se não me amas – não me diga a verdade”.

Fonte: Disponível online.

http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/cpm239_marilia_se_me_nao_amas_nao_me_digas_a_verdade.pdf. Acesso em: 14.04.18, às 20:12 hrs.

A peça segue o padrão arquetípico de muitas modinhas da época – acompanhamento simples, eminentemente vertical, alternância entre tônica (ré menor) e dominante (lá maior com sétima menor). José Maurício, contudo, nos surpreende ao colorir a harmonia segundo o texto – em um crescente jogo melódico que principia com a frase “doce mentira sabe agradar” (compassos 17, 18 e 19). Já nas duas primeiras palavras, em um movimento descendente que sugeriria uma continuação da frase para o grave, ele destaca a “mentira” com um salto ascendente de sexta menor para o Si bemol, que forma, com o piano, um acorde de Do# com 7ª diminuta – dando ênfase à ‘mentira’ e produzindo contraste com o vocábulo ‘doce’, que foi construído em cima de graus conjuntos.

Em seguida sobe, também em graus conjuntos, na região de Lá Maior (dominante), nas palavras “sabe agradar”, na melodia vocal, enquanto no piano permanece em Ré menor, indicando um agrado. Em seguida, porém, na segunda colcheia – pontuada – do compasso 19 imprime um acorde de Ré maior com a 7ª menor no baixo, deixando uma dúvida suspensiva sobre esse ‘agradar’, um certo desagradar. A partir daí desenvolve-se a frase mais emblemática e crucial da peça. “Um desengano pode matar” é escrita sobre uma melodia descendente onde na palavra ‘desengano’ se ouve um nítido e arrojado acorde de Ré menor na 2ª inversão, onde o baixo dobrado na mão esquerda do piano em oitavas de Lá contrasta com o Si bemol da linha vocal, redundando em intervalos de 2ª menor e 9ª menor. Percebe-se o vanguardismo dessa construção harmônica, quando se toca, lentamente, a redução do piano com a voz, fazendo uma pequena fermata no acorde em questão – compasso 20, primeiro tempo. Não apenas soa dissonante, como soa como uma passagem de alguma peça

de meados do Século XIX para o XX – levando-se em conta que é apenas um acorde de passagem, porém bastante ousado para a época do padre. Assentado justamente sob a palavra ‘desengano’, parece sintetizar a ideia de Word Painting em José Maurício, em que as nuances poéticas são sentidas na música.

Pode-se concluir, entretanto, que o modo de abordar a dissonância e o Word Painting são similares, ainda que as composições sejam de caráter tão distintos. Em Monteverdi sentimos a dissonância como recurso dramático expressivo que realça a poesia, e os matizes descritivos são abundantes e, por vezes, exagerados – adjetivo que define bem o período barroco. Em José Maurício, por outro lado, em suas construções coesas e equilibradas de um compositor clássico há, também, espaço para a saliência de dissonâncias e cores que façam com que a música imite a palavra, dentro de determinado contexto.

Agradecimentos

À minha orientadora, Dorotéa Kerr. À professora Gisela Pupo Nogueira.

Referências

Andrade, Mário de. (2006 [1933]). *Música, doce música*. Belo Horizonte, Brasil: Itatiaia.

Bukofzer, Manfred F. (2013). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. Evesham, USA: Read Books.

Fenlon, Iain et al. (1995). *Con che soavità: studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*. Oxford, USA: Clarendon.

Garcia, Pde. José Maurício Nunes. (1837), *Beijo a mão que me condena*. Local desconhecido: Pierre FiffForge.

Mattos, Cleofe Person de. (1997). *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro, Brasil: Biblioteca Nacional.

Wright, Craig. (2013). *Listening to music*. Boston, USA: Schirmer.

Comportamento e gestualidade vocal na interpretação de Beth Carvalho em *1800 colinas*, composição de Gracia do Salgueiro.

COMUNICAÇÃO ORAL

Mirian Marques Rechetnicou
PPG-MUS, Universidade de Brasília (UNB), Brasil
(mirianmarquesbsb@gmail.com)

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire
PPG-MUS, Universidade de Brasília (UNB), Brasil

Resumo: O artigo que se segue aborda os parâmetros de construção estética do comportamento vocal e da gestualidade interpretativa de cantoras de samba. Tem como objetivos compreender o processo de formação das cantoras de samba, a construção da estética vocal presentes nas gravações das intérpretes, e entoação vocal presentes na performance do samba. A metodologia consiste em uma análise minuciosa do fonograma que contém a canção *1800 colinas*, gravação que consolidou Beth Carvalho como cantora de samba. Os apontamentos que se seguem estão inspirados em verificação sobre o comportamento vocal dessa cantora e contempla, entre outros aspectos, os parâmetros para a realização vocal nos níveis físico, técnico e interpretativo do comportamento vocal, e visa contribuir para a compreensão dos processos de construção da estética do comportamento vocal e gesto interpretativo do canto no samba.

Palavras-chave: canto popular brasileiro; samba; comportamento vocal; Beth Carvalho

Abstract: The following article discusses the parameters of aesthetic construction of the vocal behavior and the interpretative gestures of the Samba singers. It aims to understand the process of training samba singers, the construction of vocal aesthetics present in the interpretations of the performers, and vocal intonation present in the Samba performance. The methodology consists of a thorough analysis of the recording that contains the song 1800 Colinas (1800 Hills), which recording consolidated Beth Carvalho as a Samba singer. The following notes are inspired by verification on the vocal behavior of this singer and contemplates, among other aspects, the parameters for vocal performance in the physical, technical and interpretative levels of vocal behavior, and aims to contribute to the understanding of the processes of construction of the aesthetics of vocal behavior and interpretative gesture of singing in Samba.

Keywords: popular Brazilian song; samba; vocal behavior; Beth Carvalho.

O canto popular ocorre por meio da tradição oral, conforme observado por Valente (1999) e Machado (2011). Ao utilizar uma abordagem específica em termos de gênero musical, o canto no samba vem corroborar com a ideia de que a imitação é imensamente relevante no processo de construção de identidade estética nas práticas musicais evidenciadas pelo samba. Isto é, o cantor ou cantora popular irá se dedicar ao repertório de música popular urbana, tendo como referência outros cantores e gravações validadas anteriormente por cantores com reconhecimento nacional. Assim, o jeito de cantar samba está relacionado com o que o indivíduo-cantor experimenta na roda de samba ou nos lugares onde acontece a prática musical, os elementos influenciadores na sua formação estético-vocal, os elementos musicais e performáticos, evidenciados por meio, em primeiro lugar, da imitação de seus pares. Ou seja, o jeito de cantar samba está relacionado com o que o indivíduo-cantor vivencia na roda de samba ou nos lugares onde acontece a prática musical.

O que se pretende abordar nesse trabalho é como se dá a construção da estética, comportamento vocal e gesto interpretativo a partir da interpretação do samba. Nesse sentido, fez-se importante, dentro do repertório midiático, a opção pela cantora de grande relevância e reconhecimento nacional, Beth Carvalho. O trabalho pioneiro de Machado (2011) serviu para nortear este artigo pois elucida questões sobre o processo de formação do gesto interpretativo, bem como os aspectos do comportamento vocal na canção popular brasileira.

Assim, este artigo aborda o comportamento vocal das cantoras de samba e oferece uma análise da interpretação de Beth Carvalho em *1800 colinas*, composição de Gracia do

Salgueiro. Observando sua representatividade midiática e sua influência na construção dos padrões estilísticos e performáticos do samba, este trabalho irá contribuir para o repertório expressivo da interpretação do canto popular no samba. Para isso, faz-se necessário a contextualização sobre os parâmetros para a realização vocal. Serão contemplados os aspectos físicos, técnicos e interpretativos do comportamento da voz para que haja melhor compreensão sobre os diálogos entre corpo sonoro da voz, letra, melodia e gestualidade vocal.

Observa-se que o canto popular urbano midiático construiu um ambiente estético-vocal específico do comportamento vocal (Machado, 2011, p.16), diferente em cada gênero ou estilo musical. Importante ressaltar que, considerando o fato da contribuição de cantoras do universo midiático para a formação de cantoras da esfera regional, demonstram que as influências e gestuais daquelas aparecem no fazer musical e no cantar destas, criando ou continuando a estética de interpretação particular para cada uma delas, sem esconder a influência de cantoras anteriores. Para tanto, a imitação, inspiração em materiais gravados por cantoras reconhecidas e divulgadas pela grande mídia, servirá como objeto de análise deste trabalho.

A interpretação vocal, especialmente no canto popular, não está associada à leitura e interpretação de uma partitura. O cantor possui e desenvolve habilidades de escuta e memorização do texto e melodia e, essa habilidade de percepção é levada em conta. Na música popular, a transmissão oral já conhecida, se sobressai. E desde as invenções dos aparatos tecnológicos, a escuta e memorização se tornou parte do processo/roteiro para a construção da interpretação musical.

Mulheres e o canto popular brasileiro

É inegável o papel influenciador e formador da mídia nas cantoras mais jovens. Cantoras se tornam autoras do que entoam (Forim&Pascolati, 2017, p. 350) por meio de suas interpretações e consequentes reinvenções das canções que executam. O papel da voz feminina na canção popular brasileira vai além desses requisitos. É transformador, formador de opiniões, possui uma sedução. Segundo Forim e Pascolati, a potência simbólica das cantoras tem ecos no âmbito social e faz parte de um processo histórico amplo nas relações de poder entre gêneros (2017, p.352).

Desde a década de 1930 houve a ascensão de cantoras de interpretação dramática no rádio, mas que tinham pouco poder de decisão na escolha de seus repertórios (Elme, 2015, p.137). As sucessivas gerações de cantoras serviram de modelo para as cantoras de gerações posteriores. O estilo de uma cantora serviu de padrão estético de interpretação e expressividade para outra, criando um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção (Machado, 2012, p. 21). A busca por procedimentos eficazes de comunicação com o público, o uso de microfone e, até o processo de escolha do repertório e manutenção de suas carreiras artísticas contribuiriam para os procedimentos do canto popular brasileiro, associando-os aos procedimentos da fala. A interpretação ficaria mais solta, coexistindo e imitando os ritmos executados pelos instrumentos de percussão, onde pode-se observar atrasos e antecipações nas formas de cantar. As vozes que serviram de modelo, perfilam, entre outros fatores, na utilização do microfone como recurso indispensável na interpretação musical e componente insubstituível

na formação da expressividade vocal. Até as respirações e ruídos passam a ter significados sobre a estética interpretativa e no entendimento do comportamento vocal.

As intérpretes da nova era, geração de cantoras pós-bossa nova que acompanharam o processo de produção fonográfica e ascensão da influência midiática, são cantoras com novas características. Compõem, tocam instrumentos, concebem harmonias, realizam versos cênicos, concebendo, em suas obras, uma assinatura muito particular.

Monteiro (1998) propõe que:

O intérprete, na música popular, não irá expressar por meio de seu gesto interpretativo, o que está escrito na partitura, pois, muitas vezes, essa partitura nem existe. O intérprete, na canção popular, terá que demonstrar sua expressividade, certo grau de criatividade, bem como seu senso estilístico num grau quase autoral, facultando-lhe alterações com relação ao texto original. [...] Neste, sentido, cabe ao pesquisador, transcrever, pois é mais eficiente em materializar a interpretação musical em forma de análise por meio da partitura. Por questão de método, podemos apresentá-las separadamente para depois confrontar os resultados obtidos a partir das análises de comportamento e identificação vocal (Monteiro, 1998, p. 27).

Assim, o canto popular midiaticizado contribuiu e segue contribuindo para o processo de formação de cantoras na música popular brasileira. Seja por meio da imitação, transmissão oral, a formação de cantoras, o canto popular e o cantar samba é um excelente meio de pesquisa, dada a diversidade de elementos musicais a serem considerados, além de compreender como ocorre a ascensão de intérpretes no cenário midiático. Outro ponto a ser abordado trata da aproximação do gesto vocal da fala relacionando-os à realização vocal, funcionamento do aparelho fonador e resultados esperados.

Metodologia

O método de investigação apresentado neste trabalho inspira-se nas pesquisas de Sandroni (2008) sobre o processo de construção do repertório representativo do samba, Machado (2011) sobre a relação entre compositor e intérprete no processo de construção do gesto interpretativo e comportamento vocal, perpassando a execução de letra e melodia. Contempla também a diferenciação entre canto popular midiaticizado, passando pela influência da estética vocal criada por meio das cantoras do rádio citado por Valente (1999), além de elucidar características vocais da interpretação em análise, tecendo diálogo com a fonoaudiologia por meio de considerações acerca do tipo de voz, timbre, clareza vocal, fluência textual, rítmico-melódica abordados no trabalho de Machado (2011) e Sundberg (2015) acerca das características fisiológicas da voz.

Parâmetros de análise para realização vocal

Machado (2011) propôs a relação com a fisiologia da voz e a semiótica para compreender os processos para realização vocal. No entanto, este trabalho atentará apenas para o funcionamento e fisiologia da voz. Assim, será possível realizar diálogos entre a interpretação vocal e os aspectos fisiológicos do cantar. Os níveis de realização vocal podem ser analisados observando três níveis: físico, técnico e interpretativo. Esses três níveis tratam dos “elementos

naturais passando pelo desenvolvimento das competências físicas através da elaboração técnica, chegando, por fim, ao nível interpretativo”, conforme Machado (2011).

Nível físico: compreende as características fisiológicas da do cantor como: extensão, tessitura, timbre e registro. A extensão está relacionada a capacidade de emissão de frequência vocal, os limites de grave e agudo; tessitura se refere à região de melhor produção vocal; timbre, entre outros fatores, define a *cor da voz*. Refere-se como a voz é percebida; por fim, o registro se refere à frequência ou regiões de projeção para a realização vocal. Este trabalho, adota os registros de peito, para regiões graves e próximas da fala, registro médio para região média ou de passagem, entre a voz grave e médio-aguda e, por fim, registro de cabeça, que contempla o ajuste fonatório para sons de alta frequência. (Machado, 2011, p.74; Sundberg, 2015, p. 82)

Nível técnico: compreende as habilidades de uso dos elementos naturais da voz: emissão frontal, projeta a coluna de ar nos seios da face, conferindo um timbre metalizado à voz; emissão nasal, projeção com foco de emissão no nariz, produzindo sonoridade com pouca clareza; emissão anterior, usa os espaços internos da boca, aumentando o corpo sonoro; e articulação rítmica que é a maneira que o cantor irá articular frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e da letra da música (Machado, 2011, p.70).

Nível interpretativo: compreende a dicção e o gesto interpretativo. Dicção se estende à todo o fazer musical. Está relacionado à articulação do nível técnico e contempla a relação de articulação textual e rítmica do texto musical e da própria melodia; gestualidade vocal ou gesto interpretativo é a maneira com que o cantor equilibra as tensões da melodia somadas as tensões linguísticas, construindo o universo de sentidos para a canção, velando-se das possibilidades de timbres, segundo Machado (2011). “O gesto vocal pressupõe a elaboração e domínio dos níveis físico e técnico somados à compreensão dos conteúdos da canção. Por isso, é particular e expressivo da capacidade sensível de cada intérprete” (Machado, 2011, p.71).

A sambista Beth Carvalho

Elizabeth Santos Leal de Carvalho, carioca, nascida em 5 de Maio de 1946, é a voz do samba. Começou a trilhar o caminho desse gênero musical após gravar um compacto bossa-novista de 1965 e ter defendido a música *Andança* no III Festival Internacional da Canção, composição de Edmundo Souto, Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi, em 1968, música que deu nome ao primeiro álbum de Beth lançado em 1969 pela Odeon. O samba deu o tom de sua carreira a partir de 1973 quando, pela Tapeçar, pequena gravadora nacional, lançou os álbuns *Canto por um novo dia* (1973), *Prá seu governo* (1974) e *Pandeiro e viola* (1975), reforçando os laços de Beth Carvalho com o samba e consolidando sua imagem como sambista.

Um grande sucesso midiático que consagrou Beth Carvalho como cantora de samba, foi *1800 colinas*, de Gracia do Salgueiro, em 1974, no disco *Prá seu governo*. Apesar da influência da bossa nova nos primeiros anos de sua carreira, sua amizade com Elizeth Cardoso foi preponderante na conservação das características da voz de sambista em Beth Carvalho. Com uma voz médio-grave firme, às vezes empostada, às vezes colocada em região basal, converterá em critérios para a realização vocal do canto no samba.

Resultados

A letra da música apresenta forma refrão/estrofe ou, como Sandroni (2008) havia constatado sobre o samba que serviria ao mercado de consumo, seriam necessárias duas partes onde, o refrão era cantado de modo responsorial, onde um solista cantava a primeira parte e era seguido pelo coro e, para vias de entretenimento, atendendo a indústria fonográfica, surge a segunda parte em contraste com a primeira.

A frase da FIG 1 apresenta, intrínseca, uma ligadura de elisão sonora e movimento melódico que condiz com o movimento textural na palavra “colinas”, onde a intérprete faz um movimento de subir e descer *colinas*, relacionando-o ao movimento melódico.



Figura 1. Corresponde à segunda frase melódica da canção, parte do refrão.

Na FIG 2, a nota Sol que inicia a próxima frase não será repetida pelo coro, no momento em que está prevista a concordância do canto responsorial, de pergunta e resposta ou repetição do trecho por parte do coro. Neste caso, há um comportamento vocal que permite à cantora utilizar *glissandos* e *melismas* de tal modo que a melodia é executada como se a voz fizesse uma apoiatura na segunda nota do trecho “o-oh”, dando um aspecto melancólico e lamentoso à interpretação.



Figura 2. O trecho melódico corresponde à quinta frase do refrão.

Importante notar que foram acrescentadas vogais representando os prolongamentos, elisões, *glissandos* e *melismas*, executados pela voz, especialmente na palavra “matar”, conforme observado na FIG 3.



Figura 3. A palavra “matar” ao final do trecho aparece acrescida de vogais de modo a facilitar a compreensão da interpretação

Normalmente, essas indicações não são grafadas na partitura, por isso, o trabalho do intérprete junto ao compositor é tão importante para inflexão do texto musical combinado com os movimentos da melodia, que resultará na construção da interpretação da obra, gerando, por parte da cantora, um gesto interpretativo muito particular. Mais à frente, um trecho onde

Beth Carvalho dá ênfase à fala, explicitando a aproximação do canto com a fala de modo que a transcrição possa oferecer ao leitor a indicação da nota Fá em forma de escrita rítmica. (FIG 4).



Figura 4. Articulação rítmica vocal imitando instrumentos percussivos.

Em termos de análise dos níveis de comportamento vocal propostos por Machado (2011), no nível físico, a extensão vocal apresentada pela melodia vai da nota Fá# 2 à nota Dó# 3. A tessitura permite que a voz cantora soe em uma região médio-grave, característica presente em boa parcela das cantoras de samba. O timbre escurecido apresenta a intenção de leve impostação para projeção e o registro basal, que aproxima a voz cantada aos processos da fala.

Já no nível técnico, a presença da emissão anterior que usa os espaços internos da boca e um pouco do nariz, projeta e dá corpo vocal maior e mais interessante à interpretação de Beth Carvalho. A articulação permite ao ouvinte perceber o uso da linguagem coloquial, quando o uso dos fonemas a aproxima da voz falada. A articulação rítmica da voz da intérprete combina com a articulação rítmica dos instrumentos de percussão. E ainda, Beth Carvalho enfatiza sílabas importantes que dão sentido, emoção e significação ao texto musical.

A análise da partitura traz uma visão mais clara quanto à realização vocal de Beth Carvalho na música em questão. Beth, ao aproximar o canto da fala, utiliza as elisões textuais e *melismas*, ressignificando a realização vocal e enfatizando o caráter emotivo nas inflexões e articulações do texto.

A voz rouca e a larga utilização dos *glissandos*, além da acentuação de sílabas dando a ideia de pausa entre uma nota e outra, reverbera a intenção lamentosa do texto em concordância com a melodia. Beth Carvalho conserva um gesto vocal ligado à expressão dos padrões entoativos da fala que vem de cantoras que serviram de modelo na interpretação da canção popular brasileira. O apuro técnico vocal e refinamento do fraseado e afinação, além da inexistência do uso de *vibrato*, irá caracterizar o próprio canto no samba. As emoções presentes no texto musical, a malemolência, fluidez são inadequados à notação musical. Assim, para a canção popular e para a evolução e transformação do próprio samba, parece inadequado colocar parâmetros fixos para cantar o samba.

Considerações finais

O processo de formação das cantoras de samba passa pela tradição oral e imitação das vozes que serviram de modelo. A estética vocal tende à aproximar o canto da fala, desmonstrada e percebida na interpretação, além da intenção do caráter emotivo presente na interpretação e relação texto-melodia. Nesse sentido, a tradição oral permite que as cantoras tenham suas práticas musicais validadas, num primeiro momento, pela roda de samba. No caso, analisado, Beth Carvalho, além do reconhecimento em um lugar social, cantando

compositores das escolas de samba, teve seu reconhecimento por meio da indústria fonográfica da década de 1970.

Em termos de estética vocal, aquela apresentada pelas cantoras de samba, remetem ao processo de imitação na construção do gesto interpretativo das primeiras cantoras de que gravaram sambas na época de ouro do rádio e àquelas que deram sequência ao modo de cantar e interpretar as canções. Considerar as características vocais de regiões de emissão vocal médio-graves permitem perceber a formação da estética vocal primordial nas cantoras de samba.

Jamais a interpretação, dada a malemolência e fluidez da voz falada, combinada com a voz cantada, poderá ser fielmente expressa por meio da notação musical. É imprescindível reconhecer o canto, assim como a fala e a transmissão oral, como um instrumento de expressão e comunicação, aproximando-o dos aspectos emotivos da fala. Neste trabalho, observa-se a tentativa de transcrever para a partitura para da experiência musical a partir da apreciação e percepção da voz enquanto material sonoro.

A construção da identidade estético-vocal do canto no samba, percebe-se, em primeiro lugar, quando da aproximação da voz cantada à voz falada. Esse modo de cantar se perpetuou até os dias atuais por meio das gravações e que serviram de modelo para os cantores posteriores. O que se percebe é que o canto no samba traz elementos da ginga do malandro do início do século XX, conforme apontou Sandroni (2008).

Passando pela década de 1970, a contribuição de Beth Carvalho para o canto midiático integra elementos de interpretação que são reproduzidos por cantoras de gerações mais recentes. Essa forma de interpretar o samba chegou às gerações mais recentes pelos meios de reprodução da música gravada. Entre outros elementos, é possível perceber a ginga, a malemolência, a utilização de elementos expressivos como os *glissandos*, elisões na articulação do texto e o uso de *melismas* vocais, contribuindo para a construção do modo de cantar o samba.

Dona de uma voz que perpassa os registros médio-graves da voz feminina, rouca e suave, Beth Carvalho dá corpo sonoro à sua voz, aproximando-a da fala, emitindo o ritmo articulado do texto junto à execução melódica. A malemolência presente no seu canto é percebida também por meio do uso das elisões, melismas, glissandos, “drops” e apojaturas em cada nota que articula. A voz de Beth serve como voz-modelo para as cantoras das novas gerações pois os padrões estéticos interpretativos presentes em sua interpretação serviram e servem como norteador para cantoras em formação, bem como a validação e perpetuação midiática presente em sua obra. Torna Beth dona de uma interpretação particular e coloca a sua estética vocal como referencial para outras cantoras, tornando-a uma *Madrinha do Samba* (Carvalho, 1974,2004), ou seja a referência que valida as novas gerações.

Na construção do gesto interpretativo, a relação entre os níveis de análise vocal explicita o domínio dos parâmetros estabelecidos por Machado para a identificação do comportamento vocal no samba. Beth Carvalho contribui esteticamente como referencial de processo na construção do gestual interpretativo. No nível físico, a região médio-grave e rouca de sua voz aponta para a utilização e aceitação de um tipo específico de voz para o canto no samba. No nível técnico, o apuro pela execução, pela afinação e *cordo* do corpo vocal, evidenciando o

registro basal e médio do uso da voz. No nível interpretativo, a construção do gesto vocal está baseada na relação entre texto, melodia, padrões emotivos da interpretação, articulação do texto musical e rítmico, resultando no gesto interpretativo. Todos esses fatores contribuindo para uma forte característica de que cantoras de samba podem apresentar para serem reconhecidas e consolidadas como tal.

Referências

Carvalho, Beth (1974). *Prá seu governo*. LP, Tapeçar.

Carvalho, Beth(2004). *Beth Carvalho: A Madrinha do Samba ao vivo convida*. CD e DVD, Universal Music.

Elme, Marcelo M. As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. 269 pags. Mestrado. Unicamp. Campinas, SP. 2015.

Jr Forim, Renato & Pascolati, Sonia. (2017) Sereias brasileiras: o *logos* feminino na canção popular. Revista Contexto. UFES.

Machado, Regina. A voz na canção popular brasileira: Um estudo sobre a vanguarda paulista – Cotia, SP: Atelie Editorial, 2011.

Machado, Regina. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. 192 pags. Doutorado. USP. São Paulo. 2012.

Monteiro, Ricardo N. de C. O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração do sentido musical. 290 pags. Doutorado. USP. São Paulo. 1998.

Sandroni, Carlos. Feitiço decente. Editora Zahar. 2ª edição. Rio de Janeiro, 2012

Sundberg, Johan. Ciências da voz: Fatos sobre a Voz na fala e no canto – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio – São Paulo: Annablume, 1999.

Concerto para fagote e orquestra de Danilo Guanais: Uma abordagem técnico-interpretativa

COMUNICAÇÃO ORAL

Alexandre dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

(alxemnatal@gmail.com)

Durval Cesetti

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: A presente pesquisa tem como principal objetivo investigar aspectos interpretativos do concerto para fagote e orquestra de Danilo Guanais, que sejam importantes para a performance da obra. Buscaremos, por meio da análise das técnicas e procedimentos composicionais utilizadas pelo compositor e de informações implícitas no texto musical, obter subsídios para fundamentar decisões interpretativas que serão sugeridas a parte do fagote. Danilo Guanais é na atualidade um dos principais compositores do Rio Grande do Norte, com composições como “Missa” e “Paixão segundo Alcaçus” alcançando destaque no cenário musical nacional e internacional. Sua produção engloba obras para violão, orquestra, coro, teatro e música de câmara. O compositor utiliza em boa parte de suas composições uma metodologia que mistura modernos procedimentos composicionais a elementos rítmicos, melódicos e harmônicos referentes à música nordestina. Metodologicamente, a pesquisa está dividida em duas partes: primeiramente, foram feitas uma entrevista com o compositor, um levantamento bibliográfico e a escolha e catalogação dos aspectos interpretativos a serem estudados; em seguida, foi realizada uma análise da obra com o intuito de elaborar sugestões interpretativas para a parte do fagote. Essa investigação envolvendo aspectos interpretativos ao fagote pode auxiliar novos intérpretes na construção de suas performances dessa obra, assim como de outras obras semelhantes.

Palavras-chave: música de câmara; música brasileira; fagote; armorial; interpretação

Abstract: This study aims objective to investigate interpretative aspects of Danilo Guanais's concert for bassoon and orchestra that are important for the performance of the work. Through the analysis of the composer's techniques and procedures as well as the implicit information found in the musical text, we will seek to provide subsidies to support interpretative decisions that will be suggested for the bassoon parts. Danilo Guanais is currently one of the major composers from Rio Grande do Norte, with compositions such as "Missa" and "Paixão segundo Alcaçus" having reached prominence in the national and international music scene. His production includes works for guitar, orchestra, choir, theater and chamber music. In a good part of his compositions, the composer uses a methodology that combines modern compositional procedures with rhythmic, melodic and harmonic elements related to armorial music. Methodologically, this study is divided into two parts: the first part includes an interview was made with the composer, a bibliographical survey and the selection and cataloging of the interpretative aspects to be studied. In the second part, an analysis of the work was carried out in order to elaborate interpretative suggestions for the bassoon parts. This investigation involves interpretative aspects to the bassoon so it can aid new interpretations in the construction of its performances of this work, as well as of other similar works.

Keywords: chamber music; Brazilian music; bassoon; armorial; interpretation

O século XX foi uma época de grande diversidade na produção musical ocidental, muitos compositores, na tentativa de criar obras inovadoras em relação ao período anterior, desenvolveram experimentações nos campos da harmonia, ritmo e timbre. O resultado desse processo foi o surgimento de uma nova estética musical, que passou a enfatizar uma maior complexidade rítmica e novas combinações sonoras. O fagote, pelo seu som exótico, foi um dos instrumentos beneficiados por esse novo ideal sonoro, sofrendo um acréscimo significativo no seu repertório a partir do século XX. De acordo com Bark (2015), o fagote chegou ao Brasil no século XVII, mas as composições para fagote como instrumento solista passaram a ocorrer a partir do século XX, tendo como marco inicial a “Cirandas das Sete Notas” de Villa-Lobos, composta em 1933. Além de Villa-Lobos, outros importantes compositores que contribuíram para produção nacional, foram: Francisco Mignone (1897-1986), com o “Concertino para fagote e orquestra” (1957); Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), com o “Choro para fagote e orquestra” (1992); e o compositor curitibano Alceo Bocchino (1918-2013), autor da obra “Variações para fagote e orquestra” (1994).

Petri (1999) catalogou cerca de 120 novas obras brasileiras, compostas na segunda metade do século XX, para fagote em diversas formações, como: música de câmara, fagote solo, fagote e piano. Nesse contexto de crescimento do interesse e produção de obras para o instrumento, surge em 2015 o “Concerto para fagote” de Danilo Guanais, objeto da pesquisa e primeira obra dessa natureza escrita no Rio Grande do Norte. Dedicado ao fagotista Alexandre dos Santos, autor dessa pesquisa, o concerto foi estreado em 23 de abril de 2016 com a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, regida pelo maestro Erickinson Bezerra.

Assim, a presente pesquisa tem como principal objetivo investigar aspectos técnico-interpretativos do Concerto para fagote e orquestra de Danilo Guanais, que sejam importantes para o estudo e performance da obra. Buscaremos, por meio da análise das técnicas e procedimentos composicionais utilizados pelo compositor e de informações implícitas no texto musical, obter subsídios para fundamentar decisões técnico-interpretativas, que serão sugeridas para a parte do fagote.

Metodologicamente, a pesquisa está dividida em duas partes: primeiramente, foram feitas uma entrevista com o compositor, levantamento bibliográfico, escolha e catalogação dos aspectos interpretativos a serem estudados; em seguida, foi realizada uma análise da obra com o intuito de elaborar sugestões interpretativas para a parte referente ao fagote. A ideia de investigar aspectos interpretativos do “Concerto para fagote” de Danilo Guanais, surgiu durante a preparação do autor da pesquisa para a primeira performance da obra. Devido ao fato de ser a estreia da peça, obviamente não havia nenhuma referência de execução.

Esta investigação envolvendo aspectos técnico-interpretativos ao fagote, pode auxiliar novos intérpretes na construção de suas performances desta, assim como de outras obras semelhantes. Outro aspecto importante da pesquisa a ser realçado é a contribuição para a literatura relacionada à técnica e interpretação musical ao fagote, uma vez que ainda são poucas as pesquisas envolvendo esse tipo de temática. Além disso, o trabalho pretende contribuir com a divulgação do repertório para fagote solo e orquestra, escrito por compositores brasileiros, especificamente o primeiro concerto para fagote escrito no Rio Grande do Norte. Portanto, esse trabalho ajuda a suprir essa lacuna dentro do conhecimento musical brasileiro.

Aspectos técnico-interpretativos

Segundo (Lima, Apro, & Carvalho, 2006), interpretação é um termo que etimologicamente traz a idéia de mediação, tradução e expressão de um pensamento. Pressupõe ao executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e presume uma ação executora que se reveste de um sentido hermenêutico. Já para Bianchi, defensor da corrente progressiva de interpretação musical: “Interpretação musical é você ‘criar’ a sua própria personalidade musical ou melhor ‘criar’ a sua própria interpretação depois de filtrar a música na sua sensibilidade. Interpretação é criação” (Bianchi, 2003, p. 16 citado por LIMA, 2005, p. 21).

Nesse capítulo abordaremos os aspectos técnico-interpretativos escolhidos e catalogados na primeira parte da pesquisa, apresentando sugestões para a parte do fagote. O concerto apresenta passagens com frases longas e bem delimitadas, melodias com grandes saltos intervalares que exploram muito bem a região aguda do instrumento e exigem do intérprete

uma excelente sonoridade e articulação, como nos compassos 21 a 47. Além dos desafios já citados, existe o problema da relação entre combinação de dedilhados, ligadura e velocidade, que podem dificultar a técnica do fagote em algumas passagens. De acordo com Wisberg, na prática fagotística uma simples mudança de uma nota para outra pode envolver entre nove e dez dedos, atuando de uma vez ou em diversas combinações. E devido a essas combinações diferentes, algumas mudanças são mais difíceis que outras (Weisberg, 2007). No concerto de Danilo Guanais encontramos algumas passagens que necessitam de uma atenção especial por parte do solista, como no caso dos compassos 137 a 146.

Buscamos analisar a obra, consultar o compositor e a literatura, com o objetivo de aliar esses conhecimentos à nossa experiência como fagotista, para o melhor embasamento das nossas decisões quanto aos andamentos, dinâmicas, articulações e fraseado, indicados para a parte do fagote.

O concerto para fagote foi escrito para ser tocado de forma contínua, sem os intervalos entre os movimentos comuns à boa parte dos concertos. De acordo com o compositor, “a peça foi escrita em linguagem tonal tradicional, sem as preocupações formais que caracterizam o gênero e com diálogo entre solista e orquestra sendo articulado de maneira mais livre” (Guanais, 2015, p. 2). Cada movimento do concerto possui um tema que é desenvolvido através de sua fragmentação. Segundo Danilo Guanais, a maneira que melhor ilustra sua forma de estruturar a composição, seria a “forma árvore”, como ele explica:

Eu chamo de forma árvore quando é assim: eu começo com o tronco e ele vai se abrindo em ramificações que não tem relação formal com o outro, um se abre em dois, outro se abre em três. Assim você vai tendo um caminho que é múltiplo nas escolhas, mas que revelam um todo em algo que não é simétrico, não é equilibrado no sentido A,B,A ou A,B,D, mas é bonito... Funciona... Uma árvore funciona e não tem nada de simétrica em sua estrutura...(D. Guanais, entrevista pessoal, 18 de junho, 2018).

Primeiro movimento: Agreste

Entre os compassos 21 e 47 inicia-se uma seção homofônica em compasso 3/4, na qual o fagote solo aparece pela primeira vez. O trecho é iniciado, com um tema, apresentado no quinto grau de Lá dórico, que será fragmentado e usado pelo compositor como base para o desenvolvimento do movimento, como apresentado na Figura 1.



Figura 1. Concerto, I movimento, tema A, compasso 21 e 22.
Fonte: Guanais (2015).

Sugerimos delimitar os locais de respiração de acordo com a suas estruturas fraseológicas, em seguida, estudar as passagens de forma a aumentar o controle e capacidade da respiração, tentando adaptar a respiração às necessidades musicais da obra. De acordo com Nascimento (2015, p. 9), “grande parte dos músicos que tocam instrumentos de sopro não tem conhecimento sobre o funcionamento da respiração e não possuem o hábito de praticá-la em sua rotina diária de estudos”. Já Weisberg (2007) diz que em uma música, a respiração deve ser adaptada a cada frase tocada e a quantidade ideal de ar que devemos usar é aquela

onde depois da conclusão da frase, sempre deixará uma reserva confortável de ar. A Figura 2 demonstra um esquema de respiração que utilizamos para essa seção, dos compassos 21 a 43, depois de receber algumas orientações do compositor.

Durante essa seção, o compositor fragmenta e desenvolve o tema, que chamaremos de “A”, através de variação rítmica e transposição. Com isso ele consegue gerar um grande número de novas combinações, mas ao mesmo tempo provoca muitas repetições dessas células. Nossa sugestão, para dar um pouco mais de contraste entre as repetições, foi iniciar os dois primeiros compassos da parte do solista em dinâmica mezzo-forte, conduzir um crescendo entre os compassos 23 e 24, chegar ao ápice do período nos compassos 25 e 26 em dinâmica forte e decrescendo nos compassos 27 e 28, conforme Figura 2. Tomamos por parâmetro a direção natural da melodia, a harmonia e orquestração. Como o compositor não escreveu muitos sinais de dinâmica na parte do fagote, é importante ficar atento ao que está acontecendo no acompanhamento orquestral. Como exemplo disso, temos os compassos 25 e 26, onde um número maior de instrumentos acompanham o solista, quando comparado aos compassos anteriores (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos e tímpanos). Como a dinâmica da orquestra nesse ponto é forte, e o fagote não tem tanta projeção assim, não faz sentido outra dinâmica que não a forte para a parte do fagote solo.

Concerto para fagote e orquestra

Damião Guanais
Natal, 2013

The image displays a musical score for the Bassoon part of a concerto. It consists of seven staves of music, numbered 20, 24, 29, 33, 38, 43, and 47. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Red annotations highlight specific dynamic changes: 'mf' (mezzo-forte) at measure 20, 'cresc.' (crescendo) between measures 23 and 24, 'f' (forte) at measure 25, 'decr.' (decrescendo) between measures 27 and 28, 'mf' at measure 29, 'f' at measure 33, 'sup' (sforzando) at measure 33, 'f' at measure 38, and 'mf' at measure 38. There are also red checkmarks above measures 24, 33, and 38. The tempo is indicated as $\text{♩} = 64$ at the beginning. The score ends with a final measure (47) containing a fermata and a '4' below it.

Figura 2. Concerto, I movimento, compassos 21 a 47, entrada do fagote solo com sugestões interpretativas.
Fonte: Guanais (2015).

Guanais: Concerto para fagote e orquestra 3

The image shows a page of a musical score for Guanais' Concerto for Bassoon and Orchestra. The page is numbered 3 in the top right corner. The title 'Guanais: Concerto para fagote e orquestra' is centered at the top. The score is for measures 23 to 26. The instruments listed are Fagote solo, Tímpano, Triângulo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. A blue rectangular box highlights measures 25 and 26. In the bassoon part, there are dynamic markings: *mf* (measures 23-24), *f* (measure 25), *mf³* (measures 25-26), and *decr.* (measure 26). A red 'V' mark is placed above the bassoon staff in measure 26. The string parts have dynamics like *mp*, *f*, and *p pizz.* The bassoon part has a red 'V' mark above it in measure 26.

Figura 3. Concerto, I movimento, compasso 25 e 26.
Fonte: Guanais (2015).

Segundo movimento: Sereno

O segundo movimento possui textura homofônica e forma livre. A 1ª flauta apresenta um tema dodecafônico nos compassos 150 a 153, repetido pelo fagote solo e desenvolvido ao longo do movimento, através de uma relação camerística entre fagote solo e orquestra. A partir do compasso 163 inicia-se um diálogo musical realizado sobretudo pela flauta e fagote solo, com intervenções dos oboés, clarinetes, 2º fagote e trombone, acompanhados pelo naipe de cordas. Conhecer bem a parte da orquestra ajudará o intérprete, uma vez que em alguns pontos do movimento a melodia é fragmentada e dividida entre solista e naipes da orquestra, precisando de uma boa interação do conjunto para fazer sentido. Sugerimos uma articulação próxima ao ligado, onde não tiver escrito outra indicação de articulação. Iniciar em dinâmica forte na primeira entrada do fagote solo e mezzo-forte crescendo na segunda entrada, compasso 158, com objetivo de fazer um contraste entre o tema e sua transposição, assim como o crescendo e decrescendo do compasso 162. Dinâmica forte a partir da metade do compasso 178, passagem em que o fagote solo entra sozinho e que marca a última entrada do solista nesse movimento.

The image shows a short musical excerpt for the second movement, 'Serenito', measures 150 to 152. It is written in treble clef, 4/4 time, and features a melodic line with dynamic markings. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents.

Figura 4. Concerto, II movimento, tema B, compasso 150 a 152.
Fonte: Guanais (2015).

Figura 5. Concerto, II movimento, compasso 153 a 180.
 Fonte: Guanais (2015).

Terceiro movimento: Brincante

Figura 6. Concerto, III movimento, tema B, compasso 150 a 152.
 Fonte: Guanais (2015).

Assim como nos movimentos anteriores, o compositor toma um tema, que aqui é encontrado nos compassos 185 a 188, fragmenta-o e usa como base para o desenvolvimento de novas ideias. O andamento da peça é rápido ($\text{♩} = 160$) e, além disso, usa na maior parte do tempo o compasso $\frac{5}{8}$ associado a polirritmia e contraponto, tornando o movimento um verdadeiro desafio camerístico para solista e orquestra.

Nossas sugestões interpretativas são sobretudo para a última seção do concerto, entre os compassos 307 e 356. Delimitamos as frases de acordo com as sugestões do compositor e escrevemos algumas ideias que usamos à época da realização do primeiro concerto, que podem servir como um ponto de partida para futuras interpretações da obra. O principal objetivo dessas sugestões foi dar direção e sentido à música, evitando o malabarismo de

notas e um virtuosismo sem expressão. Basicamente utilizamos algumas mudanças de andamentos, dinâmicas e acelerandos, conforme Figura 7.

The image displays a musical score for the Bassoon part, measures 316 to 335. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Key markings include:
 - Measure 316: A red 'V' above the staff.
 - Measure 321: 'Lento' and 'acel.' (accelerando) markings.
 - Measure 325: 'mp' (mezzo-piano), 'Lento', and 'acel. pouco a pouco' (accelerando poco a poco) markings.
 - Measure 328: 'A tempo' marking.
 - Measure 331: 'mf' (mezzo-forte) marking.
 - Dynamic markings include 'cres.' (crescendo) and 'F' (forte).
 - The score includes various articulation marks like slurs and accents.

Figura 7. Concerto, III movimento, compassos 316 a 335.
Fonte: Guanais (2015).

Conclusão

O objetivo dessa pesquisa foi investigar aspectos técnico-interpretativos presentes no concerto para fagote e orquestra de Danilo Guanais, importantes para auxiliar o intérprete na construção de uma performance mais embasada sobre a obra. Espera-se ainda contribuir para divulgação da produção musical de compositores brasileiros, fortalecimento da área de práticas interpretativas e o acréscimo ao repertório fagotístico nacional.

Através de nossa experiência interpretativa, junto com informações históricas, estéticas, técnicas e analíticas, acumuladas durante a pesquisa, procuramos abordar os principais pontos da peça, apresentando sugestões técnicas e interpretativas para a parte do fagote. A pesquisa foi dividida em duas partes: primeiramente, foram feitas entrevista com o compositor, levantamento bibliográfico, escolha e catalogação dos aspectos interpretativos; em seguida, uma análise e sugestões técnico-interpretativas para a parte do fagote.

No concerto para fagote o compositor consegue sintetizar muito bem técnicas de composição de comuns ao século XX e XXI, associadas à simplicidade e beleza da música nordestina. Ainda, esse concerto possui muitas informações implícitas ao texto musical, referentes ao estilo do compositor, e apresenta verdadeiros desafios técnicos para o solista, que podem contribuir para a construção de uma interpretação musical e performance da obra. Futuros

intérpretes podem se ater aos aspectos apresentados nessa pesquisa ou tomá-la como base para descobrir novas perspectivas interpretativas para essa obra.

Inicialmente a pesquisa buscou investigar a associação do concerto para fagote com a música armorial, já que o compositor é conhecido por compor influenciado pela estética armorial. Uma investigação mais aprofundada, no entanto, demonstrou que a influência desta estética no concerto para fagote se dá de maneira muito sutil, não sendo suficiente para fundamentar decisões interpretativas. Segundo Guanais, sua ideia para esta peça não foi criar uma obra armorial convencional, mas diferentes ambientes, nos quais a influência armorial fosse notada em alguns pontos do concerto.

Referências

- Bark, J. M. (2015). *Variações para fagote e orquestra de Alceo Bocchino: estudo analítico e interpretativo* (Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas). Recuperado de repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284985/1/Bark_JamilMamedio_M.pdf
- Guanais, D. (2015). *Concerto para fagote e orquestra*. [Partitura]. Natal, RN: [s.n.], (45 p). Fagote e orquestra.
- Lima, S. A. (2005). *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo, SP: Musa Editora.
- Lima, S. A., Apro, F., & Carvalho, M. (2006). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo, SP: Musa Editora.
- Nascimento, A. C. (2015). *A respiração para tocar instrumentos de sopro*. (Monografia de Pós-Graduação, Faculdade Cantareira). Recuperado de <http://www.amarildonascimento.com.br/artigos/RESPIRACAO.pdf>
- Petri, A. (1999). *Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo. Vol. 1: texto; vol. 2: Partituras* (Dissertação de mestrado não publicada). Escola de música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Weisberg, A. (2007). *The art of wind playing*. [S.l.]: Hal Leonard Corporation.

Conscientização dos princípios fonéticos no processo articulatório para instrumentos de sopro: breve questionamento e adaptação ao idioma falado pelo *performer*.

COMUNICAÇÃO ORAL

Maria da Conceição Gico Casado Benck

Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
(mariabenck@gmail.com)

Ayrton Müzel Benck Filho

Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

Resumo: Uma abordagem sobre a articulação nos instrumentos de sopro através da aplicação dos conhecimentos fornecidos, especialmente pela Fonética Articulatória e pela Fonoaudiologia, evidenciando a importância desses conhecimentos para uma maior consciência do processo articulatório nos instrumentistas de sopro.

Palavras-chave: instrumentos de sopro; articulação; fonética; fonoaudiologia

Abstract: An approach to articulation techniques of the wind instruments and the use of the provided knowledge, especially of articulatory phonetics and Speech Therapy - an evidence of the key role of the articulatory phonetics in order to achieve a greater awareness of the articulatory process of the wind musicians.

Keywords: wind instruments; articulation; phonetics; speech therapy

Tornar o texto musical mais claro é uma necessidade para todo músico e a “articulação” é um elemento indispensável para esse objetivo. Na música, o termo vem sendo aplicado para descrever a ação de iniciar e/ou terminar as notas, seja pelo uso da língua, do arco, da baqueta ou das próprias mãos; ou para indicar ao músico o grau de conexão entre as notas, tanto pelo som quanto pelo silêncio. Isso deu origem a um sistema de símbolos anexados à notação musical que apontam ao executante a maneira de como as notas ou frases poderiam ser tocadas. Para os instrumentistas de sopro e os cantores, o tema tem uma forte relação com a linguística, uma vez que a produção sonora utiliza-se do mesmo aparelho fonador, assim como do ar como energia propulsora. Esse aparelho é responsável pelo desenvolvimento de padrões articulatórios necessários para oferecer maior expressividade à música.

Em uma abordagem multidisciplinar, esse trabalho teve como desafio relacionar a articulação nos instrumentos de sopro com a Fonética. Buscou-se uma coerência interna, evocando conceitos, relações e instrumentos de análise fornecidos pelas fontes musicais. Também, uma coerência externa estabelecida entre a articulação nos instrumentos de sopro e a fonética através dos diversos elementos em comum, tais como, os padrões silábicos, a descrição dos movimentos da língua, ou ainda, a coincidência dos órgãos utilizados na realização de ambos os processos articulatórios. Para corroborar essas relações, já é possível visualizar tais procedimentos através de imagens videofluoroscópicas, trazendo uma maior compreensão da motricidade oral. Isso abre novas perspectivas para uma prática mais consciente da articulação, tanto para o processo de ensino, quanto de execução para os instrumentistas de sopro.

Um pouco de conhecimentos fonéticos

Os estudos atuais sobre articulação nos instrumentos de sopro continuam a recorrer às sílabas da linguagem oral, tal como as primeiras referências italianas impressas para a prática da articulação no século XVI. No passado, de forma mais empírica, já se observava que o

comportamento dos órgãos envolvidos na fala ou na motricidade oral correspondia à maneira como se processava a articulação dos sons nos instrumentos de sopro. Já no momento atual, contamos com um avanço técnico-científico. A linguagem falada é estudada em laboratórios através de instrumentos especializados, permitindo a visualização do processo articulatório e ampliando o número de matizes anteriormente percebidos através do ouvido humano. Surge a Fonoaudiologia, a Fonética Experimental, e com ela, as Fonéticas Articulatória e Acústica. É interessante perceber como certos autores do passado já estabeleciam esta relação entre a fala e a articulação nos instrumentos de sopro. De forma mais concreta, podemos recordar Quantz (1966) quando escreve:

A estrutura da flauta se assemelha a da traqueia, e a formação do som na flauta se assemelha à formação do som na traqueia humana. A voz humana é produzida pela exalação de ar dos pulmões, e pelo movimento da laringe. As atitudes diversas das várias partes da boca, como o palato, a úvula, as bochechas, os dentes, os lábios, e o nariz, causam o som a ser produzido de modos diversos⁸³. (p.71) [Tradução nossa]

A traqueia descrita por Quantz, na realidade, representa alguns dos elementos do aparelho fonador, que é formado pelos Sistemas Respiratório, Fonador e Articulatório. O Sistema Respiratório é constituído pelos pulmões, músculos pulmonares, tubos brônquios e traqueia, ou seja, parte inferior à glote denominada cavidade infraglotal. Esse sistema fornece o fluxo de ar indispensável à preservação da vida e à produção dos sons, tanto na fala, quanto nos instrumentos de sopro. O Sistema Fonador ou Fonatório está conformado pela laringe. As cordas vocais estão localizadas na laringe e são músculos estriados que podem obstruir a passagem do ar. A não obstrução dessa passagem acarreta um espaço denominado glote. Para a fonação, a laringe é o vibrador; para a produção sonora nos instrumentos de sopro, ela exerce a função condutora, onde a sua apresentação pode influenciar no fluxo da corrente de ar. O Sistema Articulatório é formado pelas estruturas localizadas acima da glote que são a faringe, a boca e o nariz. A boca, onde estão situados os principais órgãos articuladores, está constituída pelas superfícies superior e inferior. A superior está formada pelo lábio superior; dentes superiores; alvéolos; palato duro; palato mole - subdividido na parte anterior, parte média e parte posterior; e úvula. A superfície inferior está formada pelo lábio inferior; dentes inferiores; língua - subdividida em cinco partes: ápice, lâmina ou parte anterior do dorso anterior; parte média do dorso da língua; parte posterior do dorso; e raiz. Alguns autores utilizam outras subdivisões do palato e da língua, no entanto, não representam alterações significativas.

Hábitos articulatórios

Certas características fisiológicas próprias do aparelho fonador tornam algumas articulações impossíveis e outras recorrentes, limitando os sons possíveis de ocorrer nas línguas naturais. Mesmo com todas as particularidades pessoais, como por exemplo, o tamanho da língua, o tipo de palato, todo falante sem patologias no aparelho fonador poderia reproduzir os sons de qualquer idioma, exceto pelo fato de que hábitos articulatórios são estabelecidos e fixados até a adolescência. Daí, após a adolescência, torna-se difícil reproduzir a pronúncia de uma segunda língua sem as características de sua língua materna: o sotaque.

⁸³ *"The structure of the flute resembles that of the windpipe, and the formation of the tone in the flute resembles the formation of the tone in the human windpipe. The human voice is produced by the exhalation of air from the lungs, and by the motion of the larynx. The diverse attitudes of the various parts of the mouth, such as the palate, the uvula, the cheeks, the teeth, the lips, and the nose as well, cause the tone to be produced in diverse ways, [...]"*

Reforçamos a idéia de que cada letra ou sílaba sugerida para o processo articulatório vem inserida no contexto da língua em que foi proposta. Acreditamos que a utilização de fonemas propostos em um determinado idioma sem a devida “adaptação” a outros idiomas, ou ainda seus variantes ou dialetos, acarretaria num resultado distinto ao objetivado. Corroborando essa idéia, podemos citar Johnson (1990) quando faz reflexões relacionando cores de som e a linguagem aos sistemas fonéticos. Segundo o autor :

As características da fala em vários países provavelmente têm algum efeito nas qualidades de som na performance instrumental, particularmente, nos estilos de articulação, ritmo do discurso, inflexão de dinâmicas, usos da língua, abertura da garganta e os sons vocálicos comuns. Como resultado, alguns ouvintes podem associar os sons brilhantes onde os sistemas fonéticos são rápidos, nasais e recortados (França, Espanha e México) [...] Embora eu não tenha obtido uma informação científica a respeito para substanciar essas teorias até o momento, parece-me que o ato de tocar um instrumento, [quando tratamos] da essência da cor de som, é influenciado em parte por fatores externos e talvez até mesmo não musicais.⁸⁴ (p.39) [tradução nossa]

Segmentos consonantais e vocálicos

Os sons produzidos pelo sistema fonatório são classificados pelas modificações que a corrente de ar sofre. Esta variabilidade sonora forma modelos mentais descritos por um conjunto de traços distintivos invariáveis e situa-se na interioridade da consciência dos falantes-ouvintes. São os chamados fonemas, divididos como segmentos consonantais e vocálicos, ou simplesmente, consoantes e vogais.

Segmentos consonantais

As consoantes são fonemas produzidos pela obstrução da corrente de ar na expiração. Esta obstrução acontece nas cavidades supraglotais podendo ser total ou parcial, com ou sem fricção. Na desobstrução, pode-se ouvir um “ruído” das articulações linguísticas acompanhando as vogais ou soantes. Esses ruídos são as consoantes.

Para classificação das consoantes utilizamos os parâmetros relevantes, a saber: a corrente de ar (mecanismo e direção); a vibração ou não das cordas vocais; o ponto de articulação; e o modo de articulação.

A corrente de ar egressiva (de dentro para fora) e pulmonar são as mais indicadas e compatíveis com os mecanismos para a produção do som dos instrumentos de sopro, que passa por todo o trato vocal até chegar ao instrumento.

As cordas vocais são músculos estriados. O espaço entre elas é denominado glote, localizada na laringe. Nos instrumentos de sopro, a laringe tem a função condutora, ou seja, não vibra

⁸⁴ “*The speech characteristics in various countries probably have some effect on tonal qualities in instrumental performance, in particular, the styles of articulation, pace of speech, dynamic inflection, use of the tongue, openness of the throat, and common vowel sounds. As a result, some listeners might associate bright sounds where phonetic systems are rapid, nasal, and clipped (France, Spain, and Mexico) [...] Even though I have no scientifically obtained information at this time to substantiate these theories, it seems to me that playing, particularly in the realm of tone color, is influenced in part by external and perhaps even nonmusical factors*”.

durante a produção do som, exceto como técnica expandida⁸⁵ usada no jazz ou na música contemporânea. A conformação da laringe influencia diretamente sobre a condução da corrente de ar à boca. Para se produzir uma articulação mais branda, muitas vezes foi sugerida a substituição da consoante “t” por “d”. Basicamente, a única diferença entre elas é o estado da glote. Na primeira, as cordas vocais estão abertas propiciando a livre passagem do ar. Uma maior quantidade de ar produz uma maior pressão sobre a língua, e conseqüentemente, uma maior plosão⁸⁶. Já na segunda, as cordas vocais estão aproximadas, e mesmo não vibrando, oferecem certa resistência à passagem de ar, resultando numa menor plosão e um efeito mais brando da articulação.

A classificação das consoantes a partir do ponto de articulação está diretamente ligada a certos órgãos do sistema articulatório do aparelho fonador, classificados como articuladores “ativos” ou “passivos”. Na produção de uma consoante, a obstrução da coluna de ar ocorre através de movimentos realizados pelos articuladores ativos: o lábio inferior, a língua, o véu palatino e as cordas vocais, em direção aos articuladores passivos, modificando o trato vocal. O lábio inferior e a língua modificam a cavidade oral, o véu palatino altera a cavidade nasal e as cordas vocais modificam a cavidade faringal. Os articuladores passivos se localizam na mandíbula superior e são o lábio superior, os dentes superiores e o céu da boca, dividido em alvéolos, palato duro, véu palatino e úvula. Desta forma, as consoantes podem ser classificadas de acordo com o ponto de articulação como bilabiais, labiodentais, dentais, alveolares, alveopalatais, palatais, velares e glotais.

O modo de articulação pode ser estabelecido observando-se a maneira com que corrente de ar consegue ultrapassar o obstáculo formado pelos articuladores. De acordo com Cristóforo Silva⁸⁷, *estritura* é o termo técnico para a posição do articulador ativo em relação ao articulador passivo, indicando como e em que grau a passagem da corrente de ar através do aparelho fonador (ou trato vocal) é limitada. Esta obstrução pode ser total ou parcial, classificando as consoantes como oclusivas, nasais, constrictivas, africadas, tepes, vibrantes, retroflexas e laterais. As consoantes relevantes ao nosso estudo, por comporem a Articulação Fundamental, são as oclusivas que apresentam obstáculo total à passagem do ar.

As articulações secundárias ocorrem quando há uma modificação na pronúncia de uma consoante por uma antecipação vocálica. A labialização, e a palatalização são as articulações secundárias relevantes para o nosso estudo. A primeira consiste em arredondar os lábios durante a produção da consoante. Isto porque ela vem seguida de uma vogal também produzida com arredondamento dos lábios, seja nasal ou oral. Já na palatalização, a língua levanta em direção ao palato duro e se coloca mais à frente do que normalmente se posiciona para articular a consoante.

⁸⁵ Este efeito é denominado como “tocar e cantar simultaneamente” por WOLTZENLOGEL (1995, p. 311).

⁸⁶ De acordo com Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI – versão 3.0, plosão é a liberação súbita do ar que se segue à oclusão, ou seja, a interrupção momentânea ou total da corrente de ar emitida pelos pulmões, determinada pela aproximação completa ou quase completa de dois órgãos supralaríngeos do aparelho fonador.

⁸⁷ O véu palatino, no entanto, também pode assumir a função de articulador ativo no caso de consoantes nasais. Ver SILVA (2015, p. 30 – 1).

Segmentos vocálicos

Na produção dos segmentos vocálicos, a passagem da corrente de ar não sofre qualquer tipo de obstrução. Podemos classificar as vogais quanto à posição do corpo da língua em: altura; pela anterioridade ou posterioridade; e quanto ao arredondamento dos lábios.

A altura da língua quanto à posição ocupada por seu corpo numa dimensão vertical pode ser: 1) alta, média-alta, média-baixa e baixa em relação à distância entre os maxilares; 2) fechada, meio-fechada, meio-aberta e aberta, respectivamente, relacionando-se a altura da língua à abertura ou fechamento da boca.

É importante compreender que tanto a cavidade bucal quanto a nasal são verdadeiras caixas de ressonância que variam de acordo com a posição do corpo da língua, auxiliada pelas bochechas e lábios. Numa dimensão horizontal, a cavidade bucal está dividida em zonas anterior, média e posterior. A incursão do corpo da língua em uma destas zonas classifica as vogais como anteriores, médias ou posteriores⁸⁸.

Apresentado pelo fisiologista alemão Hellwag, abaixo o triângulo das vogais, onde seus vértices coincidem com as vogais extremas, únicas existentes em todas as línguas. Para cada idioma, há uma variedade de vocóides⁸⁹ específicos que interligam esses pontos extremos.

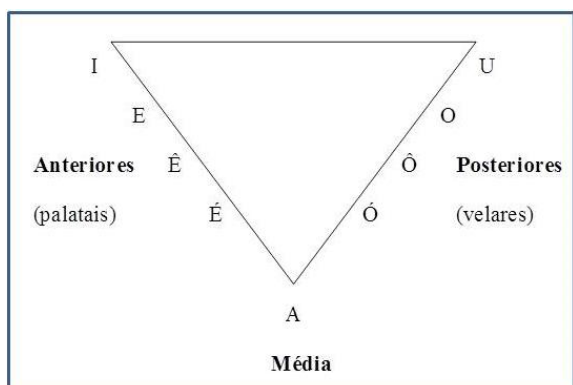


Figura 1. Triângulo das vogais de Hellwag.

Os lábios participam na produção das vogais, sendo articuladores que influenciam nos efeitos acústicos. Eles podem alterar o tamanho e formato da cavidade bucal, seja na aproximação ou afastamento das comissuras labiais e na projeção ou não dos lábios para frente com arredondamento.

A duração, o desvozeamento, a nasalização e a tensão, de acordo com Cristóvão Silva (2015, p.72), são amplamente utilizadas como caracterização das articulações secundárias das vogais. Para o processo articulatório nos instrumentos de sopro, a duração, o desvozeamento e a tensão são extremamente relevantes. Como o próprio nome indica, a duração da nota

⁸⁸ Embora um mesmo falante não articule identicamente o mesmo som, pois há variações no ponto exato no qual se dirige a língua, há uma zona de emissão que não pode ser ultrapassada, caso contrário, haveria a produção de outra vogal.

⁸⁹ De acordo com Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI – versão 3.0, vocóide é o som produzido sem obstrução à passagem do ar ou sem ruído audível de fricção, como é o caso, por exemplo, das vogais e das consoantes laterais.

corresponde diretamente à duração da vogal. O desvozeamento é uma característica primordial ao nosso estudo, pois ela leva a produção de segmentos vocálicos sem que haja vibração das cordas vocais: no português pode-se encontrar o desvozeamento em vogais não acentuadas em fim de palavra, como por exemplo, a vogal final da palavra “pote”. Já a tensão, está relacionada à acentuação da vogal. Ela será denominada tônica ou acentuada quando carregar o acento mais forte ou acento primário; assim como, a vogal será denominada átona ou não-acentuadas quando sobre ela recaia o acento secundário ou ela é totalmente desprovida de acento. As vogais não acentuadas podem estar em posição pré-tônica, quando antecedem o acento tônico, ou pós-tônica, quando seguem o acento tônico.

A fonética articulatória aplicada à articulação

Atualmente muitos autores buscam na fonética articulatória os meios para compreender o processo articulatório nos instrumentos de sopro, suas especificidades e, principalmente, obter os resultados esperados com maior definição. Alguns autores tentam explicar esse movimento básico da língua, usado para iniciar uma nota na ausência de qualquer outra marcação na música, sem poupar comentários, principalmente a respeito das letras “t” e “d”, assim como, sobre várias sílabas utilizadas para o processo articulatório. Qual seria o resultado esperado na ampla utilização de certas consoantes e vogais quando indicadas, tanto para os golpes simples, mas também para a grande maioria dos golpes combinados? Precisão, clareza, velocidade e um mínimo de interferência na produção do som.

A questão é que as orientações apresentadas ao longo da história estão baseadas na experiência e resultados sonoros vinculados ao idioma em que foram indicados, pois essas letras e sílabas assumem uma conotação distinta em diferentes contextos. Os articuladores ativos e passivos, o posicionamento da língua na boca e certas articulações secundárias diferem de um idioma para outro, e até mesmo, de uma época para outra, já que o idioma não é um corpo estático, imóvel e sofre diversas mutações. Com relação a esse pensamento, Dissenha (2009) enfaticamente esclarece:

[...] É importante ressaltar que o som dessa sílaba em português não é igual ao francês. Além disso, a pronúncia correta (em francês) da vogal “u” implicará em mudanças na posição dos lábios. Mas qual é a sílaba melhor ou a “correta”? A resposta não é simples, pois temos que levar em conta vários fatores como: estilo e a dinâmica da música a ser tocada, a articulação de outros colegas, o desejo dos maestros, a acústica da sala, dentre outros. (p.2)

A ideia de que cada instrumentista de sopro deva buscar uma melhor combinação de sílabas para alcançar a articulação desejada também é reforçada por Johnson (1990) quando escreve:

Há algum desacordo sobre onde a língua deve bater na boca para produzir uma boa articulação. Uma resposta específica aplicável a cada trompetista é impossível, se aceitarmos a tese de que não há duas pessoas com formação de dentes, cavidade oral, forma ou tamanho de língua idênticos. O que funciona bem para uma pessoa pode não necessariamente funcionar bem para outra. No entanto, todos os trompetistas compartilham a capacidade de formular mentalmente sons notavelmente consistentes. Os

meios físicos pelos quais esses sons são então produzidos irão variar de acordo com a estrutura particular de cada trompetista⁹⁰. (p.70) [tradução nossa].

Assim, trabalhos como os de MacMahon⁹¹ e Wurz⁹² tratam, por exemplo, das consoantes “t” e “d” inseridas em idiomas, como o inglês, francês e alemão. Também é pertinente para a articulação o local de impulso ou posição inicial da língua para produzir o golpe. MacMahon e Wurz coincidem que o corpo inteiro da língua deva ser posicionado mais adiante na boca, como se ela balançasse de um ponto-âncora atrás dos dentes incisivos. Este aspecto também está relacionado às vogais, que têm grande importância, pois elas incidem diretamente sobre a consoante a qual estão conectadas, assim como sobre o posicionamento da língua dentro da boca.

Vale salientar que cada idioma tem sua gama de vogais. Por exemplo, no português, o fonema “t”, dependendo da combinatória silábica, teria realização dental (com vogais anteriores); dental-alveolar (com vogais mediais); alveolar (com vogais posteriores), como por exemplo, “tela” e “tipo”, para a realização dental; “tala” e “tampa” para a realização dental-alveolar; e “tu” e “atola” para a realização alveolar. Esse fato também incide sobre o ponto âncora dentro da boca, assim como o posicionamento mais anterior ou posterior da língua.

Especulando que alguns autores e reconhecidos pedagogos como o flautista Marcel Moyse não “arrisquem” indicações de sílabas numa estratégia para evitar a inadequação com determinada língua, é possível valer-nos da fonética para indicar uma combinação mais específica ao idioma utilizado pelo instrumentista. Como citado anteriormente, apenas os vértices do triângulo do fisiologista alemão Hellwag coincidem com as vogais extremas, únicas existentes em todas as línguas. Para cada idioma, há uma variedade de vocóides específicos que interligam esses pontos. Em muitos idiomas como o francês, o inglês e o próprio português, uma única letra pode representar vários sons, ou seja, ter valor polissonoro e sua grafia não representar um indicativo preciso de sua pronúncia. Aliado ao fato, a língua não é um corpo estático e está em constante mutação, podendo diferir em períodos distintos de tempo.

Finalmente, conectando a articulação nos instrumentos de sopro, a Fonética com a Fonoaudiologia, Wurz também aborda os problemas da fala que podem prejudicar a articulação nos instrumentos de sopro. Levantando a hipótese de que através da própria prática no instrumento, afirma ser possível ajudar a melhorar os problemas da fala, estabelecendo uma conexão com a fonoaudiologia.

Esta ciência se dedica aos problemas da fala e representa um valioso complemento, visto que os conhecimentos apresentados pela Fonética pressupõem um Aparelho Fonador sem patologias. A Fonoaudiologia relaciona a impossibilidade ou alteração na articulação de

⁹⁰ “There is some disagreement as to where the tongue should strike in the mouth to produce a good articulation. A specific answer applicable to every player is impossible if one accepts the thesis that no two persons have identical teeth formation, oral cavities, tongue shape, or size. What works well for one person may not necessarily work well for someone else. All players do share in common, however, the ability to mentally formulate remarkably consistent sounds. The physical means by which these sounds are then produced will vary according to the particular structure of each player”

⁹¹ MACMAHON, M. Tongues, Gums, Teeth and that letter T. Disponível em: <http://users.uniserve.com/~lwk/mike.htm#mikedt> Acesso em: 30 jun. 1998.

⁹² WURZ, H. *Querflötenkunde*. Baden Baden: Verlag, 1988.

determinados sons em decorrência de diversos fatores, tais como a falta de aleitamento materno, problemas de oclusão odontológica e patologias clínicas e genéticas.

Ademais, esta ciência poderia ser útil no entendimento e desenvolvimento de metodologias de avaliação e ensino ao aplicar os parâmetros relacionados à Motricidade Oral. Ela oferece ferramentas como a Videofluoroscopia, exame que vem a preencher um dos principais obstáculos no ensino do processo articulatório nos instrumentos de sopro: a impossibilidade, tanto do professor quanto do aluno de observar todo o processo. Em certos casos, os julgamentos por discriminações aurais no processo articulatório nos instrumentos de sopro, embora representem uma metodologia estabelecida e defendida, mostram-se ineficazes, pois em muitas ocasiões, os professores e próprios alunos nem suspeitam que alterações desfavoráveis ao processo possam estar ocorrendo, como a atividade na glote em substituição ao movimento da língua.

Projetando os resultados para um futuro, espera-se que novas pesquisas permitam a revisão de conceitos e autorizem mudanças no processo de ensino e execução dos instrumentos de sopro. Há total interesse que elas provoquem questionamentos quanto à aplicação de conhecimentos sem a devida adaptação ao idioma falado, inclusive considerando-se o sotaque. Para assim, proporcionar um processo articulatório nos instrumentos de sopro tanto natural e concordante com o processo articulatório da fala, quanto eficaz.

Referências

- Dissenha, F. (2009). Articulação. Disponível em Fernando Dissenha: http://www.dissenha.com/imprensa_art3.htm
- Ferreira, A. B. H. (Ed.). (1999). Articulação. In *Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI – versão 3.0*. Lexikon informática Ltda. 1 CR-ROM.
- Johnson, K. (1990). *The art of trumpet playing*. Iowa, USA: The Iowa State University Press/ Ames.
- Macmahon, M. (1988). *Tongues, Gums, Teeth and that letter T*. Disponível em: <http://users.uniserve.com/~lwk/mike.htm#mikedt>
- Quantz, J. J. (1966). *On Playing the Flute*. Trad. por Edward R. Reilly. Londres: Faber & Faber.
- Silva, T. C. (2015). *Fonética e Fonologia do Português*. São Paulo, Brasil: Contexto.
- Woltzenlogel, C. (1995). *Método Completo de Flauta*. 3. ed. rev. amp. São Paulo, Brasil: Irmãos Votale Editores.
- Wurz, H. (1988). *Querflötenkunde*. Baden Baden: Verlag.

Coordenação Bimanual ao Violão (CBV): discussão dos resultados de um experimento piloto com alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

COMUNICAÇÃO ORAL

Renan Colombo Simões

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS),
Brasil
(renansimoes@hotmail.com)

Daniel Wolff

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
(daniel@danielwolff.com)

Resumo: Nesse artigo, apresentamos uma discussão dos resultados do primeiro experimento piloto de nossa pesquisa de doutorado, na qual objetivamos investigar a Coordenação Bimanual ao Violão (CBV), questão técnica que incide na performance e no ensino do instrumento. Para tal, três estudantes do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), em Mossoró, realizaram gravações de um excerto musical original, as quais foram analisadas por um avaliador externo. O excerto musical foi composto a partir da identificação, conceituação e reflexão sobre os diversos fatores envolvidos na CBV. A realização do experimento piloto nos proporcionou novas reflexões sobre a CBV. Através dos resultados e posterior discussão, fizemos inferências razoáveis, que com um refinamento metodológico e maior número de sujeitos pesquisados, poderão ser desenvolvidas, refutadas ou confirmadas.

Palavras-chave: Coordenação bimanual. Violão. Técnica violonística.

Bimanual Coordination on the Guitar (BCG): discussing the results of a pilot experiment with undergraduate students from the State University of Rio Grande do Norte

Abstract: In this article, we present a discussion of the results from the first pilot experiment of our doctoral research, in which we aim to investigate the Bimanual Coordination on the Guitar (BCG), an important technical issue for the instrument's performance and pedagogy. For that matter, three undergraduate Music students from the State University of Rio Grande do Norte (UERN), in Mossoró (Brazil), made recordings of an original musical excerpt, which were analyzed by an external evaluator. The musical excerpt was composed after the identification, conceptualization and reflection about the various factors involved in the BCG. The pilot experiment gave us new insights about the BCG. Through the results and subsequent discussion, we made reasonable inferences that, with a methodological refinement and a greater number of subjects, could be developed, refuted or confirmed.

Keywords: Bimanual coordination. Guitar. Guitar technique.

Em nossa pesquisa de doutorado em andamento, abordamos quantitativamente uma questão de fundamental importância da técnica do violão que, embora comentada por diversos violonistas, não identificamos trabalho que a discuta de forma aprofundada e sistematizada: a Coordenação Bimanual ao Violão (CBV). Dentre os trabalhos sobre coordenação na execução instrumental, identificamos a abordagem da coordenação bimanual ao piano (Goebel et al, 2009; Goebel et al, 2010; Goebel, 2011), entre o arco e a mão esquerda do violino (Grosshauser et al, 2012) e entre movimentos de dedo e língua no saxofone (Hofmann et al, 2012; Hofmann et al, 2013).

Os termos “coordenação” e “sincronização” são utilizados, invariavelmente, para designar a coordenação entre músicos quando tocam em conjunto; ou seja, os trabalhos que identificamos, sobre coordenação e sincronização, referem-se, quase sempre, à coordenação entre músicos, seja em música popular, camerística ou orquestral. Optamos, nessa pesquisa, pela utilização do termo “coordenação”, visto que é o geralmente utilizado em métodos de violão.

A coordenação entre ações é diferenciada em cada instrumento. No piano, por exemplo, se refere à ação conjunta das duas mãos no acionamento das notas. Na clarineta, existe

coordenação entre as mãos, na realização dos dedilhados, e entre estas e a língua. No violão, à exceção das cordas soltas, ligados técnicos e algumas técnicas estendidas, a produção de notas demanda uma ação conjunta das duas mãos. Dado ser uma questão tão fundamental da técnica básica do instrumento, sua abordagem em uma tese de doutorado seria de grande validade para a subárea de Práticas Interpretativas.

Através dessa proposta de pesquisa, pretendemos realizar uma ampla revisão da literatura, a partir dos métodos e escritos do violão (Carlevaro, 1974 & 1979; Fernández, 2001; Glise, 1997; Iznola, 2000; Pujol, 1934, 1940, 1954, 1960 & 1971; Shearer, 1990 & 1991; Souza Barros, 2008; Tennant, 1995; para citar alguns) e instrumentos precursores (alaúde, vihuela, guitarra barroca), a fim de identificar como essa questão é abordada, através de uma perspectiva histórica. Parte dessa revisão pode ser consultada em Simões & Wolff (2017b). Paralelo a isso, enviaremos questionários para violonistas em geral, a fim de identificar algumas questões relacionadas à CBV.

Este projeto se justifica por contemplar uma questão de fundamental importância da técnica violonística, ainda não aprofundada em trabalhos de pesquisa, e que incide diretamente no ensino do instrumento. Com isto, visamos descortinar aspectos, muitos dos quais tácitos, no processo de aprimoramento da CBV, o que permite uma maior otimização do tempo de estudo por parte dos profissionais e estudantes do instrumento, além de um melhor entendimento dessa questão.

Adicionalmente, investigaremos a CBV, através de experimentos com violonistas que cursam graduação (Bacharelado ou Licenciatura) ou pós-graduação em Música, envolvendo avaliadores externos e análise dos espectros sonoros das gravações realizadas. Os experimentos foram realizados com violonistas de três instituições de ensino superior de Música, de três regiões diferentes do país: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Metodologia

Para este primeiro piloto, compusemos um excerto musical⁹³ para ser estudado e gravado por violonistas. Nesse excerto, de 37 compassos, definimos uma marcação de metrônomo, para ser usada como referência, e indicamos as digitações de mão esquerda, pedindo que fosse seguida à risca. O excerto consiste em uma melodia monofônica (compassos 1-8), que é repetida com outra linha melódica no baixo (c. 11-18), em figuras longas. O mesmo desenho melódico é realizado na sétima posição (c. 19-26, e em 29-36 com a linha inferior), uma quarta aumentada acima, porém sem a transposição das cordas soltas, que continuam exatamente as mesmas do trecho original. Um breve cromatismo com a utilização sequencial dos quatro dedos conecta a melodia com sua repetição, na qual é agregada uma voz inferior (c. 9-10 e 27-28). A divisão do excerto em quatro partes buscou identificar como os parâmetros de distância entre cordas e diapasão (maior em posições agudas) e o uso de dedo fixo em cordas graves podem influenciar na coordenação. Maiores informações sobre a elaboração do excerto foram publicadas em Simões & Wolff (2017a).

⁹³ Disponível em <https://1drv.ms/u/s!AinSwvrA4q8xuxqWCw93bw6oZwUj>

Três violonistas, alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), participaram desse primeiro piloto. No experimento, foi realizada a gravação em áudio e vídeo, em até três tomadas, do excerto musical supracitado, enviado anteriormente para os alunos; ao final, eles poderiam ouvir as três tomadas e escolher a versão que lhes pareceu melhor. Após a gravação, realizamos uma breve entrevista. Os registros em áudio foram enviados a um avaliador externo, que mensurou a CBV de cada sujeito, em uma escala de 1 a 5, sendo 1 para insatisfatório e 5 para muito bom. Para tal, o excerto foi dividido em 28 trechos, um dos quais de apenas um compasso, e o avaliador concedeu uma nota a cada trecho de cada um dos quatro sujeitos. Os sujeitos também realizaram uma autoavaliação geral de seu desempenho no experimento e quanto à sua CBV.

Discussão

A partir dos resultados coletados, apresentamos uma breve discussão sobre os seguintes aspectos, relacionados à coordenação entre as duas mãos ao violão:

- Digitação da mão esquerda;
- Explosão de notas;
- Mudança de corda;
- Diferentes regiões (ou posições) do instrumento;
- Polifonia;
- Utilização do metrônomo;
- Autoavaliação dos alunos.

Para tal, recorreremos inicialmente a cada um dos trechos da primeira seção monofônica do excerto musical, a partir das médias dos três sujeitos (Figura 1⁹⁴). T1 apresenta a combinação 3-4 em uma única corda, em colcheias, e T2, a alternância dos dedos 1, 3 e 4 ao longo de três cordas. Como as médias (e notas individuais) se mantiveram as mesmas, observamos que três fatores não influenciaram na qualidade da execução em colcheias no andamento proposto: (1) a regularidade da digitação, pois T1 consistia em três repetições da digitação 4-3, e T2, na sequência 4-1-3-1-3-4; (2) a mudança de cordas, visto que em T2 há um salto da primeira para a terceira corda, e outra mudança para a segunda; (3) a utilização de um dedo a mais da mão esquerda (ME), de dois em T1 para três em T2.

Em T3, há a utilização de apenas dois dedos da ME e de uma corda solta, mas a queda de um ponto da média geral, que se mantém a mesma em T4 e T5, pode ser explicada pela ocorrência de explosões de semicolcheias, em combinações diversas. T3 apresenta a explosão 1-0-1 na mesma corda; T4, 1-0-3 com mudança de corda; T5 apresenta uma figuração rítmica diferente (duas semicolcheias e colcheias no terceiro tempo) e as explosões 3-2-3 na mesma corda, e 2-0-3 em cordas distintas. Mesmo com complexidades distintas, a média se manteve a mesma entre T3, T4 e T5. Dessa forma, o resultado não nos permite identificar, nesse trecho, qualquer variação por conta dos diferentes tipos de explosão, o que contemplou: (1) diferentes combinações de dedos; (2) mudanças de corda; (3) uma nova figuração rítmica.

T6 apresenta uma passagem de vinte semicolcheias ininterruptas, com cinco mudanças para cordas adjacentes, e apresenta a combinação 0-2-3-4-0-2-0-2-3-0-2-3-4-0-2-3-4-0-1-2-3-0,

⁹⁴ As figuras encontram-se disponíveis em <https://1drv.ms/w/s!AinSwvrA4q8xuxNT7yhPcCmvo7Vk>

ou seja, uma sequência irregular. A queda de mais de meio ponto da média pode ser justificada por esses três fatores de dificuldade: (1) realização ininterrupta de notas mais curtas; (2) combinações dos quatro dedos com cordas soltas; (3) irregularidade de padrão de digitação. Este terceiro fator não surtiu efeito na média de T2, possivelmente por se tratar de colcheias; por T8 se tratar de uma passagem em semicolcheias, acreditamos que esse fator seja um dos causadores da queda da média.

T7 e T8, que apresentaram a mesma média, consistem na dupla recorrência da combinação descendente (T7) e ascendente (T8) dos quatro dedos da ME com corda solta, ou seja, 4-3-2-1-0 e 0-1-2-3-4. Embora haja em T7 e T8 uma regularidade de digitações, a média subiu pouco em relação a T6, que continha outras complexidades. Isso pode ter se dado por certa negligência a uma passagem mais fácil, o que já constatamos em nossa prática; ou seja, 4-3-2-1-0 e 0-1-2-3-4 são digitações sequenciais, portanto, fáceis de assimilar, e tal facilidade de assimilação pode gerar uma execução menos cautelosa, comprometendo a clareza de cada nota.

Os trechos T9 a T16 (Figura 2) correspondem aos trechos T1 a T8, porém transpostos para a sétima posição do instrumento. Uma comparação entre essas duas seções pode elucidar quão influente é a posição do instrumento na coordenação entre as duas mãos ao violão.

No início da seção transposta, T9 e T10 apresentam uma visível queda, em relação a T1 e T2, provavelmente pela adaptação à nova posição, ou alguma ansiedade causada pelo salto. Essa conclusão se dá porque a seguir, quando aparecem as explosões, causas prováveis da diminuição da média na primeira posição do instrumento, T11 supera a média de T3, e T13 iguala T5; apenas T12 fica abaixo de T4. Na série de vinte semicolcheias, T14 fica abaixo de T6. Nesse trecho, contávamos com uma maior dificuldade, pois, na sétima posição, as cordas pressionadas ficam a alturas consideravelmente diferentes das cordas soltas. A alternância de cordas soltas e cordas pressionadas nessa região pode ter sido um fator de dificuldade. Curiosamente, as duas recorrências das digitações 4-3-2-1-0 e 0-1-2-3-4 foram melhores na sétima posição, em T15 e T16, talvez por conta do tamanho das casas, que são menores nessa região do instrumento.

Ainda que tenham sido apontadas diversas peculiaridades, ao se comparar a mesma melodia tocada na primeira e na sétima posições do violão, observamos que a média geral foi praticamente a mesma, com a melodia da primeira posição apenas um décimo acima da melodia da sétima na média geral (Figura 3). Dessa forma, para melhor investigar a coordenação em diferentes regiões do violão, devemos refinar nossas metodologias e excertos musicais.

Procedemos então com a comparação entre os dois trechos polifônicos gravados por V1, na primeira (T17-T22) e sétima (T23-T28) posições (Figura 4). Esses trechos contêm as mesmas melodias de T1-T6 e T9-T14, porém com uma linha inferior em notas longas.

Há uma vantagem acentuada de T23 e T24, em relação a T17 e T18. Esses compassos demandam a atuação dos dedos 3 e 4, enquanto os dedos 1 ou 2 pressionam a sexta corda. Essa abertura, assim como a mobilidade dos dedos 3 e 4, pode ser facilitada quando realizada na sétima posição, com casas menores, e esta é uma possível justificativa para esses resultados. Por outro lado, a comparação entre T22 e T28 apresenta uma vantagem acentuada

da execução de T22, na primeira posição. Isso é outro indício de que as diferentes alturas das cordas (entre as cordas soltas e as cordas pressionadas nessa região, tocadas sequencialmente) pode ser uma dificuldade para a coordenação entre as duas mãos. Vale lembrar que T22 e T28 possuem cinco mudanças de cordas adjacentes, o que é dificultado pelas diferentes alturas de cordas presas e soltas, quando tocado na sétima posição. A avaliação se mantém a mesma entre T19 e T25, T20 e T26, e T21 e T27, onde há as explosões de notas.

A média final também é praticamente a mesma (Figura 5). Porém, nesse caso, a execução na sétima posição (T23-T28) ficou quase dois décimos acima da execução na primeira posição (T17-T-22). Cabe reforçar que para melhor investigar a questão comparativa da coordenação em diferentes regiões do violão, devemos refinar nossas metodologias e materiais musicais utilizados.

Por ter sido o único a ter gravado o excerto musical completo, V1 é a nossa única referência para a avaliação da polifonia. Para isso, apresentaremos gráficos comparativos entre as duas seções monofônicas (T1-T6 e T9-T14) e suas seções polifônicas correspondentes (T17-T22 e T23-T28), nas Figuras 6 e 7.

Ao se comparar T1 com T17, e T2 com T18, há outro indício de que a mobilidade dos dedos 3 e 4 é reduzida na primeira posição, quando também se mantém pressionados os dedos 1 ou 2 na voz inferior, dado o maior tamanho das casas, em relação à sétima posição. Tal inferência se deu pela manutenção da avaliação como boa (4) na seção monofônica (T1-T2), que cai para parcialmente satisfatória (2) e regular (3) na polifônica (respectivamente, T17 e T18). Há uma queda abrupta entre T2 e T3, provavelmente devido à primeira recorrência de uma explosão de semicolcheias, que não ocorre entre T18 e T19. Acreditamos que T19 supera T3, e T20 iguala T4 por se tratarem de passagens que, mesmo polifônicas, possuem digitações ergonômicas, diferente de T21, cuja abrupta queda pode ser explicada pela ocorrência de uma contração da ME (uma das únicas recorrências em todo o excerto) e da explosão através das combinações 4-3-4 e 3-0-4 (com mudança de corda), ambas realizadas com o dedo 2 pressionando a sexta corda. No trecho de vinte colcheias ininterruptas, observamos uma queda do trecho monofônico (T6) e aumento do polifônico (T22), o que pode ter ocorrido por conta do dedo 1 pressionado na sexta corda, realizando a voz inferior, pois esse funciona como um ponto de referência para a ação dos outros dedos, facilitando a coordenação de suas ações.

Entretanto, aos se realizar a comparação entre os trechos monofônicos e polifônicos na sétima posição (Figura 7), identificamos resultados diferentes, o que pode ter se dado pelas novas complexidades envolvidas na mudança de posição, que já discutimos anteriormente. Entretanto, alguns aspectos merecem atenção. O primeiro trecho em colcheias e as duas primeiras recorrências de explosões se igualaram, na comparação entre T9 e T23, T11 e T25, e T12 e T26; T24 superou T10. A queda dos dois primeiros compassos em colcheias, em T9 e T10, já foi inferida como uma má adaptação no primeiro contato com a nova posição, visto que a partir de T11 são apresentadas novas complexidades, sem queda na avaliação. A comparação entre T13 e T27 reforça a do gráfico anterior, de que a contração da mão esquerda e a realização das combinações 4-3-4 e 3-0-4 (com mudança de corda), tendo o dedo 2 pressionando a sexta corda, em T27, podem ter comprometido a fluência desse trecho. A queda de T28 já foi explicada anteriormente, por conta das mudanças entre cordas

soltas e pressionadas na sétima posição do instrumento, o que ocasiona diferentes alturas de cordas a serem tocadas pela mão direita.

Entre o uso ou não do metrônomo (Figuras 8 e 9), identificamos uma grande diferença a favor de sua utilização em T5 e T6, confirmados também em sua transposição à sétima posição, e T13 e T14. As médias se mantiveram praticamente as mesmas entre a primeira e sétima posições. Dado que V1, ao tocar sem metrônomo, supera por vezes a média de V2 e V3 (a média geral é bem próxima, nas duas posições do instrumento), destacamos que T5 e T13 apresentam as explosões 3-2-3 e 2-0-3 (com mudança de corda), além de uma nova figuração rítmica. T6 e T14 apresentam a sequência de vinte semicolcheias ininterruptas, em combinações irregulares, utilizando os quatro dedos e cordas soltas, com cinco mudanças para cordas adjacentes. Pelos resultados obtidos, podemos supor que a utilização do metrônomo contribuiu para uma melhor coordenação entre as duas mãos nos seguintes aspectos: (1) seções ininterruptas de notas mais curtas; (2) explosões de notas curtas de maior dificuldade; (3) sequências irregulares de digitação; (4) novas figurações rítmicas.

Por fim, traçaremos um breve paralelo entre as autoavaliações dos alunos e a média geral, calculada a partir da nota de cada trecho, realizada pelo avaliador externo (Figura 10).

V1 considerou sua coordenação, na gravação do trecho, como muito boa. Entretanto, sua média geral da avaliação externa é a metade da sua expectativa, e cabe ressaltar que esse foi o único sujeito que havia estudado anteriormente exercícios específicos de coordenação das duas mãos. Essa grande disparidade entre expectativa e realidade pode dar-se por diversas razões, como por exemplo: (1) falta de consciência do aluno sobre o foco de atenção ao realizar exercícios de coordenação; (2) incapacidade de escutar a si próprio quando está tocando; (3) falta de parâmetros, por nunca ter ouvido ou reconhecido o *legato* na performance de violonistas mais experientes. Acusticamente, uma boa CBV resulta de executar uma nota, que demande a utilização das duas mãos, sem que qualquer uma chegue antes ou depois do tempo previsto para sua ação. Esse processo é desenvolvido através de um *feedback* auditivo consciente, que vai se refinando com o tempo de estudo, se realizado com o foco em questões que potencializem a CBV. Enfim, uma avaliação que não corresponde com a realidade, realizada por V1, pode estar relacionada com a realização de exercícios de CBV sem o refinamento de um *feedback* auditivo que proporcione o desenvolvimento dessa questão. Sem esse desenvolvimento, e com o sentimento de se ter contemplado a questão apenas com a realização dos exercícios, é compreensível o porquê de uma avaliação que não corresponda à realidade. Cabe ressaltar que a mão direita, segundo V1, é pensada de forma mais automática.

V2 foi o sujeito mais realista, e se avaliou com praticamente a mesma nota da média geral da avaliação externa. V2 é guitarrista e ainda não adquiriu o hábito de alternar os dedos indicador e médio, o que se encontra em andamento em seus estudos. Entretanto, mesmo com a frequente repetição de dedos, inclusive nas explosões e sequências de semicolcheias, foi o que obteve a melhor média geral, provavelmente por conta de um melhor *feedback* auditivo, que resulta em uma mecânica mais consciente para a CBV, ainda que com uma considerável limitação técnica: a dificuldade de se alternar os dedos indicador e médio de forma natural.

V3 apontou ter uma grande facilidade com a mão esquerda, e reconhece que ainda precisa trabalhar muito a mão direita. Entretanto, atribuiu nota máxima à sua coordenação no trecho

gravado, sendo que a média geral da avaliação externa foi bem abaixo, na faixa do regular. Por outro lado, avaliou sua coordenação, no geral, como parcialmente satisfatória, alegando que esse excerto musical era fácil, e por isso a nota máxima. Essa disparidade aponta para uma possível negligência acerca do próprio estudo e da percepção sobre a CBV: se quanto mais difícil o trecho, pior V3 se avalia, o problema é apenas a dificuldade do trecho em si, ou a falta de embasamento e estudo de questões básicas sobre coordenação? Se ao se autoavaliar como 5 em um trecho “fácil” e receber uma avaliação por volta de 3, qual seria uma avaliação externa em um trecho em que V3 se autoavaliasse com 2?

Concluimos que apenas V2 realizou uma autoavaliação condizente com a avaliação externa, provavelmente pela consciência auditiva e racional de que ainda há muito o que trabalhar sobre a CBV. V1 e V3, por sua vez, realizaram uma autoavaliação muito acima da avaliação externa. Isto aponta que a realização de exercícios específicos de coordenação e a facilidade digital da mão esquerda podem criar uma falsa impressão de que contamos com boa CBV. Os dados obtidos sobre a influência de fatores como altura das cordas, textura polifônica e estudo prévio de exercícios de coordenação nos resultados dos testes, permitirão um maior refinamento das próximas fases da pesquisa, na qual se pretende produzir mecanismos que ajudem os violonistas a superar problemas de CBV.

Referências

- Carlevaro, A. (1966 & 1974). *Serie didáctica para guitarra: cadernos 1 a 4*. Buenos Aires: Ed. Barry; Montevideo: D.A.C.I.S.A.
- _____. (1979). *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Editorial Barry.
- Fernández, E. (2001). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo, Uruguay, Ediciones Art.
- Glise, A. (1997). *Classical guitar pedagogy: a handbook for teachers*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Goebel, W. (2011). Temporarily out of sync: Momentary temporal independence of a solo voice as expressive device. *Proceedings of Forum Acusticum, European Acoustics Association*, p. 615–619.
- Goebel, W., Flossmann, S., & Widmer, G. (2009). Computational investigations into between-hand synchronization in piano playing: Magaloff's complete Chopin. *Proceedings of the SMC 2009–6th Sound and Music Computing Conference*, p. 291–296.
- Goebel, W., Flossmann, S., & Widmer, G. (2010). Investigations into between-hand synchronization in Magaloff's Chopin. *Computer Music Journal*, doi: 10.1162/COMJ_a_00002.
- Grosshauser, T., Candia, V., Hildebrand, H., & Tröster, G. (2012). Sensor based measurements of musicians' synchronization issues. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME)*.
- Hofmann, A., Goebel, W., Weigluni, M., Mayer, A., & Smetana, W. (2012). Measuring tongue and finger coordination in saxophone performance. *12th International Conference on Music*

Perception and Cognition (ICMPC) and 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), p. 442–445.

Hofmann, A., Goebel, W., Weilguni, M., & Smetana, W. (2013). Zooming into saxophone performance. Tongue and finger coordination. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013 (ISPS)*, p. 289–294.

Iznaola, R. (2000). *On practicing: a manual for students of guitar performance*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

Pujol, E. (1960). *El dilema del sonido de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Pujol, E. (1934, 1940, 1954 & 1971). *La escuela razonada de la guitarra, Vol. I-IV*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Shearer, A. (1990). *Learning the classic guitar, Vol. 1 & 2*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

_____. (1991). *Learning the classic guitar, Vol. 3*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

Simões, R. & Wolff, D. (2017). A coordenação entre as duas mãos ao violão: um experimento piloto com estudantes de graduação. *XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME*, p. 1-16.

Simões, R. & Wolff, D. (2017). Velocidade, escalas e coordenação ao violão: uma revisão de literatura. *XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME*, p. 1-13.

Souza Barros, N. (2008). *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 154f. Tese (Doutorado em Práticas Interpretativas). Programa de Pós-Graduação em Música, CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro.

Tennant, S. (1995). *Pumping nylon: the classical guitarist's technique handbook*. Lakeside, Connecticut, EUA: Alfred Publishing Co.

Discussões epistemológicas acerca da noção de identidade na obra musical

COMUNICAÇÃO ORAL

Caio Victor de Oliveira Lemos

Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
(caiovictordeoliveira@gmail.com)

Carolina Lindenberg Lemos

Departamento de Letras Vernáculas - Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil

Resumo: Neste texto, discutiremos a noção de identidade aplicada à música de concerto ocidental. Para isso, levantaremos, a partir de Bowen (1993) e Almeida (2011), especificidades e características dessa música, em especial a relação entre notação e performance, que nos levarão a investigar quais podem ser considerados os elementos mais essenciais, que garantem a identidade da obra musical, e quais são os elementos mais moventes, ou seja, que podem variar a cada performance sem comprometer ou alterar o reconhecimento de uma dada obra. Por fim, debateremos uma proposta de sedimentação dessas categorias. Discutiremos o modelo de Carmo Jr. (2007), sobre categorias do enunciado e da enunciação aplicadas à música, a fim de averiguar em que medida é capaz de resolver a problemática da identidade da obra musical. Os limites constatados abrirão a perspectiva de novos direcionamentos para o lugar epistemológico da identidade musical.

Palavras-chave: Obra musical; Identidade; Epistemologia musical; Notação e performance.

Epistemological discussions on the notion of identity of a musical piece.

Abstract: This article discusses the notion of identity applied to the Western concert music. In order to do so, we rely on the works of Bowen (1993) and Almeida (2011) in order to find specificities and characteristics of this kind of music, namely the relation between notation and performance. This will lead us to the investigation of which elements may be considered more essential – thus guaranteeing the identity of the musical piece – and which elements are moving – that is, which may vary at each performance without compromising or altering the recognition of the piece. We will finally debate a proposal of crystallization of such categories. By discussing Carmo Jr.'s (2007) model, which distinguished categories of speech and of the enunciation applied to music, in order to verify to what extent it arrives at a solution to the problem of the identity of a musical work. The limitations of the model under discussion will open up the possibility for new directions on the epistemological nature of musical identity.

Keywords: Musical work; Identity; Music epistemology; Notation and performance.

José A. Bowen (1993), em “The History of Remembered Innovation”, propõe uma interessante reflexão a respeito da identidade de uma obra musical. O autor investiga em que medida é possível traçar os elementos essenciais, ou seja, que garantam a unicidade de uma obra musical, independentemente das inúmeras realizações que possa ter. Apesar de traçar um paralelo entre o jazz e a música de concerto ocidental, Bowen se detém majoritariamente no jazz e suas idiossincrasias, principalmente na relação específica entre notação e performance, mas também como novas performances de uma peça informam realizações futuras acrescentando elementos novos à própria identidade da obra. Esses elementos o levam a definir a identidade da obra como dinâmica, como uma construção social.

A música de concerto ocidental, objeto deste texto, também possui uma dinâmica de construção social, como argumentaremos a seguir, no entanto, suas particularidades também devem ser levadas em conta quando pensamos em distinguir o que é essencial à identidade da obra e o que é mais movente, ou seja, sua dinâmica pode apresentar outras especificidades. É importante fazer essa ressalva pois a partitura, por exemplo, no intuito de fixar um certo momento criativo, uma determinada relação com seu contexto, não acompanha a “movência” de valores sociais, culturais, etc. Ou seja, é preciso considerar a historicidade da obra musical que se encontra justamente na conjugação dos elementos fixados pela notação e a dinâmica social/cultural através dos tempos.

Decorre disso um ponto central, ao nosso ver, para o entendimento da particularidade que reside na ideia de uma identidade da obra, dentro da perspectiva da música de concerto ocidental, que é a relação que se desenvolveu entre a notação e a realização musical. Isso porque a ideia equivocada de tomar a partitura como instância totalizadora, muitas vezes tida como a própria obra musical em detrimento da performance, com a possibilidade de prescrever o ato performático em todos os seus detalhes, deve ser revista. Para isso, incluiremos em nosso debate elementos relativos ao ato performático e considerações sobre a dinâmica social que se conjuga para além da notação no intuito de identificar em que medida é possível falar da identidade de uma obra musical.

Para tanto, discutiremos a proposta de Carmo Jr. (2007), sobre as categorias do enunciado e da enunciação em um enunciado musical, para avaliar em que medida sua proposta é adequada para resolver a problemática levantada acima.

Partitura

No caso da música de concerto ocidental, a notação possui uma relação um pouco diferente com seu devir performático. Isso porque a notação não tem a mesma relação, geralmente, como as *lead sheets*⁹⁵ no jazz e, também, por não se limitar a apenas documentar uma composição musical, mas sim a influir na própria estrutura das peças. Almeida (2011, pag. 65) aponta para essa peculiaridade da notação na música de concerto ocidental:

A esta música (música de concerto ocidental), a notação assumiu extraordinária relevância não apenas por ter favorecido e direcionado desenvolvimentos específicos, mas também, em frutífera reciprocidade, por ter surgido e evoluído atendendo a demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. [...]

Sob a ótica composicional, a notação ofereceu a possibilidade de elaboração e registro de construções abstratas provavelmente impensáveis em situação de oralidade. Sob a ótica das práticas interpretativas, ofereceu prescrição e normatização, mas também significativas margens interpretativas.

Como visto acima, dada a grande importância da notação para a música de concerto ocidental, seria possível argumentar que os elementos que garantem a identidade da obra, nesses casos, são aqueles fixados pela partitura. No entanto, a notação musical não conta com uma constância através dos tempos. Como salienta Mammi (1999, p. 23): “Na tradição ocidental, cada geração, e quase cada autor e cada obra, redefinem os limites e as estruturas da notação”. Em outras palavras, cada compositor seleciona, através da notação, os elementos considerados pertinentes e descarta os que considera contingentes. Além disso, dois outros pontos merecem destaque em nossa discussão, como Bowen nos lembra em seu texto: i) a notação não é o mesmo que obra musical, isto é, partitura não é música. Trata-se de uma representação espacial e não a própria música que de fato transcorre no tempo; ii) Cada realização musical é sempre única e inédita, já que as categorias de pessoa, tempo e espaço se apresentam sempre de novas maneiras.

Dessa forma, em uma realização musical outras instâncias são incorporadas ao fazer musical e também integram a obra, se entendermos música enquanto performance, e, os elementos

⁹⁵ A Lead Sheet é uma forma de notação musical, geralmente utilizada na música popular. Basicamente, é notado a linha melódica, letra e a harmonia, essa última grafada por cifras.

prescritos na notação, para usar a expressão da citação acima, possuem “significativas margens interpretativas”. Em outros termos, a partitura informa a realização musical mas não pode prescrevê-la em todas as suas instâncias. Nas palavras de Almeida (2011, pag. 66):

Um segundo perigo na excessiva valorização da notação musical é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical. Como efeito, a obra entendida como texto é considerada objeto estático, em detrimento de todo o dinamismo que proporciona em situação de performance. De fato, é difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura.

Conforme discutido em Oliveira Lemos (2017), em consonância com os apontamentos feitos na citação acima, através de uma análise enunciativa de duas performances musicais de uma mesma obra, realizadas por diferentes performers, os resultados alcançados são muito distintos no que diz respeito à construção de sentidos, às estratégias discursivas, em outras palavras, na mobilização das categorias musicais. No entanto, em nenhum momento pode-se alegar que os intérpretes executam peças distintas ou que o estatuto da obra foi modificado, ou seja, não chegou a tornar-se um arranjo, uma improvisação sobre o tema, etc. Logo, nesse caso, cabe então identificar quais categorias foram mantidas, em ambas as realizações musicais, para inferir as categorias que garantam a identidade da obra e, quais foram mobilizadas diferentemente, a fim de identificar as categorias que possuem uma maior maleabilidade sem colocar em “risco” a identidade da obra ou alterar-lhe o estatuto.

Porém, o problema central está justamente em identificar quais são os elementos essenciais e os mais instáveis. Esta distinção não parece ser sempre tão clara (BOWEN, 1993, p. 145). Como vimos acima, considerar os elementos relativos à notação como fixos e os relativos a performance como instáveis não resolve satisfatoriamente nossa problemática a respeito da identidade da obra, pois, como explica Almeida (2011, p. 70):

Na mesma medida em que a notação pode tornar-se instável, a própria performance pode apresentar fortes tendências a se fixar nos casos em que a interpretação musical assume o papel de um segundo texto, cristalizando-se e tornando-se altamente pré-determinada por informações extrapartitura de caráter quase legislativo.

Na análise descrita acima (OLIVEIRA LEMOS, 2017) é utilizada a proposta feita por Carmo Jr. (2007), sobre as categorias do enunciado e categorias da enunciação em um enunciado musical. Com isso, a partir da discussão empreendida até aqui, iremos agora investigar de que maneira essa proposta pode nos ajudar com a problemática da identidade de uma obra musical, na música de concerto ocidental, bem como os limites e insuficiências que possa apresentar.

Categorias do enunciado e da enunciação⁹⁶

Carmo Jr. (2007), em sua tese de doutorado, propõe a separação dos parâmetros musicais em duas categorias, as relativas ao enunciado e as relativas à enunciação. Trata-se de uma divisão metodológica, como o próprio autor diz: “Quando um pianista pressiona uma única tecla de seu piano, ele está mobilizando todas essas variáveis simultaneamente” (CARMO JR., 2007, p. 165). Assim, a diferença nas performances de uma obra musical, pensando em seu aspecto sonoro, reside nas diferentes formas de mobilizar essas categorias e os valores atribuídos a cada uma delas.

A separação feita por Carmo Jr. sugere que dentro das categorias do enunciado estão os elementos mais invariáveis na realização musical, ou seja, informações presentes na partitura que garantem a identidade da obra. Caso haja um grande desvio dessas categorias, compromete-se o próprio reconhecimento da obra pelo enunciatário. Por outro lado, as categorias da enunciação são o espaço por excelência da manifestação da subjetividade do intérprete. Através dessas categorias, o intérprete deixa marcas contundentes da enunciação no enunciado.

CATEGORIAS DO ENUNCIADO		CATEGORIAS DA ENUNCIÇÃO	
ALTURA	grave : agudo	ANDAMENTO	adagio : allegro
DURAÇÃO	longo : breve	DINÂMICA	piano : forte
INTENSIDADE	forte : fraco	TIMBRE	classe aberta (?)

Tabela 1. Tabela proposta por Carmo Jr. (2007, pag. 175)

Assim, conforme prevê o modelo de Carmo Jr., os andamentos, dinâmicas e timbres não se configuram como o centro de identidade da obra, permitindo grande variação. Por outro lado, as categorias do enunciado –altura, duração e intensidade –, dada sua pouca variabilidade entre diferentes realizações musicais, parecem garantir o núcleo de identidade da obra

Berhman (2016, p. 2) faz afirmação muito parecida à descrita acima, sem contudo utilizar uma teoria enunciativa ou explicitar categorias essenciais e contingentes. Nos termos do autor:

O papel tradicional da notação foi o de fixar alguns elementos da performance enquanto deixava outros para a “musicalidade” transmitida para o intérprete por seus professores e absorvida de seu ambiente. Muitas das coisas feitas pelo músico, e absolutamente essenciais para uma boa performance, não se encontravam na partitura: desvios do valor métrico, diferenciações em timbre e afinação, tipos de pedal e ataques, e ligaduras, bem como aspectos descritos por uma ou duas palavras vagas.

Assim, de acordo com Carmo Jr., no intuito de preservar a identidade de uma obra musical as alterações enuncivas, relativas ao enunciado, devem se manter sutis e localizadas, pois além de comprometer seu reconhecimento poderia alterar-lhe seu estatuto enquanto obra, ou seja, tornar-se um arranjo, improvisado, etc. Em contrapartida, as categorias enunciativas, muitas

⁹⁶ As noções de enunciado e enunciação provêm da semiótica discursiva. No modelo de Carmo Jr., as categorias do enunciado são aquelas que apresentam um valor neutro em relação à presença de um sujeito. As categorias da enunciação são aquelas que, por sua manipulação no transcorrer da obra musical, mais diretamente apontam para um sujeito que opera escolhas de estilo e marca a sua presença no discurso.

vezes inclusive anotadas na partitura, se configuram em um espaço de franca variabilidade, sem com isso colocar em “risco” a identidade da obra.

Insuficiências do modelo

Como visto, o modelo proposto por Carmo Jr. possui uma relativa eficiência quando aplicado à música escrita em notação tradicional e, mais especificamente, ao repertório tonal. No entanto, ao tentar aplicá-lo a algumas propostas musicais dos séculos XX e XXI, mostra-se insuficiente, podendo, em alguns casos, aplicar-se exatamente ao avesso, ou seja, casos nos quais as categorias enunciativas sugeridas por Carmo Jr. são estruturantes da obra, enquanto as categorias enuncivas possuem grande margem para variabilidade, ficando a encargo do intérprete decidi-las. A citação abaixo de Berhman (2016, p. 7) sobre algumas composições de Morton Feldman ilustra bem esse ponto:

Nas peças “gráficas” do mesmo compositor (Feldman), o princípio de controle seletivo é mantido, mas os elementos livres e fixos são reversos. Em Projeções I e IV, Straits of Magellan, Intersections, etc., os elementos (relativamente) fixos são o momento da ocorrência, o timbre, o número e dinâmica; e o (relativamente) livre é a altura. A altura é fixa apenas em relação a se cai na região aguda, média ou grave da tessitura do instrumento. Os limites dessas regiões são determinados pelo instrumentista.

Algumas propostas de música experimental a partir da segunda metade do século XX, como as de Morton Feldman descritas acima, problematizaram não apenas os elementos estruturantes da composição, em especial o sistema tonal que se estabeleceu nos três séculos anteriores, mas também outros fatores pertinentes ao fazer musical, tais como: i) as funções dos atores da cena performática (compositor, intérprete e ouvinte/espectador) na realização musical; ii) a relação entre notação e realização; iii) o próprio material musical, apenas para citar alguns exemplos. Além disso, os compositores passaram a incluir, em suas obras, outros elementos constitutivos não estritamente sonoros, como iluminação, teatro, roupas, etc.

Nesse sentido, a identidade de uma obra, isto é, os parâmetros que nos permitem reconhecer uma determinada obra, independentemente das inúmeras realizações que possa ter, precisam de novas formulações epistemológicas de modo a atender também esse repertório com novas propostas compositivas e performativas, que não encontram paralelo dentro do cânone que se sistematizou no sistema tonal. Os elementos que gozavam, dentro da música tonal, de um certo prestígio hierárquico (altura, duração e intensidade) passam a não ser reconhecidos necessariamente como estruturalmente relevantes em uma obra musical.

Outro ponto importante é considerar a pertinência que a questão da identidade da obra pode trazer se aplicada a determinados repertórios, pois em algumas propostas composicionais e performativas qualidades do som parecem ser um ponto não central. Como é o caso de o “Cobra”, *game piece* de John Zorn. Nessa peça, os elementos sonoros não possuem nenhum tipo de prescrição, são todos improvisados. No entanto, todos os músicos envolvidos na cena performática devem conhecer um conjunto relativamente grande de regras que afetam o material musical e, à medida que a improvisação transcorre, os pedidos dos músicos improvisadores são apresentados ao regente, que, por sua vez, pode atendê-los ou não. Nesse caso, o elemento que garante o reconhecimento da obra pelo enunciatário está mais no

processo performático, estabelecido pelas condições de regras notadas pelo compositor, do que propriamente no resultado sonoro.

Considerações finais

Podemos concluir que, dada a diversidade de elementos estruturantes em cada obra musical, fica impraticável a confecção de um modelo único para as categorias enuncivas e enunciativas que atendam às diversas demandas composicionais. No entanto, é legítimo argumentar que entre as inúmeras propostas de linguagens composicionais utilizadas até então seja possível agrupá-las em um conjunto comum, ainda que extremamente amplo: são todas consideradas linguagens musicais. Nesse sentido, ao invés de proceder caso a caso como se se tratassem de objetos distintos, é razoável vislumbrar um laço epistemológico unificador que englobe essa totalidade respeitando-lhes as particularidades.

Em especial, algumas propostas experimentais parecem explicitar como essenciais elementos que já estavam presentes e são, na verdade, centrais para a construção musical em qualquer época. Pensamos aqui no caráter processual que, como dizíamos acerca da obra de John Zorn, está presente e estrutura a música desde sua concepção, passando por sua notação e desembocando em suas múltiplas performances, sugerindo assim que essa processualidade, em toda a sua variabilidade, seja o mais claro elemento constante no fazer musical. Ao que parece, esse fator essencial se via, até a aparição de composições experimentais, a partir da segunda metade do século XX, de certa forma mascarado por elementos fixos da notação tradicional (alturas, ritmo, etc.). Como quer que seja, propostas na direção de um contínuo entre fixidez e variabilidade de critérios podem sugerir elementos mais gerais para a configuração da unicidade de uma obra musical.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão da música como performance. *Opus*, vol. 17(2), 63–76, 2011. Porto Alegre.
- BEHRMAN, David. O que a notação indeterminada determina. Valentina Daldegan (tradução). *Revista Vórtex*, Curitiba, v.4, n.2, 2016, p.1-17.
- BOWEN, José Antonio. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1993), pp. 139-173.
- CARMO JR., José Roberto. *Melodia e Prosódia: um modelo para a interface música/fala com base na análise comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: Gênese e significado. *Revista Música*, vol. 9/10, 21–51, 1998/1999. São Paulo.
- OLIVEIRA LEMOS, Caio Victor de. *O Estatuto Enunciativo do Intérprete Violonista*. São Paulo, 2017. 134f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

Estratégias e procedimentos compositivos aplicados por meio da transferência idiomática da bateria

COMUNICAÇÃO ORAL

John Fidja Ferreira Gomes

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(johnfidja@gmail.com)

Alexandre Reche e Silva

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: Esta pesquisa trata do levantamento de estratégias através do mapeamento na obra Guarana que apresentam semelhanças com o idioma da bateria, desenvolvido por meio do processo de aplicação em obras de autoria nossa. Este trabalho foi desenvolvido e alicerçado no modelo de acompanhamento compositivo.

Palavras-chave: Composição Musical. Estratégias. Modelo de Acompanhamento

Abstract: This research focuses the raising of strategies through the mapping in the piece Guarana that show resemblances with the drum idiom, developed through the process of application in works of our own. This work is developed and grounded in the compositive accompaniment

Keywords: Musical Composition. Strategies. Compositive Accompaniment Model

Em 2010, tivemos a oportunidade de apreciar o disco *Eternal Interlude* registrado pelo grupo *John Hollenbeck Large Ensemble*. Neste momento tivemos contato com a música *Guarana*, composição que nos chamou a atenção. Após este contato, empreendemos uma investigação utilizando partituras e gravações com o objetivo de entender os procedimentos realizados pelo compositor para chegar ao resultado desta composição.

Durante este processo foi possível realizar o mapeamento de estratégias para elaboração de estruturas rítmicas e melódicas que caracterizam o seu trabalho compositivo e o traço característico no desenho arquitetônico de sua obra. Técnicas são aplicadas em estruturas rítmicas e utilizados como recursos de desenvolvimento na composição para obter coerência, assim como a utilização de improvisação e defasagem para obter variações de uma só estrutura. No ano de 2011, contatamos o compositor e durante estes momentos foram apresentados alguns procedimentos realizados para a elaboração de material compositivo.

Utilizando a bateria como fonte material compositivo

No repertório tradicional para Big Band a bateria exerce múltiplas funções; (1) tem a função de condutor de andamento; (2) é utilizada pelos compositores como instrumento para preencher os espaços de ligação entre elementos da estrutura como frases e seções (*fill*⁹⁷ e ataques de pratos); (3) dialogar com outros instrumentistas fornecendo e recebendo ideias (células rítmicas) para improvisos e comentários; (4) assim como o papel de improvisador-solista em destaque em uma determinada seção. Neste sentido, compreendemos a atuação da bateria em diferentes frentes.

Na composição de John Hollenbeck (JH), a bateria vai ainda além e expande suas funções dentro do grupo passando a ser também um elemento gerador de materiais para a composição musical. Ela atua como agente ativo no nível de planejamento da composição, oferecendo uma estrutura de ataques rítmicos resultante da sobreposição de peças (instrumento musical) da bateria. Dessa forma, nos perguntamos: O compositor pode lançar

⁹⁷ *Fill* é o termo utilizado por bateristas e que se refere a frases pré-elaboradas como recurso para realizar a transição entre as seções da música, ou também pode ser utilizada como preparação rítmica na introdução de uma estrutura musical.

mão de características do idioma da bateria para uma investida na ação compositiva? Para responder a esta indagação, utilizamos a obra *Guarana* como material para investigação e desenvolvimento de nosso trabalho.

Sendo o nosso objetivo principal o processo de criação musical, foi possível acessar em nossa proposta o levantamento de estratégias compositivas que alicerçaram o desenvolvimento de nossa atividade compositiva; o nosso percurso criativo com o acompanhamento dos procedimentos na atividade de criação musical, alcançado por meio do modelo de acompanhamento composicional SILVA (2010). Para o desenvolvimento deste trabalho percorremos as seguintes metodologias: (1) levantamento bibliográfico de tópicos em composição musical. (2) mapeamento de estratégias compositivas na obra *Guarana* que apresentaram semelhanças com o idioma da bateria; (3) desenvolvemos por meio do processo criativo a obra de autoria nossa que compõe parte deste trabalho; (4) através do modelo do modelo de acompanhamento composicional SILVA 2010, elaboramos o memorial da obra *Severo*.

Compondo peças através de peças

O processo criativo em seu percurso se estabelece no diálogo constante da reflexão e procedimentos realizados entre instâncias. Na ideia, na elaboração de um material e até na aplicação das técnicas compositivas, faz-se necessário o ato de ouvir o resultado no processo criativo como um exercício prático e teórico. Ou seja, com a bateria na realização ou elaboração de exercícios, é possível ao mesmo tempo que se executa a célula rítmica, aplicar outras qualidades a esta estrutura para a fixação do exercício chegando ao desenvolvimento de uma composição. Com isso, Lima (2012) diz que no âmbito da composição o ato de ouvir e compor, quando não abstraídos do mundo da vida, se tornam atividades de um organismo consciente que, por meio da razão, elabora o seu próprio mundo. É dessa perspectiva interna que podemos entender a ação do compositor em um espaço mensurado, trafegando entre os espaços da teoria e da prática.

O ritmo por sua vez, traz em seu sentido um movimento contínuo do tempo estabelecido em agrupamentos rítmicos, fornecendo ao compositor caminhos a serem percorridos rumo à elaboração de estruturas rítmicas que sinalizam o início da elaboração de uma composição musical.

HOLLENBECK (2011) comenta sobre o tratamento dado as suas composições abordando estes agrupamentos rítmicos como exercícios para bateria. Uma elaboração com via de mão dupla é alcançada pelo compositor, quando ele elabora exercícios para bateria, e em seguida transforma estes agrupamentos rítmicos em material compositivo.

SILVA (2002), afirma que o discurso musical de um compositor consciente se dá através da apresentação sistemática de procedimentos metodológicos e o cultivo de estratégias criativas. Com isso, o desenvolvimento destas estratégias estão inseridas em um leque de possibilidades cognitivas oferecido pelas inteligências inerentes ao ser humano possibilitando o alcance de diferentes resultados em cada investida no processo compositivo. Estas estratégias possibilitam ao compositor direcionar cada processo criativo para uma meta, evitando a repetição de resultados. Com este ponto de vista, HOLLENBECK (2011), afirma que ao contrário das estratégias, o compositores distantes de metas compositivas costumam sentar ao instrumento e apenas esperar por alguma idéia ou material e em seguida repetir um

determinado excerto musical aplicando técnicas do instrumento no qual está elaborando a obra até chegar a um resultado que o satisfaça.

Para este percurso da criação musical SILVA (2010) propõe um modelo de acompanhamento do processo criativo estabelecido sob instâncias que delimitam espaços para a característica de cada procedimento no desenvolvimento da criação, sendo estas distribuídas em: Princípios, Ideia, Material, Técnica e Meta, todas direcionadas para o levantamento de um resultado. Neste sentido, o modelo de acompanhamento do processo criativo musical citado vem corroborar com nossa pesquisa colaborando na elaboração de um memorial descritivo dos procedimentos realizados no processo da criação musical. Com isso, foi possível acessar os procedimentos utilizados pelo compositor para a elaboração da obra *Guarana* possibilitando elencar estratégias que viabilizaram os procedimentos compositivos utilizados para elaboração de nossas composições. A seguir o leitor terá acesso ao percurso realizado para alcançar os resultados de nossa obra utilizando como referência para o acompanhamento do processo criativo o modelo de acompanhamento composicional proposto por SILVA (2010).



Figura 1 – Modelo de acompanhamento composicional
Fonte: SILVA (2010)

Estratégias em Guarana

A obra *Guarana* escrita pelo compositor *John Hollenbeck* foi encomendada pela *University of Colorado Jazz Lab I* foi registrada no álbum *Eternal Interlude* editada pelo selo *Sunnyside Records* (2009). Esta obra é escrita para *large ensemble* e apresenta estratégias características do compositor. Estas estratégias por sua vez, viabilizaram a reflexão sobre a aplicação de características como indeterminação e improvisação que dialogam com características do idioma da bateria, através da aplicação do andamento e transformação rítmica.

Após a realização da análise e mapeamento de dados, foi possível detectarmos estratégias compositivas recorrentes na obra *Guarana*. Estas estratégias foram elencadas por ordem de aplicação na composição e alcançadas através do procedimento da notação numérica para células rítmicas, apresentada anteriormente. Dentre estas, algumas estratégias se

apresentaram como padrões recorrentes na obra *John Hollenbeck*. 1) Transformação do Tempo; 2) Independência (Polimetria); 3) Transformação Rítmica.

Procedimentos compositivos aplicados na obra *Guarana*

Andamento

Dejohnette e Perry (1988), afirmam que o andamento é definido pelo baterista em obras que apresentam células rítmicas por meio da repetição e repetição variada, através do prato da bateria ou outro instrumento da bateria, envolvendo acentuações aplicadas à agrupamentos rítmicos e frases envolvendo os tambores. Com isso, na obra *Guarana*, na seção A, o ostinato apresentado pela bateria demonstrado no exemplo 1 é executado em 200 batidas por minuto (bpm), enquanto um segundo andamento com semínima igual a 69 bpm é apresentado no exemplo 2, agregando a seguinte instrumentação: voz; alto; clarinete; tenor 1; tenor 2 e clarone.

Figura 2 - Ostinato apresentado pela bateria
Fonte: HOLLENBECK (2009)

Figura 3 - Polimetria (andamento)
Fonte: HOLLENBECK (2009)

Com isso, o tempo se estabelece em sua função estrutural como um medidor para a realização dos eventos em um espaço. Ou seja, uma aplicação de qualidades do som em sequência horizontal no discurso musical.

Transformação Rítmica

Stravinsky (1996), comenta ainda que o ritmo se estabelece sob “as leis que regulam o movimento dos sons, exigem a presença de um valor mensurável e constante: a métrica elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza”.

A transformação rítmica em *Guarana*, se realiza como uma estratégia para o desenvolvimento. Na seção L o compositor orienta o intérprete na realização do excerto com o seguinte enunciado: notas espaçadas e independentes com a realização de oitavas em notas curtas e longas de maneira livre⁹⁸. É possível visualizar a aplicação desta estratégia no exemplo 3, demonstrada com o seguintes instrumentos: trombone baixo; piano; vibrafone; baixo e bateria.

The image shows a musical score for five instruments: BS TBN, PNO, VIBES, BASS, and DRUMS. The score is written in a single system with five staves. The BS TBN staff has a bass clef and contains a few notes followed by a series of slanted lines. The PNO staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a few notes followed by a series of slanted lines. The VIBES staff has a treble clef and contains a few notes followed by a series of slanted lines. The BASS staff has a bass clef and contains a few notes followed by a series of slanted lines. The DRUMS staff has a drum clef and contains a series of notes and rests. The score includes performance instructions such as 'mf Very sparsely and independently, ad. lib. 8th note grid on this pitch use different combinations of long/short notes, ad. lib. swells' and 'TROMBONE SOLO CLOSED HI-HAT'. A box with the number '49' is located at the bottom of the DRUMS staff.

Figura 4 - Aplicação da transformação rítmica o recurso textual
Fonte: HOLLENBECK (2009)

Estas células são realizadas em duas perspectivas resultando no passeio dos agrupamentos rítmicos sobrepondo o ostinato realizado pela bateria. Foulkes (1996) aponta que: “os acentos métricos, que dão estabilidade ao padrão métrico, são inferidos de acentos fenomenais, que são “qualquer evento na superfície musical que dá ênfase ou estressa um momento no fluxo musical”.

Em *Guarana*, os acentos métricos que estabilizam o compasso estão sendo realizados pela bateria, tendo como instrumento principal o bumbo. Na obra de JH, o bumbo assume o papel de delineador dos acentos métricos transferindo a sua função na bateria para outros instrumentos, mostrados no exemplo 4 com o baixo, a aplicação no trombone apresentado no exemplo 5. No exemplo 6 o mesmo ocorre com o trompete e o flughhorn e no exemplo 7 com o saxofone tenor.

⁹⁸Very sparsely and independently, ad. lib. 8th note grid on this pitch use different combinations of long/short notes, ad. lib. swells

Figura 5 - Transferência dos acentos métricos do bumbo para o baixo
 Fonte: HOLLENBECK (2009)

Figura 6. Transferência dos acentos métricos do bumbo para o trombone 2 trombone baixo
 Fonte: HOLLENBECK (2009)

Figura 7 - Transferência dos acentos métricos do bumbo para o trompete e o flughorn
 Fonte: HOLLENBECK (2009)

Figura 8 - Transferência dos acentos métricos do bumbo para o saxofone tenor
 Fonte: HOLLENBECK (2009)

Resultados

Foi realizada a composição da obra *Severo* entre os meses de julho e dezembro de 2017. O processo de criação ocorreu com base nos apontamentos do Laboratório de Criação e Performance do Curso de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Princípios

Para o desenvolvimento de *Severo* utilizamos o princípio do *Design*, como referência para construir a obra seguindo a direção do modelo Botton-Up, este modelo trata-se da criação e organização das menores estruturas resultando na elaboração do todo, alcançado através do agrupamento rítmico desenvolvido com base na célula do maracatú⁹⁹.

Perseguimos o princípio da *Clareza* a partir do processo de apreensão de informações sobre estruturas rítmicas do maracatu, assim como das técnicas de transformação do material e nos apropriamos destas por meio da sua aplicação em uma obra de autoria nossa intitulada *Severo*. Fizemos também o uso do princípio dos *Modos de Apresentação*, quando lançamos mão da repetição para a construção da obra e, com a sobreposição de ideias, constatamos a utilização do *Cross Domain Mapping*.

Ideia

Para a elaboração do motivo gerador utilizamos o procedimento de transformação da célula rítmica escolhida. Para esta obra utilizamos como uma das estratégias a transformação da célula rítmica executada pelo instrumento alfaia, demonstrada na figura 9.

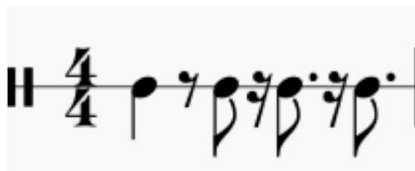


Figura 9: célula rítmica realizada pela alfaia
Fonte: o autor

Para a utilização da transformação do ritmo, elencamos o agrupamento rítmico do maracatú especificamente do instrumento alfaia¹⁰⁰, realizado em compasso quaternário e adaptamos ao compasso quaternário composto 12/8 com a utilização da expansão rítmica. Com tal procedimento chegamos ao seguinte agrupamento rítmico apresentado na figura 10.

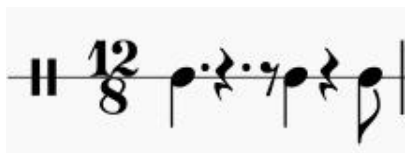


Figura 10- Resultado do agrupamento rítmico após transformação
Fonte: o autor

⁹⁹ Maracatú também conhecido como Maracatú de baque solto ou de baque virado, refere-se às peculiaridades rítmicas estabelecidas nos agrupamentos rítmicos, possibilitando a diferenciação entre os diversos maracatus existentes no território da região Nordeste.

¹⁰⁰ Alfaia é um tambor com dimensões entre 16 à 22 polegadas com amarração de corda para afinar as duas peles.

Material

Neste processo, estabelecemos durante o desenvolvimento da obra a relação com instrumentistas atuantes no Laboratório de Criação e Performance do Curso de Pós Graduação em Música da UFRN. A instrumentação foi elaborada com base na habilidade específica de cada participante, chegando a seguinte instrumentação: fagote; trompete em Bb; trompa em F; violão; viola; violoncelos; piano; glockenspiel; tam-tam; tom-tom.

Para as alturas elencamos as seguintes notas: F#3, G#3 e A3, sincronizadas ao resultado obtido na estrutura rítmica. Estabelecemos como gênero a Rapsódia, que nos ofereceu a liberdade em matéria de estilo, forma e temática, assim como, a influência da música tradicional do nordeste brasileiro com a utilização do material rítmico do maracatú, além disso, duas texturas foram utilizadas para a criação desta obra: (1) homofonia; (2) polifonia, utilizadas para construir as seções da obra.

Metas

No tocante as metas estabelecidas, nos baseamos principalmente no seguimento da transferência idiomática da bateria para o piano. Explorando os recursos rítmicos da alfaia para a construção das frases. Para a criação da música *Severo* projetamos como meta a elaboração de uma composição musical direcionada para o laboratório. Nesta composição o seu tempo de duração deveria constar o total de 5' (cinco minutos).

Técnicas

A aplicação das técnicas na obra *Severo*, baseia - se principalmente no seguimento do tratamento dos materiais elencados para sua construção, buscando a obtenção de resultados que imprimam na música a sensação de movimento contínuo no que tange ao andamento e acentuações métricas, gerando novidade no desenvolvimeto da obra. Com isso, na elaboração de *Severo*, aplicamos as seguintes técnicas: (1) transferência idiomática; (2) permutação rítmica; (3) complemento rítmico; por fim a técnica denominada expansão intervalar.

Resultados

Como resultado de nossa investida na elaboração da obra *Severo*, foi possível realizar ensaios entre os meses de julho e dezembro de 2017. Realizamos a apresentação da música no Simpósio de Música, Interatividade e Informática da UFRN. Registramos a obra em áudio e vídeo. Realizamos a adaptação para piano solo apresentado no Recital I do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRN. Realizamos também o arranjo para quarteto de cordas, assim como um arranjo para trompete, trombone, trompa e vibrafone.

Durante este processo foi possível realizar o mapeamento de estratégias para elaboração de estruturas rítmicas e melódicas que caracterizam o nosso trabalho compositivo, assim como o traço característico no desenho arquitetônico da obra. Com isso, concluímos que os padrões de aplicação em estruturas rítmicas foram utilizados como recursos de desenvolvimento na composição para obter coerência por meio da transferência idiomática da bateria ou instrumentos de percussão para a construção da obra *Severo*, assim como de novas estruturas.

Referências

- DEJOHNETTE, J. e PERRY, C. (1988) *The Art Of Modern Jazz Drumming*.
- HOLLENBECK, John. (2011) *John Hollenbeck: Reveling in the unknown*. New Music Box.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FCvcloT0eVU>
- HOLLENBECK, J. *Entrevista de John Fidja em 02 de abril de 2018*. E-mail. Natal-RN.
- HOLLENBECK, J. *Guarana*. EUA: Editora, Grand Blvd. Music ASCAP/GEMA 2004. Partitura.
- FOULKES-L., Lauradella (1996). *A Synthesis of Recent Theories of Tonal Melody, Contour, and the Diatonic Scale: Implications for Aural Perception and Cognition*. Ph.D. diss., State University of New York at Buffalo.
- PITOMBEIRA, Liduino. (2015) *Fundamentos Teóricos da Modelagem Sistêmica na Composição Musical*. Anais do XIV Colóquio do PPGM/UF RJ – Vol.2 – Processos Criativos. P.103.
- SANTOS, C. dos. e Resende, Tarcísio S. (2009) *Maracatu: Baque Virado e Baque Solto. 2a ed.* Ed. Do Autor. Recife, PE.
- SCHOENBERG, Arnold. (1996) *Fundamentos da composição musical*. São Paulo.
- SILVA, Alexandre R. e. (2002) *Identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80*. Salvador, BA.
- SILVA, Alexandre R. e. (2010) *Propondo um modelo para acompanhamento do processo Composicional*. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 11, n. 1, p. 10 – 28.

Estudo comparativo da percepção do público entre a *performance* memorizada e com partitura da peça *Desdobramentos* de Rogério Costa

COMUNICAÇÃO ORAL

Felipe da Silva Mascoli

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(felipemascoli@hotmail.com)

Resumo: Esta pesquisa analisa a percepção do público em dois testes através de relatos e questionário coletados após duas *performances*, uma com partitura e a outra sem, da peça *Desdobramentos* de Rogério Costa, com o objetivo de averiguar o impacto interpretativo de uma *performance* de uma música contemporânea memorizada. O primeiro teste coletou relatos feitos de forma qualitativa - sem o questionário para intervir na reflexão sobre as duas versões assistidas. Para o outro teste foi adotada uma abordagem diferenciada, buscando uma resposta do público de forma objetiva e direta, direcionando os participantes por conta do questionário entregue antes da apresentação das duas versões da obra. Os testes foram criados a partir de quatro procedimentos: (1) o levantamento bibliográfico de memória em música e de experimentos realizados em função da percepção do público, (2) a análise e estudo sobre a obra, (3) utilização de estratégias para a memorização da peça e (4) a elaboração do questionário. Os resultados dessa pesquisa mostraram que nos dois experimentos realizados, a *performance* memorizada foi mais eficiente.

Palavras-chave: teste perceptivo, memorização, Rogério Costa, *Desdobramentos*.

Abstract: This research analyzes the perception of the public in two tests through reports and a questionnaire collected after two performances, one with score and the other without, of the piece *Desdobramentos* of Rogério Costa, with the objective of ascertaining the interpretative impact of a memorized contemporary music performance. The first test collected qualitative reports, without any questionnaire to intervene in the reflection on the two versions watched. For the other test, a differentiated approach was adopted, seeking a response from the public in an objective and direct way, directing the participants on account of the questionnaire delivered before the presentation of the two versions of the work. The tests were created from four procedures: (1) the bibliographic survey of memory in music and experiments carried out as a function of public perception, (2) analysis and study of the work, (3) use of strategies for memorization of the piece and (4) the elaboration of the two questionnaires made according to the musical knowledge of the public. The results of this research showed that in the two experiments performed, the memorized performance was more efficient.

Keywords: perceptive test, memorization, Rogério Costa, *Desdobramentos*.

A memorização de uma obra para a *performance* é um aspecto de grande interesse para intérpretes e pesquisadores. Diversos trabalhos voltados à área de memória em música no Brasil já foram realizados, geralmente tendo como instrumento estudado o piano. A maioria dos trabalhos elenca repertórios da época da prática comum como, por exemplo, os trabalhos de Daniela Gerber (2002) com o objetivo de resgate de memória de obras já estudadas pelos participantes e de Bibiana Bragagnolo e Luciana Noda (2014) que estudou a conexão entre tocar de memória e interpretação. Neste trabalho o tema escolhido foi a memorização e estudo de reação do público à uma apresentação decorada em contraste com uma por partitura das *performances* de uma peça do Século XXI para violoncelo. A princípio, a familiaridade do *performer* Felipe com o repertório contemporâneo era pequena, então, um dos primeiros passos do trabalho foi de melhor compreender as técnicas e a poética da música atual. Pianistas conceituados como Seymour Bernstein (1981), Claude Frank (Marcus, 1979) e Rudolf Firkusny (Noyle, 1987) fizeram relatos quanto à dificuldade em memorizar música contemporânea atonal. Apesar do objetivo principal do presente estudo ser alusivo à comparação de duas *performances* da peça *Desdobramentos* de Rogério Costa (1959), com o passar do tempo a pergunta de pesquisa refinou-se à verificação da percepção do público a respeito da expressividade de uma *performance* memorizada e outra com partitura da peça.

Memória em música e a importância do visual

A obrigação de tocar utilizando-se apenas da memória e não com o auxílio de partitura pode causar certa ansiedade ao intérprete, por conta da insegurança quanto ao possível esquecimento. Apesar disso, tocar de memória tornou-se tradição. Segundo Schonberg (1963 apud Parncutt et. al 2002) até o século XIX os músicos improvisavam ou então tocavam com a leitura da partitura. Já no período romântico com a valorização da individualidade do músico solista, houve uma tendência de se tocar de memória, pianistas como Clara Wieck Schumann (1819-1896) e Franz Liszt (1811-1886) já tocavam em concertos sem partitura. De acordo com Hughes (1915), Toscanini (1867-1957) era conhecido por reger óperas de Wagner inteiras de memória. Uma vantagem ao reger de memória, é que isso permite ao maestro olhar com mais atenção para os músicos, facilitando o contato visual maestro-músico, podendo assim dispor de maior controle sobre a sua regência. Para uma *performance* mais expressiva, comunicativa e aceita pelo público o tocar de memória pode ser um fator agregativo.

Em busca de novos ramos de pesquisa relacionados à expressão musical que diferisse da maioria das pesquisas que estão relacionadas ao timbre, tempo, afinação, dinâmica e até mesmo ao uso adequado do corpo que afeta diretamente a sonoridade, Davidson (1993) busca em dois experimentos mostrar a importância da percepção visual do público, ou melhor, da percepção visual do público em relação aos movimentos corporais de um intérprete em uma *performance*. Para os experimentos foram utilizadas fitas refletivas, luzes de teatro de alta potência, câmera de vídeo, gravador, playback e um monitor. As fitas refletivas foram colocadas em algumas juntas do corpo como, por exemplo, no tornozelo, joelho, pescoço e etc. Os intérpretes gravados eram estudantes de música e os ouvintes que ficaram responsáveis de pontuar a expressividade de cada gravação também. Os intérpretes escolheram os seus próprios trechos para serem tocados e de acordo com as regras do experimento eles teriam que tocar o mesmo trecho de três maneiras diferentes e a gravação seria mostrada aos ouvintes também em três maneiras diferentes. As três maneiras foram interpretadas da seguinte forma: uma delas o intérprete teria que diminuir as expressões interpretativas da música, na outra o intérprete teria que exagerar as expressões e a última maneira o intérprete tocaria como se fosse um recital. As maneiras que as gravações foram mostradas foram as seguintes: uma apenas visual, a outra apenas auditiva e a última foi mostrada utilizando-se a audição e a visão simultaneamente. No primeiro experimento, todas as interações de maneira e forma geraram pontuações diferentes e mostra que a forma mostrada destacando o visual recebeu as maiores diferenças de pontuações. O experimento dois foi gravado apenas com um intérprete e teve resultados parecidos com o do primeiro experimento. O ponto alto do resultado dos experimentos foi de que a visão pode ser útil para o entendimento da expressividade do intérprete.

De acordo com Storr (1992) o número de pessoas que tem escutado música desde o final da Segunda Guerra Mundial tem aumentado enormemente. Pelo fato da tecnologia estar cada vez mais acessível para a população e da tecnologia em si ter evoluído, seria possível que o número de pessoas nas salas de concerto diminuísse. Ao invés disso, o público nas salas de concerto também aumentou. Compositores como Roger Sessions e Stravinsky já enfatizavam a importância da conexão corporal. Stravinsky fazia questão que os músicos ficassem visíveis durante seus balés. A relação em que o público visualiza os gestos dos músicos e suas expressões corporais pode ser um dos motivos pela preferência das *performances* ao vivo. Para Hughes (1915) tocar de memória não se restringe apenas ao fato do músico mostrar sua

habilidade em memorizar e que o mais importante em tocar de memória é o fato de absoluta liberdade de expressão e conexão psicológica com o público que o músico irá atingir.

Dentre a literatura que compara análise de *performances* relacionada a tocar sem partitura descreverei em seguida o artigo de Willamon “*The value of Performing from Memory*” (1999) como referencial teórico principal para o aspecto do experimento de percepção relacionado a tocar de memória desta pesquisa. Willamon (1999) realizou um experimento no qual oitenta e seis participantes, dentre eles cinquenta músicos e trinta e seis leigos, assistiram e pontuaram gravações de um intérprete tocando o *Prelúdio* das três primeiras *Suites* de Bach para violoncelo em cinco condições diferentes. Na primeira e na quarta condição, a estante permanecia no palco atrapalhando parte da visão do telespectador em relação ao corpo do intérprete, além delas ter sido tocadas com a partitura. A diferença do espaço de tempo da gravação entre a primeira e as outras quatro condições foi de um mês, ou seja, o intérprete teve um mês a mais com a peça para a gravação das quatro últimas condições. Na segunda condição a estante permanecia no palco atrapalhando a visão do telespectador, porém a música foi tocada sem a partitura. A terceira condição foi gravada sem a estante e logicamente foi tocada de memória. Na quinta e última condição, a estante estava no palco em uma posição que não interferia o contato visual do telespectador, e foi tocada com a partitura. A avaliação feita pelos participantes foi realizada sem eles saberem exatamente o que se passava em cada condição. Como resultado ficou evidente que se tem uma vantagem na comunicação quando a música é tocada de memória. Este resultado só foi positivo com os participantes músicos, com os que não eram músicos os dados apresentados não foram significantes.

A obra e suas características

Para uma melhor compreensão da obra mencionarei aqui a sua estética, um estudo aprofundado das técnicas estendidas do violoncelo, já que grande parte do material composicional utilizado se baseia nas técnicas estendidas, o livro onde a partitura está disponível caso haja interesse do leitor em tocá-la, o meu processo de aprendizado, os comentários feitos por Rogério Costa após ver e ouvir minha interpretação via videoconferência, que também serviram de contribuição para a reprodução da peça.

Como consta em seu Currículo Lattes, Rogério Luiz Moraes Costa graduou-se em Licenciatura em Artes com Habilitação em Música pela Universidade de São Paulo (1983), obteve seu mestrado em Musicologia também pela Universidade de São Paulo (2000), seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e atualmente é professor livre docente e pesquisador vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Desdobramentos foi escrito em 2009 e é constituinte do álbum Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea.

Para Brandão (2013) a peça é um estudo que explora diversos aspectos das técnicas estendidas do instrumentista. Os contrastes de dinâmicas, timbres, a maneira de tocar e a complexidade rítmica estão frequentemente presentes na obra. O compositor se utiliza de elementos como pizzicato de mão esquerda, pizzicato Bártok, sul ponticello, trêmulo, glissandi, quiálteras, harmônicos (naturais, naturais duplos e artificiais) em vários momentos da peça em busca dos contrastes e das diferentes maneiras de tocar mencionados acima e de

acordo com Brandão (2013) os elementos por si só, não constituem técnicas estendidas, mas tem como resultado uma poética expressiva diferente das épocas anteriores.

No que se diz respeito a estética da obra e as informações contidas nela, levando em consideração o período em que ela foi escrita, julgo ser importante contextualizar um pouco sobre o que acontece na sua contemporaneidade e de onde vem esta forma de pensar. O material composicional utilizado por compositores do século XXI é de uma vasta abrangência. O compositor não se limita mais em escrever apenas em função da tonalidade e das progressões harmônicas, como nos períodos antecessores ao final do século XIX. Após analisar a peça é possível notar que a intenção do compositor é de explorar a diversidade timbrística e sonora que o violoncelo pode produzir. Didier Guigue (2009) considera Claude Debussy o compositor pioneiro em produzir música baseando-se no som por si só. Este tipo de escrita vem a gerar interesse futuramente em compositores como Olivier Messiaen e Pierre Boulez a escrever sobre a influência da chamada "nova estética".

Para encerrar esse assunto descreverei um pouco a minha relação com a peça. Minha dificuldade inicial foi em encontrar a localização dos harmônicos e de fazê-los soarem bem. Uma das sugestões feitas pelo professor Fabio Presgrave durante minhas aulas da disciplina de Estudos em Criação e Performance III no Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) foi de tocar os harmônicos com o arco lento e próximo do cavalete. Outras observações também foram comentadas pelo professor, como por exemplo começar os trinados sempre rápido em música contemporânea, fazer o pizzicato Bártok puxando a corda com dois dedos opostos e fazer os glissandi sempre lentos começando-os logo no início da nota. O nível de dificuldade de se manter uma boa fluência sobre a peça não foi problemático, até porque seu andamento é de um Lento/Largo. Os pontos mais desafiadores foram fazer todas as dinâmicas com precisão, a realização dos sul ponticellos e por último a memorização. O primeiro experimento que será explicado melhor em outra parte do artigo foi feito no segundo semestre do meu mestrado e após ele a peça foi deixada de ser estudada por um tempo. No terceiro semestre de mestrado, voltei a praticá-la dias antes da videoconferência com o compositor, na qual a peça foi tocada para ele poder analisar e comentar a interpretação. A volta com a peça aconteceu no dia dez de maio e a videoconferência foi feita no dia quinze de maio. A análise do compositor Rogério Costa durante a chamada de vídeo estimulou os seguintes comentários:

“eu escrevi o Desdobramentos pensando nele sendo tocado de forma mais arrastada, em que tudo pode ser mais lento do que você fez e ela vai além de um fluxo melódico. Penso mais na verticalidade, podendo ser tomado mais tempo entre os objetos, onde as dinâmicas são importantes. Os objetos devem ser construídos pouco a pouco. No texto da peça em geral a ideia é de mais verticalidade do que horizontalidade. Somente a partir do compasso vinte e seis que o fluxo da peça se torna mais melódico.”

Questionário e experimentos

A inspiração em criar o questionário em função do experimento seguinte foi a pesquisa *Percepção de emoções básicas na performance de Ponteios de Camargo Guarnieri com estudantes do curso de extensão universitária de Regina Antunes* (2015) que consistiu em medidas de autorrelato por escolha forçada, com o envolvimento da elaboração do questionário baseado em modelos teórico-emocionais.

O delineamento da metodologia para o experimento e a aplicação do questionário foi de natureza qualitativa e quantitativa. O primeiro experimento com os participantes músicos violoncelistas foi realizado de forma mais simples, sem nenhum questionário sugestivo, porém, com mais abertura às diversas opiniões em forma de relatos. Depois de concluída a primeira apresentação e receber os relatos, decidimos no segundo experimento repeti-lo da mesma forma, com outros participantes violoncelistas em níveis de conhecimentos musicais semelhantes aos do primeiro experimento. O diferencial para o segundo experimento foi a aplicação do questionário como teste perceptivo. O questionário teve a intenção de levantar dados acerca da perspectiva do desempenho do músico avaliado através de aspectos musicais-interpretativos nas duas *performances* para fins comparativo e foi entregue aos estudantes e professor da turma antes da apresentação com a intenção de induzir os participantes à reflexão quanto aos aspectos abordados pela enquete.

QUESTIONÁRIO		
PERSPECTIVA DO DESEMPENHO		
Considerando a <i>performance</i> 1 e a <i>performance</i> 2:		
1. Em qual das versões o intérprete estava aparentemente mais concentrado?	①	②
2. Em qual o intérprete pareceu estar mais envolvido musicalmente?	①	②
3. Em qual o intérprete foi mais comunicativo?	①	②
4. Em qual o intérprete teve mais liberdade de tempo?	①	②
5. Em qual das duas houve mais contrastes de sonoridade (um exemplo de contraste sonoro é a mudança de <i>sul ponticello</i> para posição normal)?	①	②
6. Qual das versões foi mais convincente?	①	②
7. Você considera as diferenças interpretativas das duas		

<i>performances</i> significativas?	Sim	Não
Se sim, o que mais lhe chamou a atenção ao compará-las?		
<hr/>		
<hr/>		
<hr/>		
<hr/>		
<hr/>		
<hr/>		

Figura 8. Questionário

Para a realização do primeiro experimento me preparei durante um mês estudando a obra diariamente já tentando memorizar o quanto antes. Depois de ter passado o mês, toquei a peça de duas maneiras distintas na disciplina de laboratório de performance do professor Frederico Nable da UFRN. A primeira versão lendo a partitura e a segunda de cor. Participaram do primeiro teste cinco pessoas das quais todas violoncelistas. A rotina da disciplina inclui comentários negativos e positivos dos participantes presentes na sala assistindo. Dessa vez antes de tocar, além dos comentários de costume, pedi para que todos avaliassem as duas versões para depois fazerem a comparação.

O participante Bruno Lima relatou que na segunda versão, teve mais concentração da minha parte. O participante Gabriel Vasco constatou que a segunda versão foi mais enérgica. Já Haziél Cândido, em concordância com Vasco, verificou que na segunda versão eu estava mais enérgico, além de “ter entrado mais no espírito “. O participante Wesley Souza relatou simplesmente que gostou mais da segunda versão. Por último o professor Nable relatou que a segunda versão foi mais orgânica. Apesar de haver falha de memória na segunda versão, foi unânime por parte de todos os participantes que a segunda versão, até a parte que foi tocada sem esquecimento, foi musicalmente superior.

O segundo experimento foi feito da mesma forma que o primeiro, porém eu estava mais confiante, tinha mais familiaridade com a peça e me preparado com mais tempo. De volta à turma de laboratório de performance do professor Frederico Nable pedi para que os alunos presentes na aula lessem o questionário antes do início das duas performances para assim se atentarem nas questões do questionário antes mesmo que a música fosse tocada. Este experimento contou com a presença de sete participantes, todos violoncelistas alunos da UFRN e o professor. Dentre os sete, um era aluno do curso técnico, dois eram alunos da graduação, três eram alunos de mestrado do PPGMUS e o último o professor da turma. As duas performances foram realizadas com confiança e não houve falha de memória na que foi tocada de cor. Todos os participantes foram convergentes nas questões um, dois, três, cinco e seis marcando estas perguntas comparativas na segunda versão tocada. E dos comentários sobre as diferenças interpretativas das duas versões dois participantes quiseram se manifestar. Um comentou “o intérprete fechou os olhos na segunda versão” e o outro escreveu “na segunda performance havia uma preocupação com o fraseado”.

Resultado

No primeiro experimento, entre os cinco participantes, todos consideraram a *performance* memorizada mais expressiva, ou seja, o *performer* foi mais convincente na segunda *performance* do que na primeira (com a presença de partitura).

No segundo experimento, sete aspectos foram avaliados comparativamente através de sete respectivas perguntas. Os aspectos avaliados foram: (1) concentração, (2) envolvimento musical, (3) comunicação do *performer* com o público, (4) liberdade de tempo, (5) contrastes de sonoridade, (6) convencimento das *performances* e (7) diferenças interpretativas significativas. Dentre os sete participantes, considerando os aspectos (1), (2), (3), (5) e (6) todos atribuíram superioridade à *performance* memorizada (segunda *performance*). Considerando o aspecto (4), três participantes atribuíram maior liberdade de tempo à *performance* com partitura e quatro participantes à *performance* memorizada. Já referente ao aspecto (7), cinco participantes afirmaram haver diferenças significativas quanto à interpretação das duas *performances* e dois participantes afirmaram não notar diferenças significativas.

Considerações finais

Conclui-se que o resultado dessa pesquisa evidencia a presença de mais convergências do que divergências entre a percepção dos participantes nos dois experimentos, mostrando a preferência entre as *performances* da peça *Desdobramentos*. Além das ponderações abertas do primeiro experimento que resultou em comentários de preferência pela *performance* memorizada, foi constatado na coleta do questionário (segundo experimento) as mesmas marcações no que concerne à *performance* memorizada (segunda *performance*) por todos os participantes em cinco das sete perguntas. Essas cinco perguntas referiam-se à aspectos como a concentração, o envolvimento musical, a comunicação com o público, os contrastes de sonoridade transmitidos pelo intérprete e o convencimento das *performances*. As *performances* memorizadas seja no primeiro ou no segundo experimento causaram maior impacto interpretativo nos participantes do que as *performances* realizadas com a presença da partitura.

Referências

- BERNSTEIN, Seymour. (1981). *With your own two hands: Self-discovery through music*. New York: Schirmer.
- BRAGAGNOLO, Bibiana, NODA, Luciana. (2014). *Guias de execução para a memorização aplicados à interpretação das Variações Abegg, de Robert Schumann*. Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.
- BRANDÃO, Cristian de Paula. (2013). *Desdobramentos para violoncelo solo de Rogério Costa*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal.
- DAVIDSON, J.W. (1993). *Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians*. Psychology of Music. 21, 103-113.

- GERBER, Daniele Tsi. (2012). *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- GUIGUE, Didier. (2011). *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB.
- HUGHES, E. (1915). *Musical memory in piano playing and piano study*. *Musical Quarterly*, v.1, n.4, p.592-603.
- MARCUS, Adele. (1979). *Great pianists speak*. Neptune, Nj: Paganiniana.
- NOYLE, Linda J. (1987). *Pianists on playing: Interviews with twelve concert pianists*. Metuchen, NJ: Scarecrow.
- PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. (2002). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press, Inc.
- SANTOS, Regina Antunes Teixeira. (2015). *Percepção de emoções básicas na performance de Ponteiros de Camargo Guarnieri com estudantes do curso de extensão universitária*. Anais do XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais – Campinas.
- SILVA, Tereza Cristina Rodrigues, AQUINO, Felipe Avellar de Aquino e PRESGRAVE, Fábio Soren. (2012). *Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Urbana.
- STORR, Anthony. (1992). *Music and the mind*. New York: The Free Press.
- WILLAMON, Aaron. (1999). *The value of Performing from Memory*. *Psychology of Music*, v.27, n.1, p.84-95.

Explorando o *Estudo N^o1 para violão solo* de Heitor Villa-Lobos: Suas características idiomáticas e sugestões de aplicação para além dos pontos técnicos para o qual foi escrito

COMUNICAÇÃO ORAL

Raphaell Mota Alves

PPGMUS, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(fuleuster@gmail.com)

Resumo: O objetivo deste artigo é explorar o *Estudo N^o1*, da coleção dos *Doze Estudos* (1953) para violão solo, do Heitor Villa-Lobos (1887-1959), demonstrando seus principais elementos de construção e revelando aspectos idiomáticos do mesmo. O trabalho traz ainda, propostas para a abordagem da obra, de um novo ponto de vista, que contemple outros aspectos da prática instrumental, como a adequação do dedilhado da mão direita em uma situação onde as cordas do violão estão mudando cada vez mais o alinhamento entre elas, por exemplo. Para tanto, serão apresentados inicialmente dados sobre o compositor e sobre a obra, além de uma exposição de seus aspectos idiomáticos segundo a delimitação do referencial de Nascimento (2013), sobre idiomatismos no âmbito instrumental, musical e composicional.

Palavras-chave: Estudo N^o1. Idiomatismo. Violão. Heitor Villa-Lobos.

Abstract: The purpose of this article is to explore Study N^o 1. from the collection of Twelve Studies (1953) for solo guitar, from Heitor Villa-Lobos (1887-1959), demonstrating its main elements of construction and revealing its idiomatic aspects. The work also presents proposals for approaching the Study N^o1 from a new point of view, which contemplates other aspects of instrumental practice, such as the adequacy of the right hand fingering in a situation where the guitar strings are increasingly changing the alignment between them, for example. To do so, we will initially present data about the composer and about the Study N^o1, as well as an exposition of its idiomatic aspects according to the delimitation of the reference of Nascimento (2013), on instrumental, musical and compositional idioms.

Keywords: Study N^o1. Idioms. Classical Guitar. Heitor Villa-Lobos.

O violão, como qualquer outro instrumento musical, possui história, literatura, repertório e características técnicas próprias e específicas para a sua execução. Todos estes pontos, obviamente, são atualizados com o passar do tempo e estão sempre em constante desenvolvimento, seja pelos acontecimentos no tocante às constantes descobertas de obras escritas ou gravadas, embora não-catalogadas e editadas, seja pela utilização e inserção mais ampla de novas técnicas, como as chamadas “técnicas expandidas”¹⁰¹; ou ainda, pelo constante trabalho de compositores, arranjadores, intérpretes, pesquisadores e de todos os demais profissionais que de alguma forma, direta ou indiretamente, associam o seu trabalho ao instrumento.

Dentro do âmbito da composição, por exemplo, temos a figura do compositor-intérprete, que, além de escrever para o instrumento, relaciona-se com ele e a sua obra de forma prática, interpretando-a. Alguns exemplos que figuram esse tipo de compositor no ambiente violonístico, desde o período clássico, até os dias de hoje, são: Dionisio Aguado (1784-1849), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Francisco Tarrega (1852-1909), Agustín Barrios (1885-1944), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915-1955), Abel Carlevaro (1916-2001), Edvaldo Cabral (1946-2003), Leo Brouwer (n.1939), Paulo Bellinati (n.1950), Marco Pereira (n.1950), etc.

Através do legado deixado por todos os compositores supracitados, pode-se inferir que os mesmos apresentam perfeita noção das possibilidades e limitações técnicas do instrumento.

¹⁰¹ "A expressão ‘técnicas expandidas’ passou a ser utilizada a partir do início do Século XX para caracterizar o uso de meios, técnicas e recursos não convencionais, na utilização e exploração timbrística de instrumentos tradicionais" (PONTES, 2010, p.11).

Em seus discursos, são idiomáticos, cada um a sua maneira e de acordo com as condições físicas e estéticas do instrumento em sua época; sendo suas obras, portanto, ótimos materiais de estudo analítico para quem deseja trabalhar uma pesquisa na área da prática ou da composição violonística.

Uma boa parte destes músicos, dedicou-se também, ao trabalho de elaborar obras voltadas para o aprimoramento e refinamento técnico. São os chamados “estudos”. Diz-se estudo, *a peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma ou mais facetas particulares da técnica de execução*. (DICIONÁRIO GROVE, 1994: 304).

O presente artigo trás uma análise que aborda os aspectos técnico-interpretativos e idiomáticos, acerca da obra *Estudo N°1*, da coleção de *Doze Estudos* (1953) para violão solo, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sendo esta coleção considerada um marco na história do repertório violonístico.

1 Heitor Villa-Lobos e o violão

Compositor brasileiro do sec. XX, considerado um dos grandes expoentes dos movimentos de nacionalismo e modernismo brasileiros, Villa-Lobos foi um grande admirador do violão, sendo citado como grande ‘chorão’ que acompanhava ao instrumento e solava com maestria.

Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou muito bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não entrava não... E foi sempre um improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. O Villa-Lobos sempre tocou os clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi técnico, sempre procurou o negócio direito. (DONGA. In: TABORDA, 2011: 104 e 105).

Sua obra para violão solo é considerada um dos pontos altos da composição para o instrumento, estando ainda hoje com a presença garantida no repertório dos maiores instrumentistas.

1.1. Os Doze Estudos para violão solo

A coleção de *12 Estudos para violão solo*, de Heitor Villa-Lobos, é uma obra que surgiu a partir de uma encomenda do violonista espanhol Andres Segóvia (1893-1987) em um dos seus encontros com o Villa-Lobos. Nela, o compositor explora toda a técnica violonística usada até então, de uma forma magistral e musical, embasada em toda a influência dos compositores anteriores, mas sem perder a originalidade da linguagem adquirida pelo compositor na sua visão de uso do instrumento. Abaixo, pode ser lido um depoimento do próprio Villa-Lobos, onde ele conta como conheceu o Segóvia:

Encontrei Segóvia em 1923 ou 24, não me lembro bem, na casa de Olga Moraes Sarmiento Nobre. Havia uma princesada lá. Vi um moço de vasta cabeleira, rodeado de mulheres. Achei-o besta, pretensioso, apesar de simpático. O violinista português Costa, perguntou ao Segóvia se conhecia o Villa-Lobos, mas sem dizer que eu estava ali. O Segóvia disse que o Llobet, Miguel Llobet, violonista espanhol, havia falado em mim e lhe mostrado algumas obras. Eu havia escrito uma Valsa-Concerto para o Llobet (por sinal a partitura está perdida). Segóvia falou que achava minhas obras anti-violonísticas e que eu tinha usado recursos que não eram

do instrumento. O Costa falou: “Pois é, Segóvia, o Villa-Lobos está aqui”. Eu fui logo me chegando e logo dizendo: “Porque é que você acha minhas obras anti-violonísticas?”. Segóvia, meio surpreso – claro que ele nem poderia supor que eu estivesse ali – explicou que, por exemplo, o dedo mínimo direito não era usado no violão clássico. Eu perguntei: “Ah! não se usa? Então corta fora, corta fora”. Segóvia ainda tentou rebater, mas eu avancei e pedi: “Me dá aqui seu violão, me dá!” O senhor Segóvia não empresta seu violão a ninguém, e fez força. Mas não adiantou. Eu sentei, toquei e acabei com a festa. Segóvia depois veio me perguntar onde eu tinha aprendido. Eu lhe disse que não era violonista, mas sabia toda a técnica de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi. etc. Segóvia disfarçou, guardou o violão e – pichiu – deu o fora. No dia seguinte ele apareceu lá em casa com Tomás Terán. Eu disse que não podia atendê-lo, não podia mesmo, pois tinha que sair para jantar e voltaria tarde. Ele saiu também. Voltou depois e revezamos no violão até às 4 da manhã. ‘Ele me encomendou um Estudo para violão, e foi tão grande a amizade que nasceu entre nós, que em vez de um, eu fiz doze: Doze Estudos para violão. (VILLA-LOBOS, 1924 In SANTOS, 1975: 11).

Abaixo, temos também as considerações do violonista brasileiro, Fábio Zanon, acerca da obra de estudos, transcritas a partir de um de seus programas de rádio sobre Villa-Lobos:

Em 23, Villa-Lobos foi apresentado ao personagem dominante do violão do sec. XX, Andres Segóvia. A história do encontro já é bem conhecida, com o compositor arrancando o violão das mãos do espanhol para mostrar suas obras, etc., mas o fato é que sem o peso de um grande solista no ambiente do violão no Brasil da época, não teria sido possível sequer conceber uma obra tão poderosa e inovadora como os 12 Estudos. Por mais divergências que Villa-Lobos possa ter tido com o dedicatário, foi sem dúvida o vislumbre das possibilidades latentes do violão, permitido pelo extraordinário poder persuasivo de Segóvia que estimulou Villa-Lobos a escrever uma coleção comparável às grandes séries de estudos para piano ou violino. Não é um exagero dizer que os 12 Estudos são um divisor de águas na história do violão. De todos os compositores que escreveram inspirados por Segóvia, Villa-Lobos é o único que parte de um conhecimento em primeira mão do violão para a realização de uma linguagem individual que incorpora uma luxuriante paleta harmônica e um compromisso com a inovação do discurso musical. É também, no meu conhecimento, a única obra do autor a utilizar um modelo de organização tonal tradicional, utilizando um ciclo de quintas, onde cada obra parece se conectar com a obra seguinte. Apesar de hoje eu encarar o ciclo de 12 Estudos como uma única obra em doze movimentos, é evidente o agrupamento de três em três, de acordo com as suas características de texturas. (ZANON, 2007, transcrito do programa de rádio dedicado ao Heitor Villa-Lobos, da série Violão com F. Zanon, O violão Brasileiro, Nossos compositores).

1.2. O Estudo Nº1

De acordo com Meirinhos:

Este estudo está na tonalidade de mi menor. É constituído por grupos regulares de quatro semicolcheias por tempo em compasso de 4/4, perfazendo um total de 34 compassos. Possui uma fórmula fixa de arpejo, que completa um ciclo em cada compasso. Sob o aspecto formal, poderíamos classificá-lo como Prelúdio, em seção única devida em três partes e coda. (MEIRINHOS, 1997: 208).

Este estudo em quase toda a sua concepção, usa do mesmo artifício de arpejar as seis cordas, sobre um bloco harmônico, com poucos e breves compassos de exceção, mas que continuam trabalhando a mesma técnica, portanto, à primeira vista pode parecer monótono; contudo, podemos explorar um enorme leque de possibilidades para o trabalho técnico, que vai desde a mudança rápida dos acordes sem o corte de notas até a de arpejar sobre cordas em diferentes distâncias de alinhamento umas das outras.

2. Sobre o idiomatismo

A expressão idiomatismo tem sua origem no termo idioma, que, por sua vez, é definido nos dicionários como a língua própria de um povo ou nação.

Nascimento (2013), ao tratar do idiomatismo, aborda o termo de diferentes formas, explicando-o primeiramente em sua primeira definição e depois, rerepresentando-o de acordo com a suas extensões, no meio musical. Dessa rerepresentação, temos:

- O idiomatismo como linguagem instrumental;
- O idiomatismo como linguagem musical;
- O idiomatismo como linguagem composicional.

A obra selecionada foi explorada de modo a investigar tais características de idiomatismo em sua concepção. Esta investigação contribui para uma melhor compreensão do peça em questão e também trás luz à possíveis escolhas no momento do estudo e criação performática.

2.1. O idiomatismo instrumental no Estudo N°1

Compõe o idiomatismo instrumental, o conjunto de características singulares de cada instrumento e também o conjunto das características consideradas funcionais, sejam elas exclusivas do instrumento ou não. No caso do violão, temos como idiomáticos instrumentais, elementos como scordaturas, rasgueos, glissandos, escalas com uso de cordas soltas, facilidade no uso de acordes dissonantes que utilizam de cordas soltas para a sua formação, facilidade na execução de cromatismos, trêmulos, repetição de notas, uso de notas como pedais, etc.

A escrita de Villa-Lobos para violão, embora um tanto estranha ao tradicional em alguns casos, era perfeitamente idiomática às possibilidades do instrumento. No *Estudo N°1* encontramos, primeiramente, o desenvolvimento de um arpejo que será utilizado na quase totalidade da obra e que é apresentado com uma digitação de mão direita sugerida pelo próprio autor, conforme exposto no exemplo 1:

Étude Nº 1

Étude des arpèges

Heitor Villa-Lobos

Allegro non troppo



Exemplo 1: Arpejo e digitação proposta pelo autor.
Fonte: Recorte da partitura.

Além disso, o estudo utiliza-se de desenhos simples de acordes comuns às tonalidades de Mi, mas trás, graças à digitação e o uso das cordas soltas, a formação de acordes de seis notas, que por sua vez, geram um resultado sonoro distinto que aproveita pedais e dissonâncias na harmonia, cromatismos de acordes, etc. Tudo isso culmina num melhor aproveitamento das capacidades de volume sonoro do violão, que em geral, são consideradas limitadas se comparadas a outros instrumentos como o violino e o piano, por exemplo.

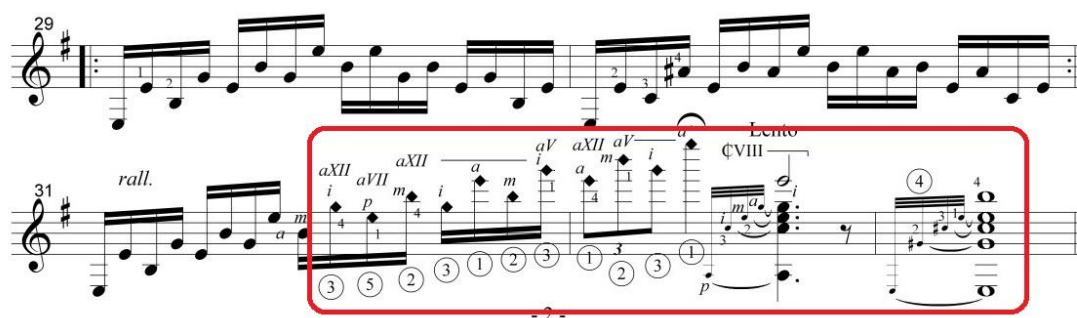
Nos compassos 23 e 24, é iniciado um arpejo de extensão¹⁰², seguido de uma escala de ligados descendentes sobre mi menor, onde encontramos o maior ponto de contraste técnico em relação a toda a obra:



Exemplo 2: Momento de maior contraste técnico da obra, durante os ligados nos compassos 23 e 24.
Fonte: Recorte da partitura.

Há ainda, a utilização dos harmônicos naturais, nos compassos 31 e 32 para finalizar o efeito (sonoro) de onda que os arpejos contínuos geraram e por fim, uma espécie de cadência plagal com prolongamento das notas dos acordes de lá menor com sétima, seguido de um mi maior, no movimento iv7 – I, conforme apresentado no exemplo 3:

¹⁰² Consira-se aqui arpejo de extensão aque se utiliza de cordas pressionadas e soltas para sair de uma região do braço à outra estrema. Ex.: Uma escala que inicia nas primeiras posições e consegue movimentar-se por meio do uso de cordas soltas e acessando em sequência, casas mais agudas do instrumento.



Exemplo 3: Harmônicos naturais e prolongamento de notas dos acordes da cadência.
 Fonte: Recorte da partitura.

2.2. O idiomatismo musical no Estudo N°1

Entende-se aqui por idiomatismo musical, o estilo de escrita ou música associado a um determinado período, indivíduo ou grupo. O *Estudo N°1*, que segundo Santos (1975), é uma *miniatura* das *Bachianas Brasileiras* explora em especial o uso da técnica de arpejos, utilizando-se de toda a extensão da mão direita, enquanto a mão esquerda trabalha com sequências de acordes. Isso, somado ao constante uso de cordas soltas e de notas soando sem cortes, faz com que o intérprete aproveite o melhor das capacidades sonoras do instrumento. Tais recursos remetem também aos prelúdios da obra *O cravo bem temperado*, do compositor alemão J. S. Bach (1685-1750) e dos estudos do compositor polonês Frédéric Chopin (1810-1849).

2.3. O idiomatismo composicional no Estudo N°1

Define-se aqui por idiomatismo composicional o conjunto de elementos que compõem a linguagem de um compositor. No Estudo N°1, mesmo em sua economia de elementos, podem ser elencadas algumas das características marcantes da escrita de Heitor Villa-Lobos para violão, tais quais:

- 1- Uso da afinação padrão do violão¹⁰³;
- 2- Uso de tonalidade funcional¹⁰⁴ para o instrumento (neste caso, Mi menor);
- 3- Uso de cordas soltas para um melhor aproveitamento do potencial sonoro e harmônico do violão, gerando resultados não convencionais;
- 4- Acordes cheios¹⁰⁵ de seis notas, usando todas as cordas;
- 5- Cromatismos de acordes, reaproveitando desenhos fixos de acordes para criar padrões e sequências;
- 6- Uso de arpejos de extensão.

¹⁰³ Em toda a obra catalogada de Heitor Villa-Lobos para violão a afinação usada é a padrão (Mi – Si – Sol – Re – Lá Mi), não constando nenhuma composição com indicações de qualquer tipo de scordatura.

¹⁰⁴ Entende-se aqui por funcional, a tonalidade que permita execução sem entraves ou esforço além do esperado. No caso do violão, geralmente, considera-se funcional a tonalidade que permita grande número de cordas soltas, uso não abusivo de pestanas, etc.

¹⁰⁵ Considera-se aqui acordes cheios os que são formados por seis notas simultâneas, por ser o limite do instrumento de seis cordas.

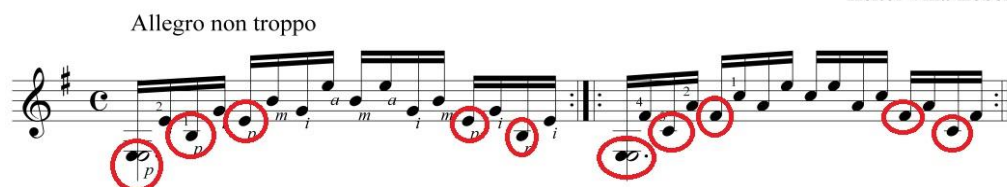
3. Novos pontos de vista para a aplicação do *Estudo N.º1*

Por se tratar de um exercício de repetição, além de todos os pontos já comentados, o intérprete pode, ainda, direcionar sua atenção a alguns elementos menos óbvios do estudo, a fim de aproveitar e explorar mais elementos em sua performance.

Embora o estudo do arpejo geralmente siga a ideia de procurar equilíbrio entre as notas tocadas e também, que nesse caso específico do *Estudo N.º1* haja um efeito interessante de 'onda', um bom elemento a se prestar atenção é o da condução harmônica. A ideia de fazer destacar-se a condução através das notas graves, tocadas nos bordões, facilita na criação de interesse auditivo, pelo fato de ser dada uma referência ao ouvido, além de ser mais uma forma de trabalhar a técnica de arpejo nesta obra.

Étude N.º 1 *Étude des arpèges*

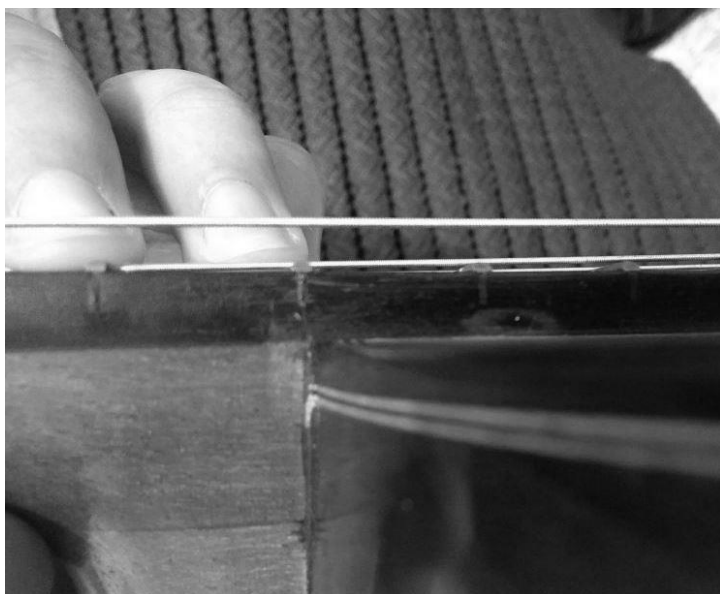
Heitor Villa-Lobos



Exemplo 4: Circuladas as notas graves a serem destacadas para criar um maior interesse na condução harmônica.

Fonte: Recorte da partitura.

Um outro aspecto interessante na obra encontra-se no alinhamento das seis cordas, que devido ao uso simultâneo de cordas soltas e de cordas pressionadas, não fica sempre igual, conferindo em uma maior necessidade de atenção e controle da mão direita durante a realização dos arpejos. Este elemento fica claro na seção que compreende os compassos de 12 à 25 (pedal em Mi com cromatismo descendente, sobre uma fôrma de acorde diminuto iniciado em Sol#º), que graças à movimentação cromática dos acordes, vai variando cada vez mais a distância das cordas para a escala do instrumento e, conseqüentemente, seu alinhamento no espaço de contato da mão direita, indo do mais discrepante até mais alinhado do início ao fim desta seção.



Exemplo 5: Diferença de alinhamento das cordas, graças a simultaneidade no uso de cordas soltas e pressionadas.

Fonte: Fotografia de arquivo pessoal.

4. Considerações finais

Como foi possível constatar e expor brevemente através das explanações supracitadas, o *Estudo N°1*, do Heitor Villa-Lobos, mesmo com toda a economia de sua construção como estudo técnico de arpejos, possui uma riqueza que vai bem além do mero exercício técnico. É uma obra que, embora simples, não é simplória, mas sofisticada e bem escrita, levando a marca da genialidade de seu autor. Pode se considerar que o objetivo inicial, de explorar seus pontos de idiomatismo, compreender suas evocações e, ainda, de propor novos pontos de vista para a abordagem do estudo foram cumpridas, mas obviamente não foram esgotadas, considerando que em termos de interpretação, provavelmente não é aconselhada a limitação.

Espera-se que essa iniciativa fomente o interesse por um futuro semelhante trabalho que contemple todo o corpo dos *Doze Estudos*, enriquecendo ainda mais a discussão concernente a eles e à obra para violão solo, escrita pelo Heitor Villa-Lobos e levando ao pensamento criativo das interpretações musicais, que por vezes, tendem a ficar cada vez mais engessadas.

Por fim, há a expectativa de que este trabalho seja material útil a qualquer músico ou pesquisador que se interesse pelos assuntos aqui abordados.

Referências

Dicionário Grove de música. Editado por Stanley Sadie; edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

Dudeque, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

Meirinhos, Eduardo. *Fontes manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo, ECA, 1997.

Nascimento, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Instituto de artes da UEP. São Paulo, UEP, 2013.

Pontes, Vânia Eger. *Técnicas expandidas – Um estudo de relação entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia*. Florianópolis, UDESC, 2010.

Santos, Turibio. Heitor Villa-Lobos e o violão. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

Taborda, Marcia. Violão e identidade nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Villa-Lobos, Heitor. *Douze Études pour Guitare*. Paris: Editions Max Eschig, 1953, com redação e dedilhação suplementares. Ed. C. Nelson. 2000. Partitura.

Zanon, Fábio. Violão com Fábio Zanon. Áudio do programa de rádio dedicado a Heitor Villa-Lobos I. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/>> Acesso: 10 de Janeiro de 2018.

O Performer – Compositor no século XXI e sua relação com a Música Experimental do século XX.

COMUNICAÇÃO ORAL

Ricardo Bigio

Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
(ricardo.bigio@gmail.com)

Resumo: O objetivo deste texto é analisar o papel do Performer – Compositor e sua relação com a Música de Concerto do século XXI que utiliza elementos eletrônicos. Esse papel é abordado a partir de uma perspectiva da Música Experimental do século XX. Serão explorados aspectos como novas notações; improvisação (liberdade do performer como fenômeno estrutural das peças); indeterminação e elementos da Música Eletrônica Mista.

Palavras-chave: Performer-compositor; Música Experimental; Música Eletrônica Mista.

Abstract: The purpose of this text is to analyze the role of the Performer - Composer and its relationship with Concert Music of the 21st century. This paper is approached from a perspective of Experimental Music of the twentieth century. It will explore aspects as new notations; improvisation; indeterminacy and elements of Mixed Electronic Music.

Keywords: Performer-composer; Experimental Music; Mixed Electronic Music.

Ao pesquisar a Música Experimental da primeira metade do século XX, preconizada e praticada por personagens como John Cage, este trabalho aceita como parte de sua definição conceitual “um conjunto diversificado de práticas musicais que ganhou força em meados do século XX, caracterizado por sua oposição radical e questionamento de modos institucionalizados de composição, performance e estética (Sun, Cecilia, 2013).”

Esse conjunto de práticas musicais tem elementos característicos, permitindo o uso do termo ‘experimental’, ainda que haja discussões a respeito da utilização dessa palavra. Os principais elementos aqui admitidos são: indeterminação, novas notações e improvisação.

Indeterminação e novas notações

A notação tradicional foi abandonada de tal maneira na música da última década que os intérpretes não ficam mais chocados em lidar com um novo conjunto de regras e símbolos cada vez que abordam uma nova composição. Aprender uma peça nova pode ser como aprender um novo jogo ou uma nova gramática (...). (Behrman, 1965. Tradução de Valentina Daldegan).

Muito embora a citação acima date de mais de 50 anos atrás, ainda hoje instrumentistas de tradição erudita encontram dificuldades quando encontram peças contemporâneas que utilizam notações não tradicionais. Por notações tradicionais, este trabalho alinha-se ao conceito de:

um código secundário, substitutivo, correlacional: o compositor codifica a música em um sistema secundário de regras. Um intérprete que conheça as regras e os signos do código será assim capaz de decodificar os sinais e restituir a informação original. (Zampronha, 2002).

Portanto, dentro da notação tradicional representam-se as alturas dos sons, a duração destes, bem como articulações, dinâmicas e andamento. Essa representação do som demorou séculos para alcançar a forma de pentagrama, e não há dúvida de que tal notação musical foi muito bem-sucedida, dentro de parâmetros musicais ocidentais. A linguagem musical tonal encontra representação bastante precisa dentro desta notação, mas mesmo essa precisão é largamente discutida nas várias edições de obras musicais, bem como por performers ao

longo da história, mas “tinha-se como certo que qualquer performer poderia obedecer às demandas literais da notação. Se ele era talentoso ou não dependia do fato de sua ‘musicalidade’ conseguir ou não ‘dar vida’ à música” (Behrman, 1965. Tradução de Valentina Daldegan).

Para Boulez, o problema da representação musical passa por um “terreno extremamente difícil, assinalado por todas as ambiguidades possíveis, onde se mesclam inextricavelmente as intenções do compositor, o coeficiente da sua personalidade, as relações imutáveis que entre si têm a sua invenção e a sua linguagem” (Boulez, 2012). Boulez discorre sobre o dilema entre um sistema de representação musical e a própria ideia musical. Enfatiza o debate que surge de modo mais visível após o ‘desaparecimento’ do sistema tonal, entre correntes antagônicas que seguem um dogmatismo ou um “deixar correr”:

Tudo neste universo se tornou relativo: na discussão infinda que opõe dogmáticos e espontaneístas, partidários da reflexão que tudo organiza ou da inspiração que tudo subverte, apenas consigo ver um problema mal equacionado, que suscita respostas mancas e insuficientes. (Boulez, 2012).

Para evitar essa relativização à qual Boulez se refere, Este trabalho admite que a experimentação em música na contemporaneidade traz um processo ainda não concluído de busca por notações que representem sonoridades difíceis ou impossíveis de representar através da notação tradicional. Esse trabalho assume que a notação musical, em pleno século XXI, ultrapassa as margens do papel – podemos considerar que registros em áudio, vídeo e mesmo o texto escrito (‘bula’), complementam ou fazem parte fundamental da notação musical.

Improvisação

Existe uma vasta literatura a respeito do papel da improvisação na música de concerto. De modo geral, discussões mais recentes terminam por identificar a improvisação como ‘livre’ ou ‘idiomática’.

Como improvisação livre pode-se elencar duas características definidoras:

1) o fato de se tratar de música composta e executada a um só tempo, não havendo um lapso temporal entre a composição e a execução, nem a fixação de seu resultado, e 2) o fato de não haver uma determinada estética, conjunto de procedimentos, formas, estruturas, pré-determinadas, como a tonalidade, um modo ou um estilo. (Macedo, 2016, pg.18)

Como improvisação idiomática, podemos assumir a primeira característica acima, somada ao oposto da segunda. Ou seja, apesar de ser uma música composta e executada sem o lapso temporal mencionado, a improvisação idiomática assumirá um conjunto de características que nos permitem identificar a estética à qual está conectada.

De qualquer modo, o que importa a esse trabalho é o fato de que a improvisação está intrinsecamente ligada à Música Experimental, pois depreende-se do ato de improvisar o próprio resultado musical indeterminado característico do ato de ‘experimentar’.

Experimento

Faz-se necessário pensar três palavras frequentemente usadas – ‘experiência’, ‘experimental’ e ‘experimento’. Em todas, achamos definições referentes ao ato empírico ou científico. Ou seja, conhecimentos adquiridos através dos sentidos, da prática, de “maneira espontânea

durante a vida” (Houaiss, 2009), ou uma forma de conhecimento obtido por meio de “aprendizado sistemático, científico” (Houaiss, 2009). A palavra ‘experimento’, no entanto, traz uma definição que leva a uma reflexão um pouco mais específica – “trabalho científico que se destina a verificar um fenômeno físico” (Houaiss, 2009). Parte-se de uma hipótese e testa-se esta hipótese através de um conjunto de procedimentos (método), que confirmará ou não a hipótese. Por mais óbvia que tal afirmação possa parecer, quando utilizamos os termos oriundos de ‘experiência’ para a Música, admitimos uma proximidade com esta definição. O fenômeno físico elementar, portanto, é o som. No entanto, o resultado da ‘experimentação’ musical é necessariamente desconhecido, até que a ‘experiência’ seja completada. Sendo assim, ligam-se os três elementos elencados acima - indeterminação, novas notações e improvisação. Tais elementos, conectados, podem nos ajudar a pensar a ‘Música Experimental’ não como algo que se define somente por oposição a uma estética de vanguarda (Nyman, 1974), mas a uma música estruturada de modo a não se conhecer seu resultado, a priori.

Isso não significa, portanto, que a Música Experimental é algo que admite ‘tocar qualquer coisa’, como alguns críticos da improvisação livre, por exemplo, preconizam (Alonso, 2014). Antes, revela-se como obra estruturada a partir de conceitos, muitas vezes mais importantes do que o resultado musical final.

Performer-compositor

A separação dos papéis de compositor e intérprete (performer) é uma ideia relativamente recente na história. Durante os períodos renascentista e barroco, tal separação não fazia muito sentido. “A ideia de uma obra musical como uma entidade que era distinta e autônoma da performance simplesmente não existia (...) e não havia uma linha clara de separação entre composição e performance” (Benson, 2003). Essa concepção de que composição e performance não seriam atos separados, perdura durante os séculos XVII e XVIII, na Europa ocidental - “o compositor ainda participava da maioria das performances” (Bowen, 1999, p. 429). Para Chiantore, Beethoven “era um músico que improvisava” (Chiantore, 2010), e muitas de suas obras surgiram a partir dessa atividade profícua, como performer. Mozart era considerado, também, em sua época, não só um compositor, mas um instrumentista de altíssima qualidade.

Ao tentar recriar uma imagem de Mozart como um performer, devemos lembrar que a palavra “performer” transmite um significado bem diferente hoje do que teria sido transmitido no século XVIII. Um conhecimento do ofício da música e habilidades musicais prominentes tornavam o intérprete excepcional naquele momento, em vez de uma habilidade de reproduzir as peças tecnicamente mais complexas no tempo mais rápido possível, após enormes quantidades de prática em um instrumento. (Komlós, 2003).

Casas de ópera e mudanças estéticas, novos teatros, enfim, processos que ocorriam na Europa do século XIX trouxeram uma noção diferente do compositor e da ideia da obra-prima, a ‘masterwork’, que precisava ser “explicada, elucidada, entendida por performers cada vez mais especializados” (Davies & Sadie, 2001, p. 498).

O nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, bem como a grande extensão da classe média baixa e de setores das classes trabalhadoras instruídos e com sede de cultura, teria sido suficiente para garantir esse desenvolvimento (das artes). O número de teatros triplicou na Alemanha entre 1870 e 1896(...). (Hobsbawn, 2008).

Pode-se inferir que a proliferação de instrumentos no século XIX, mais acessíveis do que em outras épocas, como os pianos de “armário”, por exemplo, bem como a expansão em larga escala da publicação de partituras, levaram a um maior consumo da música, de modo geral. Dentro do sistema capitalista que crescia e se complexificava rapidamente durante esse período, é razoável afirmar que o ato de compor e o ato da performance começassem a se dividir mais fortemente por ocasião deste processo. Processo esse que também trazia um maior nível de especialização nas diversas áreas de conhecimento. Tal especialização vai se complexificar, a ponto de encontrarmos na segunda metade do século XX, um número de cursos superiores em universidades do mundo inteiro muito maior do que na primeira metade do século, por exemplo.

“Antes da Segunda Guerra Mundial, mesmo a Alemanha, França e Grã-Bretanha, três dos maiores países, mais desenvolvidos e instruídos, com uma população total de 150 milhões, não tinham juntos mais que aproximadamente 150 mil universitários, um décimo de 1% de suas populações somadas. Contudo, no fim da década de 1980 os estudantes eram contados aos milhões na França, República Federal da Alemanha, Itália, Espanha e URSS (para citar apenas países europeus), isso sem falar no Brasil, Índia, México, Filipinas e, claro, EUA, que tinham sido pioneiros na educação universitária em massa. (...) Era óbvio para planejadores e governos que a economia moderna exigia muito mais administradores, professores e especialistas técnicos que no passado (...)” (Hobsbawn, 1995, pgs.290 e 291).

Portanto, a separação entre Performer e Compositor, tão preconizada por personagens importantes do século XX, como Stravinsky – “já disse muitas vezes que minha música deve ser ‘lida’ para ser ‘executada’, e não para ser ‘interpretada’” (Stravinsky; Craft, 2010, p. 98) – tem uma relação não somente com o crescimento da orquestra (não apenas em quantidade de músicos, mas também como instituição) a partir do século XIX, mas com o próprio desenvolvimento do sistema capitalista industrial na Europa Ocidental e Estados Unidos e sua característica especialização delimitada de funções e tarefas nas etapas produtivas industriais. A música de concerto no século XX é, historicamente, a que consolida a separação de papéis e a hierarquização desses papéis no ‘fazer musical’.

A partir da segunda metade do século XX, vemos a música de concerto forjar uma espécie de polarização entre a vanguarda europeia decorrente da chamada Segunda Escola de Viena e do trabalho de compositores como Boulez e Stockhausen e de outro lado, o início do experimentalismo de John Cage. Enquanto no primeiro grupo podemos enxergar uma ‘substituição’ do sistema tonal por procedimentos seriais, no segundo, percebemos a utilização de elementos randômicos (“chance operations”, como define Cage) e a indeterminação, como técnicas composicionais. Para Cage, “uma ação experimental é aquela cujo resultado é imprevisível” (Cage, 1973, p. 39, tradução nossa). Nyman define essa premissa, corroborando Cage:

Compositores experimentais, em geral não estão preocupados com a prescrição de um objeto-tempo em que materiais, estruturas e relacionamentos são calculados e arranjados antecipadamente, mas estão mais excitados pela perspectiva de delinear uma situação em que sons podem ocorrer, um processo gerador de uma ação (sonora ou outra), um campo delineado por determinadas regras composicionais. (Nyman, 1999, p. 4, tradução nossa)

Portanto, o Experimentalismo decorrente do trabalho de Cage assume uma imprevisibilidade do resultado musical final, aproximando-se das ideias já elencadas a respeito da

improvisação. Dessa forma, o performer assume um papel crucial na criação da obra, e não apenas um meio para sua reprodução. É inegável, no entanto, que a música decorrente da vanguarda europeia também ampliou consideravelmente, e em pouco tempo, o escopo de sons a serem trabalhados em composições. O trabalho de Stockhausen, nesse sentido, ampliou através da eletrônica os materiais com os quais o compositor poderia contar.

Experimentalismo e Música no século XXI

Antes de entrar em peças que envolvam a eletrônica em tempo real, cabe aqui citar a peça de John Zorn, *Cobra* (Brackett, 2010). Zorn é um compositor e multi-instrumentista nova-iorquino, cujo trabalho transita por uma variedade enorme de gêneros musicais. Particularmente em relação a sua peça “Cobra” (1984), Zorn traz um conceito musical baseado em uma série de regras que guiam improvisadores, numa espécie de ‘jogo’. Não há uma sequência de eventos pré-concebidos, mas sim uma série de notações em cartazes, que direcionam os músicos em suas ações. No entanto, não há um número definido de performers, nem de instrumentação, ou de duração da peça. Portanto, cada performance será radicalmente diferente da outra. Zorn está interessado, na realidade, no contraste entre os diversos estilos de improvisação envolvidos. Esta é uma clara demonstração de ligação entre o experimentalismo preconizado por Cage e estéticas em desenvolvimento a partir do final do século XX, considerando a indeterminação, a improvisação e o papel fundamental do performer como criador da peça, e não como intérprete de algo pré-concebido.

Cobra

<p>MOUTH</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. P POOL 2. R RUNNER 3. S SUBSTITUTE Δ 4. SX SUB CROSSFADE 	<p>NOSE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. D DUOS 2. T TRADES 3. E EVENTS 1, 2 or 3 4. B BUDDIES 	<p>EYE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. CT CARTOON TRADES 2. CO ORDERED CARTOON TRADES with guests 	<p>EAR</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. MΔ G=G M Δ 2. GΔ M=M G Δ 3. V VOLUME Δ 	<p>HEAD</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 1 SOUND MEMORY 1 2. 2 SOUND MEMORY 2 3. 3 SOUND MEMORY 3 	<p>PALM</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. CUT 2. CDDA 3. HOLD & FADE 	<p>GUERRILLA SYSTEMS Squad Leader + 2 Spotters</p> <p>TACTICS</p> <ul style="list-style-type: none"> ∂ 1. Imitate ↔ 2. Trade — 3. Hold ⊖ 4. Capture ↻ 5. Switch/crossfade <p style="text-align: right;">} to next downbeat</p> <p>OPERATIONS (Squad Leader ONLY)</p> <p>I DIVISI Memory drone, squad leader tactics and systems control</p> <p>II INTERCUT Locus Unit return to same sound</p> <p>III FENCING Unit with alternates</p> <p>G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats</p> <p>SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.</p> <p>Unit members and alternates may cut at any time.</p> <p>⊖ end of Divisi superimposition</p> <p>Some Locus Hand Cues</p> <ul style="list-style-type: none"> ⊖ thumb=stop ↻ hand=rhythm ☿ finger=pip — hand=drone ↔ back and forth=trade ⊖ one=intercut ↻ cut=change <p style="text-align: right;">John Zorn © Oct 9 1984 NYC</p>
--	--	--	--	---	---	--

Figura 1. Partitura de “Cobra”. Fonte: Brackett, 2010

A interpretação de Cobra depende de uma compreensão das regras envolvidas, mas há outros fatores a serem considerados. Enquanto a instrumentação do Cobra é totalmente aberta, a escolha dos artistas é uma parte integrante na preparação do Cobra, pois o jogo se torna tão mais rico quanto os participantes tenham diferentes bagagens musicais. Isso demonstra uma estética que quebra as fronteiras entre compositor e performer, já nas últimas décadas do século XX, para ficarmos somente com um exemplo.

A partir do final do século XX surgem sistemas computacionais que visam a interatividade com músicos, de uma forma que não era possível até então. Robert Rowe propõe uma nova estética musical, baseada na interatividade entre sistemas computacionais e performers, buscando o contraste com composições que traziam, na segunda metade do século XX, o elemento da eletrônica fixa, comumente chamado de 'tape' (Rowe, 1999). A pesquisa de Rowe traz elementos composicionais baseados em algoritmos que reagem em tempo real aos sons produzidos por performers, bem como engloba elementos de improvisação. A partir daí, o desenvolvimento dessa estética de interatividade entre músicos e sistemas computacionais em tempo real tomou diversos caminhos, gerou inúmeras composições, e continua a se desenvolver numa escala jamais vista. Esse trabalho pretende apenas apontar algumas composições e elementos que ilustram este processo.

Peças

Nessa seção, apresento alguns excertos de peças que ilustram a argumentação apresentada sobre a relação entre a música experimental da segunda metade do século XX, parte da música de concerto desenvolvida neste início de século XXI, mediada por sistemas computacionais interativos e o papel de performer-compositor dentro deste contexto.

Sxueak

Sxueak - for squeaky toys and trajectory-based computer interaction - Matthew Burtner, 2008: Essa peça de Burtner resultou de uma primeira versão, de 2007, na qual a instrumentação previa um saxofone soprano do autor, que o coloca como um 'brinquedo estridente' (Burtner, 2008, tradução nossa) bem como brinquedos que produzissem sons ao serem torcidos ou espremidos. A versão de 2008 acabou por eliminar o sax, mantendo apenas os brinquedos, devido à performance de Lisa Cella, Morris Palter and Jane Rigler, que tocaram os brinquedos na primeira versão. Desta forma, observamos a importância do papel do performer nas decisões composicionais, a ponto de determinar a estrutura final da peça.

Em suas notas para os performers, Burtner pontua algumas questões a serem observadas:

- A peça pode ser jogada por um único performer¹⁰⁶ ou por um conjunto de performers.
- Um performer deve usar aproximadamente seis brinquedos estridentes diferentes.
- Em um conjunto, cada performer deve usar pelo menos dois brinquedos.
- Os brinquedos devem ser escolhidos pelo "potencial sonoro" selecionado para:
 - 1) variedade de som
 - 2) impacto visual (humor)
 - 3) potencial teatral de torcer, apertar, cutucar e massagear os brinquedos (Burtner, 2008, tradução nossa)








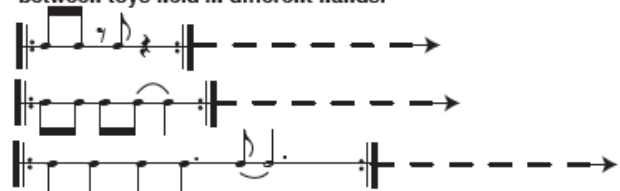
¹⁰⁶ No original, o compositor utiliza a palavra "player", que pode significar 'jogador'. A ambivalência produzida no inglês não encontra correspondência, nesse caso, no português, já que "play" significa 'brincar' ou 'tocar' um instrumento. No caso da peça em questão, 'tocar' e 'brincar' são o mesmo ato.

Há uma determinação, portanto, de regras, como em “Cobra”, de Zorn, mas novamente, de um modo bem aberto, que não pretende ‘fechar’ o resultado da obra.

A parte eletrônica se faz em processamento dos sons produzidos durante a performance, num determinado período de tempo (cerca de 6 minutos), em um *patch* do software MAX/MSP¹⁰⁷. O processamento eletrônico se acelera, à medida que a peça avança.

O autor cria uma notação que traz referências às sonoridades possíveis dos brinquedos a serem ‘tocados’, relacionando tais sonoridades a durações e dinâmicas. Ainda assim, mesmo combinando uma notação própria à notações tradicionais, e, portanto, agregando um nível de determinação na peça, a estrutura ainda pode ser considerada experimental, na medida em que há uma abertura grande à criação dos performers envolvidos. “Ao fazer esta peça, tentei criar uma atividade envolvente e lúdica para um artista. Agora deixo para você criar a experiência para um público” (Burtner, 2008, tradução nossa).

legend

<p>squeeze</p> 	<p>dynamic squeaking: long and short, loud and soft, high and low. Try to get as much dynamic range from the toy as possible.</p> 
<p>twist</p> 	<p>long, drawn out squeaks (as long as possible)</p> 
<p>poke</p> 	<p>fast, short, irregular squeaks</p> 
<p>deliberate change of toy</p> 	<p>Play repeating rhythmic patterns in the tempo of the computer trajectory. As the interaction accelerates, the performer will break the rhythms up between toys held in different hands.</p> 

¹⁰⁷ <https://cycling74.com/products/max/>

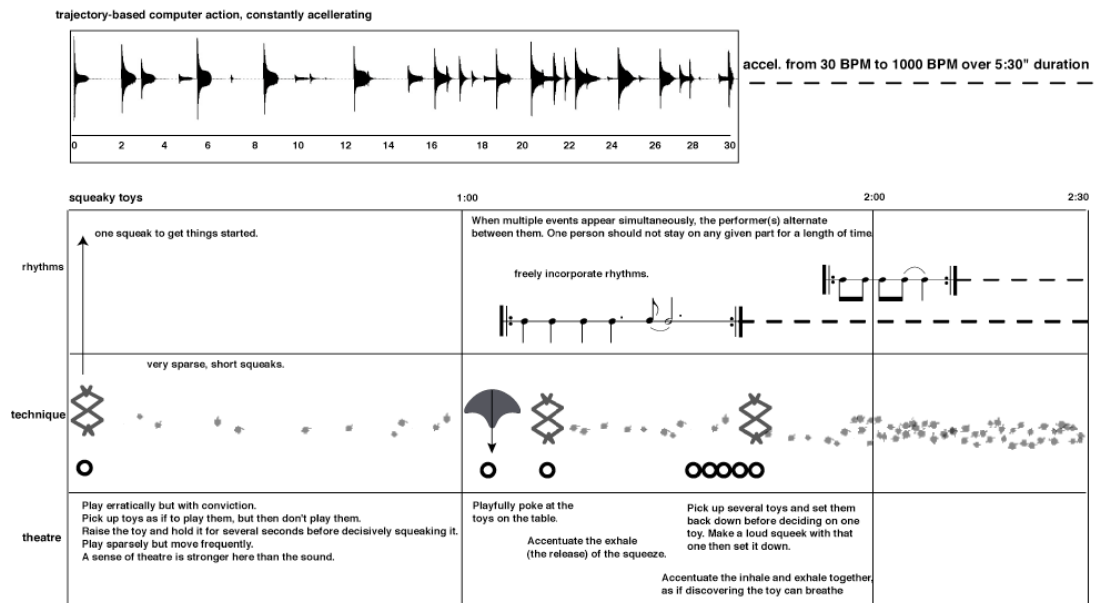


Figura 2. Partitura de Sxueak. *Fonte:* Burtner, 2008.

Observa-se que a notação prevê uma série de formas de se tocar os brinquedos, de acordo com suas características sonoras, bem como coloca a performance dentro de uma 'linha de tempo', que corresponde ao processamento eletrônico. Vemos, portanto, uma estrutura, uma notação, mas ao mesmo tempo o material musical está totalmente nas mãos do performer, que é o criador do resultado da peça, que abraça de modo radical a improvisação e a função criativa e lúdica da notação musical.

Arcturus

Arcturus (Rowe, 2006) para trombone e sistema de música interativa foi escrito para Mark Hetzler e encomendado pela Universidade de Wisconsin. A parte computacional interage com o trombonista de várias maneiras ao longo da peça, através do processamento de efeitos, reprodução de arquivos de som, envelopes dinâmicos que seguem os gestos sonoros do performer, e mais, usando um programa escrito pelo compositor em C++. A peça possui notação tradicional, mas combinada a notações indeterminadas e possui espaço para improvisação.

Arcturus

for Mark Hetzler

Robert Rowe

The image shows three staves of musical notation for Trombone and Tubas. The first staff is for Trombone, starting at measure 1. It includes dynamic markings: *ff* > *p*, *f*, *mf*, *p* < *f*, *ff* > *p*, and *ff* > *p*. It is divided into 'state 0' and 'state 1'. The second staff is for Tubas, starting at measure 6. It includes dynamic markings: *p*, *f*, *p*, and *f*. It is labeled 'state 2'. The third staff is for Tubas, starting at measure 67. It includes dynamic markings: *pp*, *f*, and *pp*. It includes the instruction 'improvise short glissandi with irregular rhythms in middle to low registers' and is labeled 'state 12'. A tempo marking '♩ = 88' is at the top left.

Figura 3. Excertos de Arcturus. Fonte: Rowe, 2006.

Como podemos notar nos excertos acima, os eventos eletrônicos são marcados pelas expressões 'state', seguidas de numerações. A notação, embora tradicional, requer que o performer improvise, e mesmo onde as indicações de glissandi estão notadas com alturas bem definidas, a interação com o sistema computacional irá variar, conforme a ocasião.

Improvisation for Hyper-kalimba

A Hyper-Kalimba é um instrumento desenvolvido por Fernando Rocha (Escola de Música – UFMG), e Joseph Malloch (McGill University, Montreal, Canada). Este desenvolvimento levou em consideração vários aspectos relativos à Performance, Tecnologia, questões Compositivas, e, acima de tudo, a não interferência nas características originais do instrumento, quanto à sua forma de execução e possibilidades sonoras. Através de sensores e de um patch desenvolvido com o MAX/MSP, os autores expandiram o som do instrumento, que tem sua origem em culturas africanas, e se constitui de uma pequena caixa acústica e teclas, com alturas definidas, porém bastante variadas. O projeto testou diversas possibilidades de interação com o sistema computacional, chegando a resultados sonoros através de sensores espalhados pelo instrumento. Esses sensores transmitem informações MIDI ao computador, que reagirá conforme as alturas e a movimentação do instrumento nas mãos do performer. Portanto, a improvisação é parte integrante e fundamental do projeto, que extrapola a condição de peça, trazendo o conceito de Instrumento Musical Digital¹⁰⁸.

Sensores adicionados a um instrumento podem capturar tanto os gestos feitos para produzir os sons normais do instrumento (gestos efetivos ou instrumentais), bem como gestos de acompanhamento que os artistas costumam fazer enquanto tocam (Rocha, F., & Malloch, J. 2009)

¹⁰⁸ Uma performance da peça está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FxnwPVAGwOU>
<acesso em 17/06/2018>

Dentre as peças aqui apresentadas, talvez essa seja a que demonstra uma maior proximidade com a conceituação de 'música experimental'. Vários fatores estão presentes no desenvolvimento da hyper-kalimba – experimentação; processo criativo que combina a exploração de sons, bem como a expansão de suas possibilidades; indeterminação; improvisação. A interação com um sistema computacional de fácil manejo (o software utilizado requer apenas um laptop, e uma interface de áudio) demonstra como a tecnologia presente no século XXI pode estar a serviço da criação em Música rompendo barreiras antes estipuladas entre a composição e a performance.

Curso: Performer-Composer at CalArts

Como conclusão do presente trabalho, cabe perceber que a expressão aqui utilizada (Performer-Compositor) já vem sendo abarcada como parte do curso de música da The Herb Alpert School of Music at CalArts (California, Estados Unidos).

Exemplos de áreas de concentração incluem improvisação, métodos especiais de notação, técnicas de performance não tradicionais, abordagens inovadoras para a interpretação de literatura musical, incorporando novas músicas e tecnologias interativas, experimentação intercultural aplicada na música, interdisciplinaridade, design e muito mais¹⁰⁹ (tradução nossa).

A estética musical mediada pela experimentação e por dispositivos computacionais e eletrônicos convive, no século XXI, com a Performance Historicamente Informada, com as estéticas barroca, clássica e romântica, com a música de concerto oriunda da vivência estipulada pela Segunda Escola de Viena, com Darmstadt, com o pensamento pós-serial, enfim, uma miríade de possibilidades no 'fazer musical', que já não justifica-se mais uma tentativa de definição da música contemporânea como uma linguagem só. Antes, talvez o trabalho de pesquisa em música deva cada vez mais abraçar essa diversidade como parte integrante de um imenso processo criativo em andamento. Esse trabalho pretende lançar uma contribuição traçando uma ligação entre os conceitos compartilhados por John Cage e pelo experimentalismo da segunda metade do século XX e os diversos meios que permitem reconhecermos uma nova fusão dos papéis de Performer e Compositor no século XXI.

Referências

- Alonso, C. (2014). Enseñanza y aprendizaje de la improvisación libre: propuestas y reflexiones. Editorial Alpuerto.
- Benson, B. E. (2003). The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music. Cambridge University Press.
- Behrman, David. O que a notação indeterminada determina. Valentina Daldegan (tradução). Revista Vórtex, Curitiba, v.4, n.2, 2016, p.1-17
- Boulez, Pierre. (2012) "O sistema e a ideia". In: ASSIS, Paulo de. (Ed.). Pierre BOULEZ: escritos seletos. Porto: Casa da Música/Centro de estudos de sociologia e estética musical, 2012. p.285-354.

¹⁰⁹ <https://music.calarts.edu/programs-specializations/performer-composer> <acesso em 17/06/2018>.

- Bowen, J. A. (1999). "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical". In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press.
- Brackett, John. (2010). Some Notes on John Zorn's Cobra. *American Music*, 28(1), 44-75. doi:10.5406/americanmusic.28.1.0044
- Burtner, Matthew.(2008) Sxeak, for squeaky toys and trajectory-based computer interaction. Disponível em: <http://matthewburtner.com/sxueak/> . <acesso em 17/06/2018>.
- Cage, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: Nortedur.
- Davies, S., & Sadie, S. (2001). "Interpretation". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Mcmillian.
- Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos: o breve século XX*. Editora Companhia das Letras.
- Hobsbawm, E. (2008). *A era dos impérios: 1875-1914*. Editora Paz e Terra.
- HOUAISS, D. D. L. P. (2009). Editora Objetiva Ltda. Rio de Janeiro.
- Komlós, K. (2003). Mozart the performer. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to Mozart* (*Cambridge Companions to Music*, pp. 213-226). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521807340.018
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Rocha, F., & Malloch, J. (2009). The hyper-kalimba: developing an augmented instrument from a performer's perspective. In *Proceedings of the 6th Sound and Music Computing Conference SMC* (pp. 25-29).
- Rowe, R. (1999). The aesthetics of interactive music systems. *Contemporary music review*, 18(3), 83-87.
- Rowe, R. (2006). *Arcturus, for trombone and interactive music system*. Disponível em: https://wp.nyu.edu/robert_rowe/scores/. <acesso em 17/06/2018>.
- STRAVINSKY, Igor, CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 2010
- Sun, Cecilia. 2013. *Experimental Music*. 2013. *The Grove Dictionary of American Music*, second edition, edited by Charles Hiroshi Garrett. New York: Oxford University Press.
- Zampranha, E. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.
- Macedo, P. L. D. S. (2016). *A preparação para performance de livre improvisação no contrabaixo*. (Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da UNESP). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141915>

O violão brasileiro popular no contexto formal: Reflexões a partir do ensino de harmonia, improvisação e arranjo

COMUNICAÇÃO ORAL

José Simião Severo

Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(josesimiaosevero@hotmail.com)

Resumo: Este artigo apresenta reflexões concernentes à importância do ensino de harmonia, improvisação e arranjo nos cursos formais de violão popular. Tem como objetivo principal fomentar considerações a respeito do ensino-aprendizagem dos referidos aspectos no contexto citado. Diante de uma lacuna que diz respeito à temática violão, foram feitos um levantamento bibliográfico e uma revisão crítica da literatura disponibilizada em periódicos e anais de eventos científicos. A busca direcionou o aporte teórico para autores que mencionam o ensino da música popular nas universidades brasileiras. Concluímos que os resultados dão suporte para a reflexão sobre o assunto com propriedade, assim como contribuem para o avanço do ensino do violão brasileiro popular na perspectiva de cursos de música popular nas universidades brasileiras.

Palavras-chave: Violão popular. Ensino. Harmonia e improvisação.

Abstract: This article presents reflections concerning the importance of teaching harmony, improvisation and arrangement in the formal courses of popular guitar. Its main objective is to foster considerations regarding teaching and learning of these aspects in the aforementioned context. Faced with a gap regarding the guitar theme, a bibliographical survey and a critical review of the literature made available in periodicals and annals of scientific events were made. The search directed the theoretical contribution to authors mentioning the teaching of popular music in Brazilian universities. We conclude that the results support the reflection on the subject with property, as well as contribute to the advancement of popular Brazilian guitar teaching in the perspective of popular music courses in Brazilian universities.

Keywords: Popular guitar. Teaching. Harmony and improvisation.

O ensino de música popular vem sendo implantado em cursos técnicos e superiores de música nas universidades brasileiras. Nesse contexto, tem contemplado um repertório oriundo de violonistas como: Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) (1915-1955), Marco Pereira (1950), dentre outros. Tal vertente remete à valorização de aspectos harmônicos, de arranjo e de improvisação. Desse modo, no âmbito formal, tem alcançado a valorização do repertório de compositores brasileiros bem como da habilidade técnica específica do instrumento.

Mediante esse fato, sobre as expectativas existentes em relação a conteúdos relevantes para a atuação do estudante no mercado de trabalho, sentimos a necessidade de buscar reflexões a respeito de assuntos que envolvam diretamente a competência prática do aluno. Nessa perspectiva, compreendemos que existem aspectos que podem contribuir para uma formação direcionada à atuação do violonista, ou seja, habilidades que são expostas no mercado profissional do músico instrumentista e que são relevantes em sua formação.

Em face da pesquisa, deparamo-nos com trabalhos que discorrem acerca da inclusão do repertório de música popular brasileira no ensino formal de música, como, por exemplo: “O violão popular na universidade: perfil histórico, principais interesses e expectativas profissionais dos estudantes”, dos autores Thomaz e Scarduelli (2016), que faz um recorte de resultados parciais de pesquisas de doutorado com o objetivo de desenvolver uma proposta de curso de bacharelado em violão popular que se aproxime da realidade dos alunos; “Música brasileira popular no ensino da trompa”, de Feitosa (2016), que expõe resultados sobre o ensino de música instrumental direcionado a metais pelo viés da música popular brasileira. Albino (2009), por sua vez, apresenta uma discussão referente à improvisação e às suas possibilidades de aplicação no ensino de instrumentos musicais e discute sobre conceitos de

improvisação e aprendizagem significativa, com o objetivo principal de atribuir um caminho referente ao ensino da disciplina a estudantes e professores de música.

Nessa perspectiva, observamos a relevância e a falta de fomentação do ensino-aprendizagem da improvisação e do arranjo como pontos cruciais na formação do violonista popular. Temos o objetivo de nortear reflexões que busquem evidenciar a necessidade do assunto na formação do músico estudante, bem como pontuar sugestões de conteúdos e caminhos práticos direcionados ao desenvolvimento da harmonia, da improvisação e do arranjo.

De fato, o ensino de violão popular no contexto formal ainda não contempla efetivamente tais especificidades. No sentido mais amplo, acreditamos que, paralelamente, a educação musical também se insere nesse contexto, pois, mediante a concretização empírica do aprendizado musical, estamos de certa maneira contribuindo e educando o indivíduo em sua completude.

O referido trabalho é direcionado ao ensino do violão popular, de modo a enfatizar caminhos que busquem a reflexão do assunto supracitado como um ponto fundamental para a atuação do músico violonista. Assim, a pesquisa realizada utilizou como método a revisão narrativa da literatura, que ocorreu a partir da seleção de materiais em repositórios de teses e dissertações, bem como em bases de periódicos e anais de evento como, por exemplo, a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), publicados de 2009 ao primeiro bimestre de 2018. Os critérios para a escolha do aporte teórico foram baseados especificamente na relação com o tema deste trabalho.

Partindo desses pressupostos, este estudo circunscreve duas etapas: a primeira norteia reflexões acerca do ensino formal de violão brasileiro popular e a segunda trata da disciplina de Harmonia e Improvisação, explicitando o diálogo entre o ensino e a aprendizagem do instrumento, como também mostrando sua importância para a formação do violonista popular.

O ensino formal do violão brasileiro popular

O ensino formal do violão popular se caracteriza pelos mesmos aspectos do violão clássico, ou seja, os caminhos percorridos para uma execução clara e precisa do instrumento remetem a aspectos referentes ao estudo de leitura de peças, clareza na melodia, digitação de mão esquerda e mão direita, dentre outros processos que também consideramos relevantes para uma boa interpretação. Contudo, é importante que sejam observados quais objetivos se deseja alcançar com o curso e quais aspectos devem ser adicionados como relevantes na prática do músico popular. Podemos observar em Feitosa (2016, p. 20) que “[...] as instituições de ensino têm um papel fundamental na aproximação entre o universo científico e a música popular e entre o resultado dessa interação e a sociedade”. Por esse viés, deve-se buscar uma interação que atenda aos anseios do público envolvido.

Compreendemos, portanto, que todo o conteúdo citado deve, sim, fazer parte da matriz curricular, entretanto, como fica a relação entre o campo de atuação e a prática empírica? De fato, é necessário haver uma atenção para que o músico saia do curso com a competência de acompanhar, improvisar e arranjar. Essas e outras reflexões podem nos levar a caminhos

criativos e, conseqüentemente, denotar uma consolidação do violão brasileiro. Partindo dessas premissas, cabe à universidade refletir sobre essa ponte.

Scarduelli e Fiorini (2015, p. 224) evidenciam que, no âmbito do curso de Bacharelado em Música “[...], em geral, os programas das instituições estão mais voltados ao repertório tradicional de concerto, com aberturas à música latino-americana”. Diante disso, cabe buscar norteamentos que representem de fato a necessidade dos indivíduos que estão imersos nesse contexto. Não se trata de questionar valores de assuntos impregnados na matriz curricular, mas, sim, de agregar aspectos pertinentes ao âmbito do violão brasileiro.

Reconhecemos, portanto, que o violão brasileiro popular tem suas características calcadas em acentuação rítmica, deslocamento de tempo forte, arranjos, improvisação e harmonia (encontrada facilmente nos gêneros jazz e bossa nova), as quais podemos perceber em composições e interpretações de violonistas, tais como: Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955), Marco Pereira (1950), Paulo Belinatti (1950), João Pernambuco (1883-1947), dentre outros considerados por professores e estudantes do violão de vertente popular brasileira.

As referências apontam para uma possível lacuna curricular no contexto do ensino de violão popular, a exemplo do que ocorre na escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte EMUFRN. Para Scarduelli e Madeira (2013, p. 183), “a técnica instrumental de forma geral parte de um conceito simples de eficiência, na qual se busca o máximo de resultado com o mínimo de esforço”. Nesse sentido, acreditamos que os caminhos que buscam o desenvolvimento da técnica do violonista fazem parte de qualquer contexto prático do instrumento. Assim, não podemos desconsiderar a importância do estudo da técnica do instrumento para a execução do repertório, seja na vertente popular, seja na tradicional (clássica).

O ensino de arranjo, harmonia e improvisação

É através do estudo de harmonia e improvisação que o músico busca entendimento acerca dos aspectos que envolvem concepções de improvisação melódica e arranjo, que podem ser aplicados em vários gêneros musicais, como, por exemplo, Bossa Nova, Choro, Jazz. Desse modo, Geus (2009, p. 43) afirma que o referido ensino “[...] consiste de uma prática baseada em diferentes maneiras de manipulação de sons, estando vinculada a performance, composição e interpretação musical”. Nesse sentido, sua relevância é algo que de certa maneira pode fazer toda a diferença no aprendizado do músico instrumentista. Conforme descrito por Albino (2009, p. 86), “a improvisação na música popular apresenta-se como uma habilidade de fundamental importância”. Contudo, para um total domínio, deve ser incorporada no cognitivo do aluno, para tanto, faz-se necessário pensar seu ensino de maneira cautelara, de acordo com o contexto curricular.

[...] a prática da improvisação proporciona aos músicos e estudantes o desenvolvimento e aprimoramento de várias habilidades e capacidades musicais; pode ser uma ferramenta auxiliar para a performance; dá condições para o executante desenvolver com mais propriedade sua espontaneidade; desenvolve a percepção musical. Para isso, é importante utilizar processos de ensino significativos, lúdicos e flexíveis, em qualquer fase ou estágio do aprendizado (Albino, 2009, p. 10).

Por esse viés, o estudo de harmonia e improvisação deve se desprender dos norteamentos apenas teóricos, buscando caminhos nos quais o aluno realmente faça seus experimentos com os assuntos estudados. “Nesse sentido, é relevante proporcionar da melhor maneira possível a interação entre seus objetivos e o contexto” (Severo, 2016, p. 303). O desenvolvimento da rítmica deve ser um ponto crucial para uma concepção de improvisação. Logo, faz-se necessário delimitar o percurso dos aspectos de improvisação que podem ser focados no ensino, ou seja, uma improvisação oriunda do choro brasileiro ou do jazz norte-americano.

[...] apesar de poder ser considerada como uma habilidade e ou um aspecto técnico, a improvisação, cada vez mais incorporada na música brasileira popular, é uma particularidade que deve ser contemplada em práticas de ensino destinadas a MBP”¹¹⁰ (Feitosa, 2016, p. 64).

O arranjo, conforme Lima Junior (2003, p. 18), está interligado ao ato de compor, pois estabelece “um paralelo entre as duas atividades, a da composição e a do arranjo, verifica-se que a única distinção entre as duas é a concepção da ideia”. A esse respeito, acreditamos que nessa modalidade a relevância para o desenvolvimento da criatividade se faz presente. O arranjo está entrelaçado com o estudo da harmonia, uma vez que, para a criação deste, é necessário o entendimento do que acontece na música em termos de progressões de acordes, análise harmônica e possibilidades de rearmonizações.

[...] o ensino de improviso acontece a partir do fornecimento das possibilidades melódicas (a partir de quais notas ou escalas) de criação de um solo que acontece sobre uma harmonia pré-definida. Nesse sentido, o ensino de improviso acontece a partir das suas possibilidades e aplicações harmônicas, em detrimento de outras questões (Silva, 2013, p. 73).

Nessa perspectiva, com vistas ao desenvolvimento desejado, faz-se necessário direcionar o ensino efetivamente para o lado prático, de modo que o aluno tenha a oportunidade de experimentar de fato o que foi exposto. Norteamos, então, alguns caminhos que podem adicionar competência ao estudante de violão em relação a improvisação, harmonia e arranjo: estudo de arpejos; estudo de escalas; estudo de improvisação com arpejos e escalas com bases harmônicas de músicas programadas; leitura de cifra; harmonização de melodias.

Considerações finais

De acordo com nossas pesquisas, de fato, existem pesquisadores atuais que discorrem sobre o ensino da música popular brasileira direcionado para o curso superior de música, abordando o ensino da improvisação de um modo geral. Diante disso, conferimos expectativas em relação ao ensino de harmonia e improvisação nos cursos de música popular. No contexto da Escola de Música da UFRN, compreendemos que ainda existe um longo caminho a ser trilhado, pois, como já mencionamos no decorrer deste trabalho, faz-se necessário todo um planejamento para que ocorra a formação de uma matriz curricular que atenda os anseios do público-alvo.

¹¹⁰ Música brasileira popular.

A pesquisa mostrou que há expectativas de abrangência no campo do ensino da música brasileira popular. Conforme analisado na literatura, poucos enfatizam o ensino de harmonia e improvisação como ponto relevante no desenvolvimento da competência do músico. Contudo, algumas investigações promovem abertura para uma concepção direcionada ao assunto.

Este trabalho é resultado da observação de um processo efetivamente útil para o intérprete. De acordo com a nossa vivência como músicos, as aulas de harmonia e improvisação remetem-nos ao desenvolvimento de aspectos cognitivos e criatividade. Em virtude disso, procuramos refletir acerca da importância do referido ensino formal na vida profissional do músico.

Diante do exposto, consideramos as discussões apresentadas neste trabalho relevantes para norteamentos que busquem direcionar e fortalecer o assunto para possíveis melhorias do referido ensino. Assim, concluímos que o presente trabalho deu-nos propriedade sobre a importância do ensino formal de harmonia, improvisação e arranjo. Nessa perspectiva, pretendemos, com esta pesquisa, contribuir no âmbito acadêmico do ensino do violão brasileiro popular, bem como no sentido amplo do ensino da música brasileira popular em cursos de música nas universidades.

Referências

- Albino, C. C. (2009). *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*. 2009. 207f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes e Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2009. Retirado de https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95147/albino_cac_me_ia.pdf?sequencia=1&isAllowed=y.
- Bollos, L. H. (2008). *Considerações sobre a música popular no ensino superior*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 17. 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABEM. Retirado de https://www.academia.edu/7091852/Considera%C3%A7%C3%B5es_sobre_a_m%C3%BAsica_popular_no_ensino_superior.
- Feitosa, R. A. T. et al. (2016). *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. Paraíba. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Retirado de <http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/8667>.
- Geus, J. R. *Pixinguinha e Dino de Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro*. Goiânia, 2009. 162f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Retirado de <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2717/1/Pixinguinha%20e%20Dino%20Sete%20Cordas.pdf>.
- Lima Junior, F. M. (2003). *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Campinas, 200f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, 2003. Retirado de http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284828/1/LimaJunior_FanuelMacielde_M.pdf.

- Madeira, B. et al. (2013). *Extended Left-hand Guitar Technique: a Study On The Barré* [ampliação Da Técnica Violonística De Mão Esquerda: um Estudo Sobre A Pestana]. *Per Musi*, 2013. Retirado de <http://reposit.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/89926/1/2-s2.0-84885204361.pdf>.
- Moraes, C. R., & Varela, S. (2007). *Motivação do aluno durante o processo de ensino-aprendizagem*. *Revista eletrônica de Educação*, v. 1, n. 1, p. 1-15. Retirado de <http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao/Artigo_06.pdf.
- Severo, J. S. (2016). *A prática coletiva na disciplina de harmonia e improvisação do curso técnico do Pronatec na cidade de Florânea-RN: um viés para a criatividade melódica*. Retirado de <https://pt.scribd.com/document/354134332/Anais-Vii-Enecim>.
- Scarduelli, F., & Fiorini, C. F. (2015). *O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário*. *Per Musi*, n. 31, p. 215–234.
- Scarduelli, F., & Madeira, B. (2013). *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*. *Per Musi*, n. 27, p. 182–188.
- Silva, R. C. L. (2013). *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música*. Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Retirado de <https://pt.scribd.com/document/265684099/Silva-Ricardo-Ensino-e-Aprendizagem-de-Improvizacao-Em-Curso-Superior-de-Musica>.
- Thomaz, R., & Scarduelli, F. (2016). *O Violão Popular na Universidade: perfil histórico, principais interesses e expectativas profissionais dos estudantes*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-12. Retirado de http://vortex.unespar.edu.br/thomaz_scarduelli_v4_n1.pdf.

Os contrabaixos no boi do Morro do Querosene: Uma proposta de arranjo para Santos do Morro, de Ana Maria Carvalho

COMUNICAÇÃO ORAL

Tamiris Duarte Carpin

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil
(tamiris.duarte@gmail.com)

Resumo: Este artigo é parte da minha pesquisa de mestrado que investiga como tocar boi, jongo e coco no contrabaixo de modo que sejam respeitadas as características musicais e extramusicais desses gêneros. Nele, apresento um dos resultados parciais na forma de um arranjo da música *Santos do Morro*, composição de Ana Maria Carvalho, para três baixos, duas rabecas e vozes. O bumba-meu-boi é o folguedo mais popular do Maranhão e está representado na cidade de São Paulo pelo Grupo Cupuaçu e também, pela figura de Tião Carvalho, músico, compositor, cantor, dançarino, ator, brincante, educador e líder comunitário, irmão de Ana Maria. Atualmente, desde 2017, faço parte do grupo de músico que acompanha Tião Carvalho em seu trabalho artístico.

Palavras-chave: Performance em contrabaixo elétrico. Cultura popular. Bumba-meu-boi. Arranjo de música popular.

Abstract: This article is part of my masters research that investigates how to play *boi*, *jongo* and *coco* on the bass guitar so that the musical and extramusical characteristics of these genres are respected. I present one of the partial results in the form of an arrangement of a song named *Santos do Morro*, composed by Ana Maria Carvalho, for three basses, two rabecas (brazilian fiddles) and voices. Bumba-meu-boi is the most popular folklore in Maranhão and is represented in the city of São Paulo by the Cupuaçu Group and also by the figure of Tião Carvalho, musician, composer, singer, dancer, actor, player, teacher and community leader, Ana Maria's brother. Currently, since 2017, I am part of the musician group that accompanies Tião Carvalho in his artistic work.

Keywords: Bass guitar Performance. Popular culture. Bumba-meu-boi. Popular Music Arrangement.

O presente artigo é parte da minha pesquisa de mestrado que pretende investigar e formular respostas para as seguintes questões: como tocar boi, jongo e coco no contrabaixo de modo que sejam respeitadas as características musicais e extramusicais desses gêneros?

Executar no contrabaixo os ritmos brasileiros ligados a tradições populares que ainda não apresentam uma orientação consolidada historicamente sobre quais são os pilares rítmicos ou harmônicos nos quais a construção da linha de baixo deve estar embasada é um desafio. Em minha prática profissional como instrumentista, venho construindo minhas linhas com base nos instrumentos de percussão mais graves; na adaptação de ritmos brasileiros que se assemelham aos ritmos tradicionais, mas que já têm uma certa maturidade histórica sobre o papel do contrabaixo; nas vivências, contatos e conselhos dos mestres de cultura popular e também na minha experiência enquanto instrumentista. Pretendo, com esse trabalho, elaborar, analisar e apresentar uma proposta de linha de baixo com o cuidado de respeitar e valorizar não somente os aspectos musicais das tradições populares, mas também os aspectos que compreendem toda uma mobilização comunitária e social de realização das festas, com suas particularidades culturais e simbólicas e seus saberes. (Lucas et al, 2016). Vejo que os aspectos extramusicais observados aparecem mais durante a elaboração dos arranjos como um todo, na hierarquia e nas funções que instrumentos assumem, por exemplo, durante as escolhas estéticas, do que nas linhas de baixo propriamente ditas.

O boi do Morro do Querosene e minha relação com ele

A festa do Bumba-meu-boi, patrimônio imaterial da cultura brasileira segundo o Iphan, é o folguedo mais popular do Maranhão. Praticada quase em todo o estado, merecem destaque

as cidades de São Luís, Cururupu e Guimarães. É uma festa popular que acontece no período de São João, composta por música, dança e encenação. A narrativa e a encenação da brincadeira envolvem personagens de três povos principais que deram origem à miscigenação do Brasil: o negro africano, o índio e o português; o repertório musical da tradição apresenta correspondentemente influências musicais europeias, indígenas e africanas que se misturam em toadas estruturadas principalmente em divisões binárias com a coexistência de duas unidades de pulsação, semínima e semínima pontuada, cujas subdivisões são duas colcheias e três colcheias respectivamente.

Na cidade de São Paulo, mais especificamente na Vila Pirajussara, bairro próximo ao Butantã, temos como expressivo representante da cultura maranhense e do bumba-meu-boi, Mestre Tião Carvalho: músico, compositor, cantor, dançarino, ator, brincante, educador e líder comunitário, considerado um mestre da cultura popular brasileira por deter conhecimentos sobre danças, cantigas, brincadeiras e festividades populares. José Antônio Pires de Carvalho (Cururupu, 1955) é maranhense radicado em São Paulo e, entre outros feitos, é fundador do grupo Cupuaçu, do qual é diretor artístico e realiza a festa de Bumba-meu-boi no Morro do Querosene em São Paulo há mais de 30 anos, contribuindo para difundir a cultura popular e a cidadania, recebendo o título de Cidadão Paulistano e o Prêmio Governador do estado de São Paulo (2017) por esse trabalho. Durante os anos de 2017 e 2018, tive a oportunidade de conviver mais ativamente com Tião na cidade de São Paulo e de presenciar, participar e registrar partes das três festas do ciclo do boi no Morro do Querosene além de integrar, como contra baixista, o grupo de músicos que acompanha seu trabalho artístico solo.

É na Praça da Árvore do Morro do Querosene que acontece, três vezes ao ano, o boi de Tião, ou boi do Grupo Cupuaçu. O ciclo da festa do boi do Morro Querosene está dividido em três festas anuais: “de Nascimento (ou renascer), Batizado e Morte do Boi. Cada uma destas festas representa parte do ciclo de vida de um boi encantado que a cada ano ganha novo nome, novos padrinhos, novas toadas e traz sentido aos ciclos vitais” (GRUPO CUPUAÇU – site). O grupo tem como cantores principais Tião Carvalho, o primeiro Amo, e Henrique Menezes (São Luís do Maranhão, 1971), o segundo Amo, mas recebe também mestres e mestras convidados de várias partes do país para participarem e também puxarem alguns momentos da festa. Durante todo o dia da festa, o Morro recebe como convidadas manifestações populares brasileiras diferentes do bumba-meu-boi, que variam de ano para ano, como por exemplo as Caixeiras do Divino da casa Fanti Ashanti, do Maranhão, e o grupo de Afoxé Filhos do Cacique, de São Paulo, além da sempre presente roda de capoeira do grupo Nzinga Capoeira Angola, fundado em 1995 por Rosângela Araújo, a Mestra Janja, que esteve presente na primeira festa do ciclo de 2018.

Musicalmente, o sotaque¹¹¹ de boi predominante no Morro do Querosene é o sotaque da Ilha, no qual a polirritmia 3 contra 2 é um dos elementos mais presentes ritmicamente, com uma formação musical estruturada em voz e percussão. Nas vozes temos os puxadores e o coro, formado por todos os presentes que se sentirem a vontade com essa função: dançantes e outros personagens da festa ou não, experientes ou não, parte da comunidade do morro ou não. Na percussão temos, em sua maioria, os músicos do Grupo Cupuaçu tocando pandeirões, matracas e tambor-onça e, quase que como regra, o Amo tocando maracá e apito.

¹¹¹ Sotaques são acentuações rítmicas distintas que variam de grupo pra grupo e de região para região. Ver (LEITÃO, 2013, p.94 a 96)

A compositora

Ana Maria Carvalho, irmã de Tião Carvalho, é cantora e atriz do Teatro do Vento Forte há 25 anos e é compositora e intérprete do Grupo Cupuaçu há 20 anos. O trabalho autoral dessa compositora maranhense revela forte influência da sua terra natal. Ana Maria Carvalho é herdeira direta de mestres da cultura popular, especialmente do Bumba-meu-boi. Somadas ao tempero paulistano, resultantes da sua vivência de mais de 20 anos nos grupos em que atua e constante interação com os artistas da capital paulista, suas composições desfilam entre vários estilos da música popular brasileira com sonoridade singular, ressignificando referências culturais em uma produção cultural contemporânea. Na festa do Morro, uma das toadas que faz mais sucesso é de sua autoria e chama-se *Até a lua*. Em seu disco *Por mim e pelo meu povo*¹¹² (2012), encontramos ritmos de brincadeiras e tradições populares como tambor de mina, xote, forró, ciranda, cacuriá e samba, além de quatro toadas de bumba-meu-boi, são elas: Santos do Morro, Até a lua, Lua cheia, e Vila Pirajussara, todas composições de Ana Maria. Em Santos do Morro é possível “sentir” a presença de um baixo com função harmônica, mas a opção de mixagem o misturou ao restante dos instrumentos harmônicos; Em Até a lua e Lua cheia temos um baixo elétrico mais definido e que, embora se limite quase que exclusivamente a notas longas, uma nota por compasso ou uma nota por tempo, não se limita às fundamentais dos acordes. A única das toadas sem nenhum acompanhamento harmônico é Vila Pirajussara.

Arranjo de “Santos do Morro”

O arranjo deste trabalho é feito a partir de uma composição de Ana Maria Carvalho, irmã de Tião Carvalho. Segundo ela própria, Ana Maria faz, nessa composição, uma brincadeira em homenagem ao Morro, ao espaço onde se brinca o boi e também em homenagem aos santos: São João, que abre as portas do Morro para convidar São Pedro, São Benedito, Nossa Senhora, Santo Antônio e São Gonçalo. Ana Maria é figura importante no Grupo Cupuaçu e, além de fortalecer os compositores da cultura popular e aproximá-los da academia, entendo que arranjar uma toada escrita por uma mulher pode ajudar a trazer luz a uma figura que historicamente é invisibilizada e/ou reprimida: a da mulher compositora. Escolhi manter o modo mixolídio começando em sol porque eu sabia que ficaria confortável tanto para que eu, quanto para que Andressa Ferreira, percussionista, cantora e compositora do grupo Três Marias cantássemos. Além disso, por não ter acidentes, também se apresenta como uma tonalidade de fácil aplicação aos instrumentos de corda com afinação tradicional, tanto os contrabaixos (sol-ré-lá-mi) como as rabecas (mi-lá-ré-sol), ambas escritas da mais aguda para a mais grave. Neste arranjo me permiti ousar tanto na formação instrumental como na harmonização, não me prendendo tanto à estética tradicional como no arranjo anterior.

O arranjo foi escrito para três contrabaixos (dois elétricos e um acústico), duas rabecas, voz e coro uníssono. Esta formação surgiu das minhas reflexões sobre como gerar material musical escrito e gravado para contrabaixistas, com o intuito de aproximar estes instrumentistas de gêneros tradicionais onde o contrabaixo não está originalmente presente. Colocar três baixistas tocando juntos acredito que é criar um ambiente favorável à discussão e ao aprimoramento dessa aproximação. Após esta decisão, senti que poderia ser útil ter

¹¹² Este disco pode ser ouvido no seguinte endereço da web <https://open.spotify.com/album/69IfgGBFDr2XFWeVAcpl7P>

instrumentos capazes de preencher as regiões média e aguda do espectro sonoro com o objetivo de evitar que o arranjo soasse excessivamente grave. Por fim, achei importante manter a melodia cantada com letra pois além de termos uma tradição de oralidade através das palavras na cultura popular, esta composição em específico traz a narrativa fantasiosa de uma junção dos santos que, convidados por São João, vêm saudar o Morro do Querosene, casa do boi do grupo do Cupuaçu, um dos objetos dessa pesquisa:

*Meu São João, abriu as portas do Morro agora
A chave ele pediu pra São Pedro, São Benedito fez café pras Senhoras
Santo Antônio fez um casamento e São Gonçalo tocou a viola*

Separadamente, as partes de cada um dos contrabaixos são de baixa dificuldade técnica. Escrevi dessa forma porque acredito que a busca pelo sotaque rítmico característico do bumba-meu-boi por si só já se apresenta como um desafio para o contrabaixista que nunca antes teve contato com este gênero musical.

O arranjo inicia com o contrabaixo acústico imitando o som das matracas batendo com as unhas das duas mãos na madeira, uma voz para cada mão:

Figura 15: início do arranjo de Santos do Morro

No compasso 4, ainda da figura acima, podemos ver o segundo evento do arranjo, que é a entrada do baixo elétrico imitando a célula rítmica do pandeirão, usando a técnica percussiva de slap. No compasso 6, temos a entrada do outro baixo elétrico, assumindo a função rítmica do tambor-onça expressa pelo sinal de tenuto na semínima, que proporciona uma intenção de uniformidade de dinâmica durante toda a duração da nota com o objetivo de imitar melhor o som do tambor:

Figura 216: Entrada do baixo elétrico com função de tambor-onça no arranjo de Santos do Morro

Devido ao decaimento natural do som dos instrumentos de corda pinçada essa uniformidade não é plenamente alcançada, mas é possível se chegar a um resultado bem próximo disso,

por exemplo, tendo o cuidado de não abafar a corda do instrumento com a mão esquerda antes do tempo, como é frequentemente o “cacoete” de um baixista. A semicolcheia que vem a seguir representa o respiro do tambor-onça, que, como na cuíca, é tocado friccionando-se um pequeno pedaço de pano molhado contra sua haste interna. O respiro é o tempo que a pessoa que está tocando o tambor-onça leva para reposicionar a mão no início da haste para tocar uma nova nota e que produz um som menos definido do que a nota que a obtida puxando o pano contra a haste.

No compasso 14 temos uma mudança de função do contrabaixo acústico que, apesar de permanecer percussivo, imita agora uma das células rítmicas tocadas pelos pandeirões:

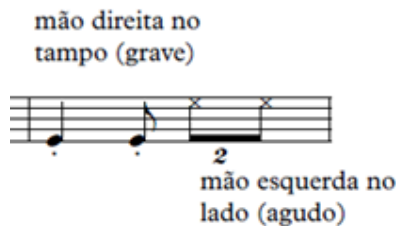


Figura 417: Mudança de função rítmica do baixo acústico do arranjo de Santos do Morro

No compasso 15 temos o solo da rabeca 1, que inicia com uma variação do motivo do início da melodia do canto e segue com arpejos que ajudam a estabelecer o modo mixolídio começando na nota sol. No compasso 18 temos uma pequena passagem da rabeca 2 em que ela imita a célula rítmica do pandeirão e no compasso 20 do mesmo instrumento também podemos ver uma variação rítmica que usualmente é tocada pelo tambor-onça:



Figura 5: Compassos 18 e 20 da rabeca 2 do arranjo de Santos do Morro

Durante a primeira parte do arranjo, o baixo elétrico 2 tem predominantemente a função rítmica de imitar a célula rítmica dos pandeirões e é importante ressaltar que existe uma certa liberdade de variações rítmicas que são recomendadas e que não tem momento exato de acontecer. Nos compassos 23 a 25 esse mesmo baixo tem uma frase melódica construída sobre a polirritmia 3 contra 2, constante presente no ritmo do bumba-meu-boi, especialmente nos sotaques boi da ilha e boi da baixada:



Figura 6: Frase melódica em polirritmia no baixo elétrico 2

A partir do compasso 27 a função rítmica das matracas é assumida pelas rabecas, e o baixo elétrico 2 assume um padrão rítmico estabelecido a partir das possíveis variações dos pandeirões e também explorando o preenchimento dos espaços para completar a polirritmia 3 contra 2 de modo que a maior parte das subdivisões do tempo, tanto em duas colcheias como em três colcheias, seja contemplada ainda observando somente o grupo dos baixos; o mesmo acontece nas rabecas nos compassos 66 a 68. Ainda no compasso 27 o baixo acústico retoma sua função rítmica de pandeirão, porém agora misturando notas graves com altura definida com notas agudas percussivas sem altura definida. Todos os eventos descritos neste parágrafo podem ser vistos na figura a seguir:

Figura 7: Eventos do compasso 27 do arranjo de Santos de Morro

Ao longo do arranjo é possível notar, nos diferentes instrumentos, variações rítmicas como, por exemplo, uma variação do tambor-onça expressa pela rabeca 2 no compasso 32, e uma variação dos pandeirões expressa pelas rabecas nos compassos 48 e 49. No compasso 58 temos um acorde de preparação expresso em notas homorrítmicas no grupo dos baixos, que representa uma variação que ocorre tanto no tambor-onça como nos pandeirões. As variações harmônicas são alcançadas através de movimentos simples em cada um dos instrumentos e são melhor percebidas no conjunto.

A melodia do canto sempre aparece em estrutura responsorial, onde a primeira exposição é realizada pela cantora e a repetição é realizada pelo coro. Para finalizar o arranjo temos, a partir do compasso 82, a segunda parte da melodia da voz tocada pelas rabecas, sendo sua primeira exposição feita pela rabeca 2 e a segunda exposição feita pelas duas rabecas juntas, em intervalos de terça paralela. A exposição dessas duas melodias é acompanhada por um improviso rítmico parcialmente orientado, feito pelos 3 baixos.

Para tanto, apresentei sugestões de células e variações rítmicas que podem ser vistas nos compassos 82 a 85:

The musical score for measures 82-85 includes the following parts and annotations:

- 82**: Measure number at the top.
- acompanhamento percussivo improvisado**: Annotation for the first four measures.
- Rab. 1**: Treble clef staff with rests in measures 82-85.
- Rab. 2**: Treble clef staff with a melodic line in measure 82, followed by rests in measures 83-85.
- Bx. 1**: Bass clef staff with rests in measures 82-85.
- acompanhamento percussivo improvisado nos baixos até a chamada pro final, os padrões abaixo são sugestões**: Annotation for measures 82-85.
- Bx. 2**: Bass clef staff with rests in measures 82-83, a melodic line in measure 84, and rests in measure 85.
- mão direita no tampo (grave)**: Annotation for the right hand of the double bass in measures 82-85.
- Bx. Ac.**: Bass clef staff with rests in measures 82-85.
- mão esquerda no lado (agudo)**: Annotation for the left hand of the double bass in measures 82-85.

Figura 8: Sugestões de padrões rítmicos para o improviso percussivo do arranjo de Santos do Morro

Após o final da exposição do tema pelas rabecas, ainda temos um momento puramente percussivo, onde todos estão improvisando com base nos padrões sugeridos e na sua própria experiência como instrumentista. A rabeca 1 está responsável por determinar o final do improviso, que não tem duração definida, que é também o final do arranjo e deverá indicá-lo através do apito como mostram os compassos 98:

The musical notation for Rabeca 1 in measure 98 shows a treble clef staff with a melodic line that ends with a sharp upward inflection, indicating the final whistle.

Figura 918: Aviso de final do arranjo de Santos do Morro

Considerações

Esse arranjo está em processo de gravação e, até o presente momento, o resultado sonoro tem se mostrado satisfatório, apresentando elementos, características e uma sonoridade bem próxima ao sotaque desejado durante a concepção do arranjo. O trio de baixos dá conta da massa sonora necessária, grave e rítmica, enquanto as rabecas preenchem as faixas média e aguda do espectro sonoro. Também é possível notar e reconhecer as variações rítmicas, características dos instrumentos de percussão do grupo de bumba-meu-boi, nos contracantos das rabecas quando elas assumem essa função. As vozes ainda não foram gravadas até o momento da escrita desse artigo.

Em um âmbito geral, a pesquisa na área da performance em música popular ainda é muito recente e, devido à variedade de aspectos utilizados e mais especificamente às particularidades e necessidades desse trabalho, ele está inserido em diversos campos metodológicos como etnografia (transcrições, gravações e observação participante), pesquisa artística e pesquisa guiada pela prática (desenvolvimento dos estudos e suas estratégias). Além disso, destaco que a convivência e o trabalho artístico desenvolvido ao lado de Mestre Tião contribuem para a fundamentação dos aspectos musicais desenvolvidos aqui. Acredita-se que este material ajudará na construção e elucidação de uma proposta de linguagem a ser assumida pelo contrabaixo durante a performance de repertórios de bumba-meu-boi, comunicando os resultados à comunidade acadêmica em geral e ao músico contrabaixista que queria fazer uso prático deste material em seus estudos.

Referências

- Carvalho, Ana Maria. (2012). *Por mim e pelo meu povo*. Gravadora Por do Som. CD.
- Leitão, Rogério. (2013). *Batucada Maranhense. Análise Rítmica dos Ciclos Culturais. A visão de um baterista*. São Luís.
- Lucas, Glaura et al (2016). *Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas educacionais em música*. In.: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). Etnomusicologia no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 167-194.

Site do Grupo Cupuaçu: www.grupocupuaçu.org.br Acesso em dezembro de 2017

Performance e didática do violão tenor: estudo de caso

Fernando Novaes Duarte

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/Escola de Música de Brasília (EMB)
(fernandoduarte@bandolim.net)

Gabriel de Campos Carneiro

Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello (EBCRR)/ Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEE-DF)
(gc.carneiro@hotmail.com)

Resumo: O presente trabalho apresenta um estudo de caso do ensino e performance do violão tenor na Escola de Música de Brasília. A pesquisa sugere um levantamento de técnica e repertório que caracterizem uma linguagem brasileira do instrumento, procurando preencher as lacunas na sua pedagogia através de pesquisa organológica e revisão de literatura.

Palavras-chave: violão tenor; música popular; ensino de instrumento.

Abstract: This article presents a case study about performance and teaching of the tenor guitar at Escola de Música de Brasília. The research proposes a survey of technique and repertoire to characterize a Brazilian style for the instrument, trying to fill the gaps of its pedagogy through organologic research and literature revision.

Keywords: tenor guitar; popular music; instrument teaching.

A temática motivadora do presente trabalho reside nos encontros entre ambos os autores, ocorridos em sala de aula na Escola de Música de Brasília. Fernando Duarte é professor de bandolim da Escola, onde Gabriel Carneiro está se formando. Embora matriculado no curso de bandolim, o aluno toca violão tenor, instrumento com o qual foi aceito no curso por ser, na prática brasileira do choro, muito próximo ao bandolim (como veremos abaixo). Brasília é uma cidade com uma forte tradição de choro e a Escola de Música reflete essas práticas.

A partir do cotidiano das aulas e dos questionamentos surgidos na interação pedagógica entre os autores surgiu a necessidade de se buscar uma pedagogia específica do instrumento. Em tal processo descobrimos uma lacuna significativa, que procuramos suprir com estudos específicos. Para tanto foi necessário um aprofundamento não só na história e literatura do violão tenor, mas também de instrumentos relacionados, notadamente o bandolim e o banjo tenor.

O violão tenor

O violão tenor surgiu nos Estados Unidos na década de 1920, atendendo a mudanças de instrumentação na música popular norte-americana.

Após de um período de alta popularidade na década de 1890, o bandolim caiu em desuso quando a música dos imigrantes europeus foi gradualmente substituída pelo jazz no gosto popular. As bandas aumentaram de tamanho e o banjo (instrumento de grande projeção sonora) assumiu um papel na seção rítmica. Diferente do banjo tradicional, de cinco cordas e tocado com dedeira, o banjo tenor se estabeleceu na década de 1910, com quatro cordas afinadas em intervalo de quintas e tocado com palheta. Essas características técnicas fazem com que o instrumento seja de fácil assimilação para bandolinistas. Inicialmente chamado de *tango banjo*, era usado como solista de melodias em gêneros de danças da moda, como o tango. (Carr, 2016)

No entanto, a instrumentação das bandas de jazz continuou em modificação e no final da década de 1920 a guitarra passou a ocupar o lugar até então pertencente ao banjo. Significativamente, alguns dos mais famosos guitarristas dessa fase foram ex-banjoístas, como Eddie Lang (Filadélfia, 1902 – New York, 1933) e Carl Kress (Newark, 1907 – Reno, 1965). Nesse contexto o violão tenor foi desenvolvido como uma opção para os músicos acostumados com a afinação do banjo tenor poderem se aproximar do timbre da guitarra e manterem seus empregos.¹¹³



Figura 1. Afinação do bandolim, banjo tenor e violão tenor.

O violão tenor no Brasil e seus expoentes

Sem dúvidas, o maior divulgador do instrumento no Brasil foi Garoto (Aníbal Augusto Sardinha. São Paulo, 1915 - Rio de Janeiro, 1955). Músico desde a infância, Garoto ganhou ainda cedo notoriedade como instrumentista. Suas primeiras apresentações musicais datam de 1928 quando, aos 13 anos de idade e tocando banjo tenor, se destacou como solista no Salão do Automóvel da General Motors, organizado pela empresa norte-americana em São Paulo. Ainda aos 15 gravou seu primeiro disco. A partir de então, amontoam-se sucessivos registros de sua atuação musical, entre eles: foi solista de diversas rádios (Educadora Paulista, Cosmos, Mayrink Veiga, Nacional, Tupi e Record), integrou o Bando da Lua que acompanhou Carmen Miranda nos Estados Unidos, foi contratado com cláusula de exclusividade pela gravadora Odeon e destacou-se como compositor e solista tanto no chamado âmbito erudito (estabelecendo-se como grande intérprete do compositor Radamés Gnattali) quanto na música popular, em especial como solista de choros.

Por mais que pesem os relevantes feitos de Garoto no decorrer de sua carreira, é mais interessante e pertinente para a presente pesquisa notar aspectos distintos de sua pluralidade, expressos na sua invejável capacidade como intérprete e acompanhador em vários instrumentos e nas diferentes influências presentes em sua obra. Durante toda a sua carreira solou e acompanhou cantores, demonstrando adaptar sua técnica para diferentes estilos e contextos. Além disso, em seus anos iniciais como músico dedicou-se apenas ao banjo tenor e posteriormente aumentou sua atuação tocando bandolim, violino, violão tenor, cavaquinho, violão e guitarra havaiana.

Em um aspecto prático vale destacar, entretanto, a semelhança entre alguns desses instrumentos e os atalhos provavelmente tomados em sua compreensão e domínio. Como já citado, o banjo tenor e o violão tenor apresentam a mesma afinação, que é semelhante à do bandolim e do violino (com a mesma relação intervalar entre as cordas). Ainda assim, as

¹¹³ Lembramos que a palavra violão é utilizada apenas no Brasil para designar o instrumento acústico, portanto *tenor guitar* faz referência tanto ao violão quanto à guitarra elétrica.

diferentes sonoridades e tessituras sugerem possibilidades específicas aos músicos que se dedicam a esses instrumentos, o que legitima a fama e aclamação obtida por Garoto por dominar diferentes técnicas.

Infelizmente, pouco restou para a posteridade da apurada técnica de Garoto no violão tenor e banjo. Em uma época na qual os vídeos eram escassos, apenas restaram registros visuais seus acompanhando Carmen Miranda em um plano de fundo em filmes produzidos nos Estados Unidos. Mesmo tendo lançado em 1943, pela editora Irmãos Vitale, os métodos *Cacique* (para violão), *Tupan* (para cavaquinho), e o *Bandeirantes* para violão tenor, bandolim e banjo, tais obras pouco revelam sobre sua técnica. O método *Bandeirantes* consiste apenas em um dicionário de acordes. Entretanto, o fato de unificar o violão tenor, banjo e bandolim em uma mesma obra evidencia a relação estabelecida por Garoto no estudo entre esses instrumentos.

Na introdução do pequeno livro Garoto faz uma apresentação: “O VIOLÃO-TENOR foi lançado por mim no Brasil em 1933. (...) Este instrumento é de origem americana, onde é conhecido como TRIOLIN. No Brasil batizei-o de VIOLÃO-TENOR.” (Garoto, 1943.) Embora o nome *tenor guitar* já existisse nos Estados Unidos, Garoto provavelmente se referia ao *triolian*, modelo de violão tenor da fábrica National Guitars, ainda hoje disponível em seu catálogo. Esse modelo possui uma estrutura de projeção chamada *resonator*, consistindo na utilização de cones de metal que, em contato com o rastilho do instrumento vibram e projetam o som com uma sonoridade distinta da projeção acústica convencional. Nos Estados Unidos tal técnica de construção é bastante utilizada, especialmente em instrumentos destinados aos gêneros da música folk e country. Já no Brasil costuma-se chamar os instrumentos que utilizam o *resonator* de *dinâmicos* e a fábrica paulistana Del Vecchio é a principal especialista em tal técnica de construção.

Ainda no método *Bandeirantes*, Garoto afirma: “A afinação do violão tenor é a seguinte: DÓ SOL RÉ LÁ de cima para baixo. (...) A afinação do banjo sendo a mesma do violão tenor, devem-se ser usados os mesmos processos.” (Garoto, 1943.) Assim, podemos comprovar a sua experiência anterior com o banjo tenor, o fato dos instrumentos compartilharem a mesma afinação e, principalmente, o de guardarem semelhanças na técnica de execução.

Embora Garoto tenha sido considerado um dos maiores instrumentistas de sua geração e principal referência para o violão tenor, sua técnica não necessariamente foi herdada pelas gerações posteriores. O instrumento não se disseminou propriamente no Brasil e ficou restrito a exemplos pontuais de músicos que se dedicaram ao seu estudo de forma secundária. O cearense Zé Menezes (José Menezes de França. Jardim, 1921 - Terezópolis, 2014) pode ser considerado seu maior seguidor, tendo convivido com Garoto e, assim como ele, sido multi-instrumentista e autor de um relevante trabalho tocando violão tenor. Zé Menezes fez carreira como solista e acompanhou diversos músicos em sua longa trajetória até o início do século XXI.

Mesmo que Zé Menezes não tenha sido o único a se dedicar ao instrumento, destacando-se em especial Claudionor Cruz (Simão Pereira, 1910 – Rio de Janeiro, 1955) e Álvaro do Violão tenor (Álvaro Brochado Hilsdorf. Rio Claro, 1923 – São Carlos, 1997), após a morte de Garoto o violão tenor não se tornou um instrumento amplamente difundido na música brasileira. Sendo assim, pode-se dizer que a maior parte dos músicos que investiu no instrumento

não se dedicava exclusivamente ao violão tenor e apenas o utilizou como uma ferramenta para explorar novas sonoridades.

Mesmo que alguns violonistas, violeiros e violoncelistas tenham se arriscado nas cordas do violão tenor, os bandolinistas foram seguramente aqueles que com mais frequência recorreram ao seu uso como um recurso para ampliar suas possibilidades de interpretação. Nos dias atuais destacam-se trabalhos como os de Danilo Brito (São Paulo, 1985), Pedro Aragão (São Paulo, 1978) e, principalmente, Pedro Amorim (Rio de Janeiro, 1958) (que dedicou um disco inteiro ao instrumento), todos eles bandolinistas qualificados e já aclamados da música brasileira. Mais do que apenas exemplos pontuais, trata-se de um montante de produção recente e volumosa.

Tal associação e interesse pelo violão tenor entre os bandolinistas seguramente tem como principal referência a obra de Jacob do Bandolim. Embora obviamente associado ao instrumento que lhe valeu o nome profissional, Jacob Pick Bittencourt (Rio de Janeiro, 1918 - 1969) via no violão tenor um instrumento que lhe ampliava as possibilidades de sonoridades, tornava as melodias que executava uma quarta justa mais grave, fazendo com que alcançasse novas frequências sem alterar a digitação habitual. Com intuito de facilitar sua adaptação ao instrumento, Jacob encomendou à lutheria Bandolim de Ouro o desenvolvimento de um modelo de violão tenor de menores proporções, mais próximas às do bandolim (similar inclusive ao já utilizado nos Estados Unidos e chamado *Tenor Regal*). Em tal instrumento, por ele batizado de violinha, Jacob compôs obras até hoje cultuadas entre os bandolinistas e que acabam atraindo a curiosidade de seus seguidores para a sua sonoridade particular. Curiosamente, Jacob também testou o uso de um violão tenor dinâmico ligado a um órgão Hammond, o que resultou em uma sonoridade incomum por ele chamada de vibraplex, e que, por sua vez, em nada foi cultuado e não deixou seguidores.

Os registros e a documentação existentes a respeito de Jacob do Bandolim permitem perceber uma dicotomia interessante. Ao mesmo tempo em que se encontram fartos registros sonoros de suas interpretações, gravados com extremo cuidado e sonoridade *sui generis* para a época, inexistem registros em vídeo que permitam elucidar questionamentos sobre sua técnica ao bandolim ou violinha. Tal antagonismo resulta em uma glorificação de suas interpretações e em uma inquietação quanto a pontos específicos de sua técnica, especialmente em relação à violinha. Podemos supor, entretanto, que seja semelhante à do bandolim, afinal, as adaptações na dimensão do violão tenor visavam justamente facilitar sua execução.

Ainda assim, a documentação existente em torno de Jacob do Bandolim se destaca, especialmente se comparada àquela relativa a Garoto. Enquanto Jacob levava meses, e muitas vezes anos, entre diferentes gravações e planejava com rigor detalhes do registro sonoro, Garoto gravava diariamente em diferentes rádios e parecia não se preocupar muito com minúcias. Deixou ao final de sua vida gravações de baixa qualidade sonora e nenhum álbum pensado especificamente como uma obra coesa. Tal questão ajuda a elucidar os motivos pelo qual, mesmo sendo considerado por muitos como o melhor instrumentista de sua geração, Garoto não obteve grandes seguidores diretos enquanto Jacob cada vez mais é cultuado, especialmente entre os músicos dedicados ao choro.

A repercussão de tal antagonismo nos registros e nos seguidores de ambos os instrumentistas também se revela nos estudos relativos ao violão tenor. Tendo em vista que a maioria dos músicos dedicados hoje ao aprendizado do instrumento são originários do bandolim, é de se esperar que uma abordagem bandolinística acabe prevalecendo ao se estudar o violão tenor e que no fundo esse seja tido por muitos como um afluente do bandolim, um instrumento acessório para se explorar novas sonoridades. Todavia, questionaremos o quanto tal derivação de fato se justifica ao se pensar na técnica mais adequada para o violão tenor.

A busca de um referencial teórico

O método *Bandeirantes* é ainda hoje o único editado no Brasil dedicado à pedagogia do violão tenor. Trata-se apenas de um pequeno caderno com diagrama de acordes, sugerindo encadeamentos harmônicos frequentes na música popular. O autor não dá nenhuma orientação quanto a escalas, digitação, direcionamento de palheta ou outros assuntos normalmente abordados em um método. Mesmo entre editoras estrangeiras as referências são escassas para o violão tenor e o único material relativamente abundante são também os diagramas de acordes.

Como as aulas de violão tenor na Escola de Música de Brasília ocorrem dentro do curso de bandolim e o instrumento é associado no Brasil ao nome de bandolinistas, procuramos nos métodos de bandolim um referencial teórico. No entanto, as dimensões do violão tenor não possibilitam a aplicação da técnica do bandolim. Assim, direcionamos nossa pesquisa para o material referente ao banjo tenor, intermediário na árvore genealógica.

Pela tabela abaixo constatamos que o instrumento que mais se aproxima do tamanho do violão tenor brasileiro é o banjo tenor. Além disso, os instrumentos compartilham a mesma afinação, conforme figura 01.

INSTRUMENTO	ORIGEM	FABRICAÇÃO	TAMANHO DA ESCALA
Bandolim	Brasil	Pedro Santos	350 mm
Banjo tenor	EUA	Gibson	482 mm
Violão tenor	Brasil	Do Souto	520 mm
Violão tenor	EUA	Gibson	582 mm

Tabela 1. Tabela comparativa de tamanho das escalas (medida da pestana ao cavalete).

No Brasil temos um único método de banjo tenor, o *Método prático para banjo tenor (sem mestre)*, de Jurandyr P. Chagas. Além de não possuímos informações biográficas do autor, a edição não tem data de publicação. Aspectos editoriais como diagramação e foto nos sugerem que é anterior ao *Bandeirantes*, de Garoto, o que faz sentido na cronologia dos instrumentos. O método, porém, é de pouco valor pedagógico, seguindo o modelo de apresentação de alguns desenhos de acordes sem aprofundamento algum.

Os métodos norte-americanos são mais elaborados e apresentam além de acordes e repertório um detalhamento de elementos técnicos específicos. Utilizamos como referência os livros *Master Instructor for the tenor banjo* (1920), de George L. Lansing, *New Method for tenor banjo*, de Wm. C. Stahl e *Manual of tenor banjo technique*, de Harry F. Reser. Embora

tenhamos certeza da data de publicação apenas do primeiro, podemos deduzir pelo repertório e pela biografia dos autores que todos remetem à década de 1920.

Sobre as aulas e o repertório

Estabelecido então um referencial teórico adequado para o violão tenor brasileiro levando em conta sua afinação, dimensões e funções a executar (solista e acompanhador), procuramos nas aulas aplicar esses conceitos no repertório brasileiro.

Os métodos selecionados demonstram unidade no que concerne à abordagem técnica, em aspectos como:

- Proposta do instrumento tanto como solista executando melodias quanto como acompanhador executando acordes em células rítmicas características dos estilos abordados.
- Notação em clave de sol transposta uma oitava acima. O Dó (nota mais grave do instrumento) é notado então na primeira linha suplementar abaixo do pentagrama.
- Divisão do braço do instrumento em posições de digitação, conceito amplamente utilizado na pedagogia do bandolim e de instrumentos de cordas friccionadas.
- Aplicação de uma digitação híbrida nas diferentes posições, adaptando a colocação dos dedos de forma mais fechada na região mais grave (e conseqüentemente fisicamente mais larga) e de forma mais aberta, à semelhança do bandolim, nas regiões agudas.
- Articulação métrica da palheta, acentuando os apoios rítmicos com golpes de palheta de cima para baixo.
- Utilização do *tremolo*, efeito típico da literatura bandolinística.
- Possibilidade de realização de melodias com acompanhamento harmônico simultâneo, técnica atualmente conhecida na música popular como *chord melody*.

Para objeto de estudo escolhemos as composições de Jacob do Bandolim para violão tenor (gravadas originalmente em seus citados violinha ou vibraplex), não só pela relevância do compositor na música instrumental brasileira mas por questões pedagógicas. Essas composições estão registradas em boas gravações, facilmente disponíveis e não demandam, em sua maioria, virtuosismo do intérprete. Além disso, são peças notadamente reconhecidas e presente no repertório dos músicos de choro. Assim, tanto o estudo de suas melodias como de seu acompanhamento assume um caráter prático e de interação musical.

Conclusões

Em nossas aulas percebemos que não há uma pedagogia satisfatória disponível para o violão tenor. A bibliografia é escassa e de pouco aprofundamento técnico, seja no Brasil ou no exterior. Como no Brasil o uso do violão-tenor é associado a bandolinistas, num primeiro momento buscamos referência no bandolim mas as indicações históricas e organológicas detalhadas acima indicam que é mais adequado se espelhar no banjo tenor. A partir de um

estudo da literatura desse instrumento levantamos um referencial teórico que, em aula, aplicamos no repertório brasileiro, notadamente do compositor Jacob do Bandolim.

Ainda assim, é interessante destacar que, como um instrumento de pouca representatividade na música brasileira e, portanto, de menor procura entre os estudantes, o estudo do violão tenor na Escola de Música de Brasília permanece vinculado ao curso de bandolim. Entretanto, deve-se buscar em referências externas, notadamente no banjo tenor, técnicas mais adequadas ao instrumento em questão. Assim poderá se desenvolver uma didática mais precisa para o instrumento e, caso haja abertura institucional, até mesmo destinar o seu estudo a um curso específico, capaz de abranger as necessidades e dificuldades próprias do violão tenor.

Referências

- Antônio, Irati & Pereira, Regina. (1982). *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Carr, Joe. (2016). *First lessons on tenor banjo*. Mel Bay.
- Cazes, Henrique. (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34.
- Chagas, Jurandyr P. (s/d.). *Método prático para banjo tenor (sem mestre)*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- Garoto, Anibal Sardinha. (1943). *Bandeirantes – Método prático*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- Lansing, George L. (1920). *Master Instructor for the tenor banjo*. Boston, New York, Milwaukee: White-Smith Music Publishing.
- Mello, Jorge. (2012). *Gente humilde: vida e obra de Garoto*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Paz, Ermelinda. (1997). *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Reser, Harry F. (s/d.). *Manual of tenor banjo technique*. Djangobooks.com.
- Stahl, Wm. C. (s/d.). *New Method for tenor banjo*. New York, Milwaukee, London: Wm. C. Stahl.

Vídeos de performance:

Carícia (Jacob do Bandolim):

<https://youtu.be/mhsCb6DcaYc>

Nostalgia (Jacob do Bandolim):

<https://youtu.be/odx4NVhJYNs>

Performance musical e o ensino coletivo de instrumentos de metal: Aspectos técnico-interpretativos a partir de práticas consolidadas

COMUNICAÇÃO ORAL

Bruno Caminha Farias

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(bcfarias@hotmail.com)

Radegundis Aranha Tavares Feitosa

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: O presente artigo apresenta parte do projeto de pesquisa de mestrado em andamento desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGMUS/UFRN e tem como objetivo analisar e refletir a respeito dos principais aspectos técnico-interpretativos necessários a prática e ao ensino coletivo de instrumentos de metal a partir da prática de profissionais consolidados. Serão apresentados direcionamentos a partir da literatura estudada até o presente momento relacionada a prática instrumental e ao ensino de instrumento, assim como as principais questões metodológicas que fundamentam a investigação realizada. Como objetos de pesquisa definimos dois grupos musicais: as orquestra de metais Lyra Tatuí e a Lyra Bragança. Esperamos que através da análise e reflexão dos dados a serem coletados nos contextos das orquestras de metais possamos contribuir de forma significativa para reflexões a respeito da prática musical e do ensino coletivo dos instrumentos de metal.

Palavras-chave: Performance musical; Ensino de instrumento; Prática instrumental; Ensino coletivo de instrumentos de metal.

Abstract: This article presents a part of the masters research project in development at the Postgraduate Program in Music of the Federal University of Rio Grande do Norte - PPGMUS / UFRN and aims to analyse and think over the main technical-interpretative techniques necessary for the practice and collective teaching of brass instruments based on the practice of reputed professionals. Guidelines will be presented from the literature studied up to the present moment related to instrumental practice and instrument teaching, as well as the main methodological issues that support this research. We defined two musical groups as research objects: the Lyra Tatuí metal orchestra and the Lyra Bragança. We hope that through the analysis and reflections about the data to be collected in the contexts of brass orchestras we can contribute in a significant way to reflections about the musical practice and the collective teaching of the metal instruments.

Keywords: Musical performance; Instrument teaching; Instrumental practice; Collective teaching of brass instruments.

O trabalho aqui apresentado é parte do projeto de pesquisa de mestrado em andamento desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – PPGMUS/UFRN em parceria com o Grupo de Pesquisa em performance, ensino e práticas musicais mediadas por recursos tecnológicos – ENSINAMUS-UFRN. Vinculado a linha de pesquisa Processos e Dimensões da Produção Artística, o projeto tem como objetivo analisar e refletir a respeito dos principais aspectos técnico-interpretativos necessários a prática e ao ensino coletivo de instrumentos de metal a partir da prática de profissionais consolidados. Neste trabalho serão apresentados direcionamentos a partir da literatura estudada até o presente momento relacionada a prática instrumental e ao ensino de instrumento, assim como as principais questões metodológicas que fundamentam a investigação realizada.

O ensino de instrumentos de metal vem sendo há alguns anos o foco principal da atividade profissional do 1º autor (Farias), que tem buscado refletir e aprimorar sobre suas práticas. Em 2014, como trabalho de conclusão da especialização em Educação e Contemporaneidade, Farias realizou um estudo em torno do ensino de instrumentos musicais no Conservatório de Música D'alva Stella Nogueira Freire da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, local onde desenvolve atividades de ensino com instrumentos de metal. O fato de ter realizado a pesquisa e ser professor da instituição possibilitou a Farias entender as principais

características práticas e teóricas que constituem o ensino no Conservatório citado. Em seu trabalho, o autor (FARIAS, 2015) menciona número de alunos ingressantes na escola, perfil e interesse desses alunos e as atividades desenvolvidas. Através da pesquisa Farias (2015) verificou que muitos dos professores da instituição desenvolvem atividades coletivas, o que o fez refletir sobre algumas questões direcionadas aos instrumentos de metal surgindo as seguintes indagações: Em que espaços de ensino coletivo exclusivo de instrumentos de metal encontramos práticas consolidadas? Existem materiais didáticos próprios para essas práticas? Quais os aspectos técnicos-interpretativos envolvidos?

A partir destes questionamentos, da prática inicialmente como aluno participante de diversos eventos relacionados aos instrumentos de metal e posteriormente como professor, é que se deu o interesse pelo tema do projeto. Outro aspecto que influenciou nessa escolha foi identificar que há uma carência de pesquisas realizadas nesta área que deem suporte a reflexões que auxiliem no processo de construção da performance, além da ausência de materiais didáticos preparados e sistematizados exclusivamente para atividades coletivas com instrumentos de metal.

A pesquisa sobre a prática instrumental e o ensino de instrumento

A área de música tem se expandido cada vez mais no âmbito da pesquisa, especialmente nas últimas três décadas. Tem influenciado nesse processo de expansão da área a criação de mais cursos de graduação e pós-graduação no país, o que tem resultado diretamente no aumento do número de produções acadêmicas. Subáreas como a etnomusicologia e a musicologia estão mais consolidadas nesse âmbito, entretanto, a performance musical ou práticas interpretativas ainda tem muitas temáticas que são pouco exploradas.

A performance musical, mais especificamente, tem sido problematizada especialmente em temáticas relacionadas a aspectos gerais e instrumentos como piano, violão e violino. Essas pesquisas “vêm oferecendo diversidade em seus métodos e objetos de conhecimento, detendo-se em estudar não só individualidades, diferenças e singularidades, mas também os aspectos normativos e compartilhados” (GERLING; SOUZA, 2000, p. 114). Os principais temas pesquisados na área de performance no Brasil fazem relação com outras subáreas da música e outros campos do conhecimento possibilitando uma perspectiva ampla e complexa. GERLING e SOUZA (2000) enfatizam que:

A performance musical vem fornecendo um campo fértil de pesquisas principalmente para estudos sobre habilidades motoras e cognitivas. [E que] Muitos pesquisadores não se acanham em declarar que a performance musical é uma das instâncias máximas da capacidade física, mental e emocional dos seres humanos (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

Nesse contexto o trabalho de Borém e Ray (2012) destacou por traçar um panorama dos trabalhos apresentados nos principais eventos de performance musical no Brasil no período entre os anos de 2000 a 2012. Para a análise das temáticas apresentadas foram propostas dez categorias com diferentes interfaces as quais relacionam performance musical com: ensino/aprendizagem/educação; idiomatismo; edição/editoração/catalogação; técnica de execução; ciências da saúde; musicologia/sociedade/cultura; composição; música popular; literatura (métodos/repertório/gravações/textos); e análise (BORÉM; RAY, 2012, p. 128). Nessa

mesma proposta Renata Correia (2015) realizou uma pesquisa analisando a produção acadêmica relacionada à performance pianística entre os anos de 2007 a 2012 oferecendo um panorama e análise dos principais temas, tendências e métodos discutidos nesse período, ressaltando algumas pesquisas emergentes como a pesquisa Artística e estudos ligados a Musicologia Empírica (CORREIA, 2015, p. 227-233).

Quando refletimos sobre perspectivas de ensino e aprendizado de instrumentos musicais nos deparamos com a interseção entre as áreas de Performance e Educação Musical, mais diretamente entre as temáticas da prática instrumental e do ensino de instrumento. Nesse sentido, a primeira problematiza questões mais ligadas ao fazer musical propriamente dito, ou seja, como tocar. Já o ensino de instrumento vai contemplar mais diretamente questões didáticas. Dessa forma, esta pesquisa contempla um tema inserido no limiar entre as duas temáticas, tendo como base a pesquisa na área de Performance Musical.

Considerando os trabalhos que se relacionam com a prática instrumental, faremos uma breve abordagem de alguns dos principais estudos que apresentam considerações importantes nesse âmbito. A prática instrumental como atividade fundamental para o desenvolvimento do músico pode se apresentar de diversas maneiras e através das mais variadas estratégias, demandando organização e planejamento dessas atividades para um desenvolvimento satisfatório. Santos e Hentschke (2009) enfatizam que as pesquisas nos últimos anos sobre prática instrumental “evidenciam as potencialidades do planejamento intencional de instrumentistas, frente às situações de prática, e voltam-se à sistematização de aspectos que possibilitem a melhoria e o refinamento do nível de especialização músico-instrumental” (SANTOS; HENTSCHE, 2009, p. 72). Apesar de ser uma publicação de quase 10 anos atrás entendemos que se aplica ao contexto atual. Mendes (2014) apresenta em sua dissertação uma série de questões relacionadas a preparação para o recital, discutindo temas como ansiedade, preparação, concentração, habilidades e estratégias para uma prática instrumental satisfatória, a partir do estudo de pianistas estudantes e profissionais. A partir destas situações, é possível dizer que diversas estratégias podem ser empregadas e definidas a partir do objetivo que se pretende alcançar.

Ainda sobre a prática instrumental, Zorzal (2015) traça um panorama a partir de considerações teórico-conceituais e apresenta algumas pesquisas e reflexões sobre a prática musical efetiva em variados contextos, dando atenção especial à masterclass. Essa discussão proporciona uma visão ampla sobre a perspectiva de diversos autores relacionada a possibilidades para a organização da prática musical, elencando etapas a serem trabalhadas, estratégias e competências para uma prática satisfatória. Assim:

Com base nas proposições teóricas vistas [...] acerca da construção do conceito de prática efetiva, pode-se resumir esse ciclo como se segue: uma complexa interação de N fatores dá início à atividade prática; esta, por sua vez, é dividida em fases, com suas respectivas características, que determinam o planejamento, a organização e as metas a serem cumpridas com tais atividades; há uma necessidade de constante autoavaliação durante o processo de prática; e um feedback final após serem atingidas as metas estabelecidas (ZORZAL, 2015, p. 96).

As proposições e as reflexões apresentadas por Zorzal (2015) podem direcionar a prática instrumental de estudantes e profissionais a resultados mais objetivos. Nessa mesma linha de pensamento, Veloso e Araújo (2017) verificam essa necessidade de planejamento e

organização na prática de percussionistas apresentando como possibilidade dados sobre os desafios formativos e processos autorregulatórios na prática instrumental considerando a autorregulação como uma importante estratégia de controle para o desenvolvimento da aprendizagem “a partir do delineamento de objetivos e diretrizes de estudo, atentando para o controle do próprio progresso e utilizando estratégias como o monitoramento, elaboração e gerenciamento do esforço empregado” (VELOSO; ARAÚJO, 2017, p. 02).

Os estudos realizados a respeito do ensino de instrumentos musicais no Brasil vêm crescendo de forma considerável a partir de pesquisas (VASCONCELOS, 2017; FEITOSA, 2016; 2013; CERQUEIRA, 2010; HARDER, 2008) sob olhares distintos e nos mais variados espaços, expondo realidades singulares que possibilitam a reflexão e o desenvolvimento da formação em música. Através destas pesquisas, conhecemos realidades que provocam e possibilitam compreender melhor e refletir sobre a nossa prática pedagógica.

Dessa forma, é possível ressaltar que a cada nova experiência, análise e pesquisa, diversas possibilidades são evidenciadas enfatizando ser este um processo em constante mutação, e demonstra que os resultados alcançados no futuro serão reflexo de uma diversidade de fatores envolvidos na prática pedagógica de cada professor no presente. Feitosa (2016) em sua tese de doutorado sobre a Música brasileira popular no ensino de trompa nos apresenta algumas das principais questões abordadas no campo do ensino de instrumentos musicais, destacando que as discussões envolvem principalmente:

[...] problemas relacionados ao ensino e aprendizado da música; práticas de ensino do professor de instrumento na sala de aula, incluindo a relação entre o tempo de aula que deve ser dedicado para a técnica e para os demais elementos da interpretação; qualidades necessárias ao professor de música; relações entre o professor de instrumento e seus alunos; estratégias para resolver questões técnicas na execução de repertórios diversos; decisões de interpretação em determinadas obras; entre outros aspectos (FEITOSA, 2016, p. 22).

As questões acima apresentadas são fundamentais para a reflexão e reforçam as pesquisas que se apresentam no limiar entre os campos da educação musical e da performance. Nesse mesmo contexto, Zorzal (2010) reforça que:

[...] muitas são as estratégias que podem ser usadas no ensino da música. Essas estratégias podem diferir conforme o nível de performance do aluno, a prática de ensino do professor orientada culturalmente por uma instituição, as características dos instrumentos e/ou vozes envolvidas na aula, o tipo de ambiente e o formato de ensino dentro do qual a aula acontece (ZORZAL, 2010, p. 47).

Podemos ver assim que diversas questões estão envolvidas na prática de ensino de instrumentos musicais e que essas ultrapassam até mesmo a sala de aula. A percepção de todas as nuances envolvidas nessas práticas é de fundamental importância no desenvolvimento de um aprendizado eficiente, tornando-se essencial a busca constante por estratégias que supram as necessidades de cada realidade. Vasconcelos (2017) apresenta algumas questões referentes ao ensino e aprendizagem de instrumentos musicais em conservatórios e academias, e reforça a colocação de Zorzal (2010) quanto a necessidade de estratégias para os diversos contextos de ensino. Nas palavras do autor:

Aos músicos do século XXI, exige-se um conjunto diversificado de competências e conhecimentos que contribuam para o exercício profissional multifacetado e policentrado e que nem sempre a formação potencia o desenvolvimento dessas multi-competências tendo em conta a diversidade de possibilidades técnicas, artísticas, estéticas, sociais e culturais existentes nas práticas artísticas contemporâneas (VASCONCELOS, p. 47, 2017).

Essas exigências atribuem novas responsabilidades não somente ao músico/professor, mas também, as instituições de ensino que necessitam repensar seus programas no intuito de subsidiar uma formação mais abrangente e que esteja sintonizada com as necessidades do século XXI. Em sua pesquisa que abrange trabalhos realizados em universidades e escolas superiores de música de Portugal, Vasconcelos (2017) apresenta um olhar crítico a respeito do modelo profissional docente; sobre os currículos e programas; e sobre as modalidades de ensino. Na pesquisa, apresenta-se que:

[...] nos trabalhos analisados refere-se às modalidades de ensino existentes na formação de um instrumentista. Este questionamento pode ser sintetizado em quatro aspectos essenciais: (a) predomínio da modalidade de ensino individualizado; (b) o predomínio da aprendizagem formal; (c) o predomínio da dimensão técnica e (d) a ausência de criatividade (VASCONCELOS, p. 56, 2017).

As considerações evidenciadas por Vasconcelos (2017) na realidade portuguesa nos faz refletir sobre as modalidades de ensino utilizadas no Brasil. Dentre algumas possibilidades para o ensino de instrumentos musicais podemos citar o ensino individual e o coletivo, este último podendo incorporar diferentes modelos de aprendizado em grupo, como o masterclass, a oficina/laboratório de performance, a prática de conjunto e a música de câmara.

Ensino individual – como o próprio nome indica, é o ensino exclusivo a uma pessoa. Durante muito tempo esteve direcionado em uma perspectiva Mestre-Aprendiz, onde o mestre repassava seus conhecimentos ao aprendiz em um ambiente de convívio diário e de forma empírica, baseado na transmissão de informações aliadas à aquisição de habilidades fisiológicas (CERQUEIRA, 2010, p. 02). Este modelo de ensino remete as propostas tradicionais empregadas em conservatórios, onde o professor defende a atenção exclusiva ao estudante como a única forma de poder conseguir um resultado efetivo (TOURINHO, 2007, p. 02).

Ensino coletivo – é uma abordagem ampla para o desenvolvimento de práticas musicais realizadas com mais de um indivíduo simultaneamente, podendo apresentar diversas possibilidades. Por sua capacidade de abrangência de indivíduos e custos reduzidos, quando comparado ao ensino individual, é perceptível que essa modalidade oferece maiores vantagens a algumas instituições, sendo assim bastante utilizada em realidades como: projetos sociais, ONG's, rede básica de ensino e escolas de música. Nesse sentido:

Pode-se argumentar em favor do ensino coletivo que o aprendizado se dá pela observação e interação com outras pessoas, a exemplo de como se aprende a falar, a andar, a comer. Desenvolvem-se hábitos e comportamentos que são influenciados pelo entorno social, modelos, ídolos. A concepção de ensino coletivo está aqui conceituada como transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical. Professores de ensino coletivo levam em consideração o aprendizado dos autodidatas, que se concentram inicialmente em observar o que desejam imitar (TOURINHO, 2007, p. 02).

Nessa perspectiva, diversos procedimentos podem ser pensados de acordo com a quantidade de alunos que se tem em turmas coletivas. Algumas possibilidades são apresentadas por diversos autores (TOURINHO, 2007; CERQUEIRA, 2010; CRUVINEL, 2008;

2005) como o masterclass, a oficina/laboratório de performance, a prática de conjunto e a música de câmara. Cada uma destas práticas com características próprias, porém trabalhando em grupo a performance, interpretação, técnica e provocando, ao máximo, a criação musical e a interação entre os sujeitos envolvidos.

O universo da pesquisa

Os instrumentos de metal têm sua produção sonora através da vibração dos lábios no bocal provocada pelo ar, que por sua vez gera um som determinado baseado nos intervalos da série harmônica e amplificado no instrumento. Ou seja, “a família dos instrumentos de sopro de metal inclui todos aqueles que produzem som pela vibração dos lábios” (JENKINS, 2009, p. 92), sendo atualmente os instrumentos mais comuns, o trompete, a trompa, o trombone, o eufonio (bombardino) e a tuba. Portanto, esses serão os instrumentos contemplados por essa pesquisa. Vale mencionar que os instrumentos de metal são utilizados em distintas formações, abrangendo desde a orquestra sinfônica, bandas de música, grupos de câmara e grupos de música popular até formações mais específicas do próprio naipe como fanfarras, quintetos e grupos de metais.

A pesquisa propriamente dita se dá através de um conjunto de procedimentos metodológicos que se definem conforme a realidade que se pretende investigar, o que demanda escolhas coerentes para o desenvolvimento satisfatório dos estudos. No intuito de compreender quais os principais aspectos técnico-interpretativos necessários a prática e ao ensino coletivo de instrumentos de metal a partir da prática de profissionais consolidados, consideramos a abordagem qualitativa adequada a partir de suas características como a possibilidade de descrever, compreender e explicar situações específicas de determinadas atividades (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32). Para Minayo (MINAYO, 2001, p. 21), “a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes”, possibilitando compreender atividades em espaços diversos, assim como as relações e atitudes envolvidas no processo pedagógico e na construção da performance.

Delimitação dos casos a serem estudados

A delimitação das atividades investigadas nesta pesquisa se deu a partir do levantamento e reconhecimento de práticas de ensino coletivo de instrumentos de metal. Definimos dois grupos musicais como objetos de pesquisa: as orquestra de metais Lyra Tatuí e a Lyra Bragança. Os grupos possuem reconhecimento internacional pelas atividades permanentes e estruturadas, o que nos possibilita analisar e compreender as ações desenvolvidas. A definição dos instrumentos de coleta de dados se deu a partir dos objetivos da pesquisa, buscando procedimentos que se relacionem diretamente com nosso estudo.

Instrumentos de coleta de dados

Pesquisa bibliográfica – Realizaremos levantamento de materiais relacionados ao ensino de instrumentos musicais, ensino coletivo de instrumentos; e a performance musical, buscando conhecer mais profundamente as publicações que tratam sobre tema desta pesquisa, possibilitando embasamento e reflexões acerca das atividades estudadas. Segundo Oliveira (*apud* PENNA, 2015, p. 119) a pesquisa bibliográfica trabalha diretamente com fontes científicas, estudando e analisando “documentos de domínio científico, tais como livros,

periódicos, enciclopédias, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos”, proporcionando assim o acesso direto a obras sobre o tema em estudo.

Pesquisa documental – Considerando como documentos informações “que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes, gravações, fotografias, entre outras matérias de divulgação” (PENNA, 2015, p. 119), esta etapa poderá nos fornecer informações para a realização de transcrições musicais, a elaboração de materiais didáticos não publicados, diários de classe, dentre outras possibilidades de registro pessoal.

Observação – Esta etapa possibilitará averiguar os processos e fases da prática pedagógica in loco dos professores envolvidos na pesquisa, assim como a preparação da performance, permitindo compreender e refletir a respeito das atividades desenvolvidas.

Entrevistas semiestruturadas – Através da realização desta etapa será possível verificar as concepções e posicionamentos dos professores envolvidos a respeito do ensino coletivo de instrumentos de metal, sua formação acadêmica e experiência profissional.

Procedimentos de organização e análise dos dados

A coleta de dados através da pesquisa bibliográfica e documental; das observações realizadas in loco; e das entrevistas realizadas com os professores trarão evidências que serão analisadas, subsidiando reflexões acerca dos casos pesquisados.

Para isso realizaremos:

- Transcrição das entrevistas e observação das atividades realizadas in loco;
- Análise do discurso dos professores;
- Triangulação dos dados obtidos.

Como o presente artigo apresenta um projeto de pesquisa de mestado em andamento, destacamos a possibilidade de haver alterações na proposta no decorrer do processo de pesquisa.

Resultados esperados

O artigo aqui apresentado espera através da análise e reflexão dos dados a serem coletados nos contextos das orquestras de metais Lyra Tatuí e Lyra Bragança contribuir de forma significativa para reflexões a respeito da prática musical e do ensino coletivo dos instrumentos de metal.

Referências

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. Anais do SIMPOM, v. 2, n. 2, 2012.

CERQUEIRA, Daniel L. Categorização do Ensino de Instrumentos Musicais e Canto. In: Anais do V Encontro Regional da ABEM Norte. Manaus, 2010.

CRUVINEL, Flavia Maria. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical. In:

- CONGRESSO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 8., 2008, Brasília. Anais... Brasília: Associação Brasileira de Educação Musical. 2008.
- _____. Educação Musical e Transformação Social uma experiência com ensino coletivo de cordas. Instituto Centro Brasileiro de Cultura. Goiânia, 2005.
- FARIAS, Bruno Caminha. Características e concepções da aprendizagem de instrumentos musicais no Conservatório de Música D'alva Stella Nogueira Freire. 2015. Especialização em Educação e Contemporaneidade. Instituto Federal do Rio Grande do Norte-IFRN/Campus Mossoró.
- FEITOSA, Radegundis A. T. Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas. 2016. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal da Paraíba.
- FEITOSA, Radegundis A. T. O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista. 2013. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal da Paraíba.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo; Organizadores. Métodos de Pesquisa. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009.
- GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. Anais do 1º SNPPM (Seminário de Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.114-125.
- JENKINS, LUCIEN. Manual ilustrado dos instrumentos musicais. Irmãos Vitale, 2009.
- VASCONCELOS, António Ângelo. O Ensino e a Aprendizagem de um Instrumento nos Conservatórios e Academias: problemáticas e desafios. In: LOPES, Eduardo (Org.). Tópicos de pesquisa para a aprendizagem do instrumento Musical. Goiânia/Editora Kelps, 2017.
- MENDES, Dayse Christina Gomes da Silva. Habilidades e estratégias para gerir a ansiedade antes e durante o recital: um estudo multicaso com pianistas estudantes e profissionais. 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.
- MINAYO, M. C. S. (Org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.
- PENNA, Maura. Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música. Porto Alegre: Sulina, 2015. 183 p.
- SANTOS, R. A. T.; HENTSCHE, L. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. Per Musi. Belo Horizonte, n. 19, p. 72-82, 2009.
- TOURINHO, Ana Cristina Gama dos Santos. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos e um pouco de história. Anais do XVI Encontro da ABEM, Cuiabá, 2007.
- VELOSO, Flávio Denis Dias; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Desafios da prática instrumental e autorregulação: Um estudo com percussionistas. Revista Vórtex, v. 5, n. 2, p. 1, 2017.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. OPUS, v. 21, n. 3, p. 83-110, 2015.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Explorando master-classes de violão: um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino. Tese de Doutorado. Escola de Música da UFBA, Salvador, 2010.

Perspectivas da pesquisa em análise musical e sua relação com a performance musical: Estado da arte de publicações emblemáticas e abordagem crítica de estudos em análise e performance musical

PÔSTER

Renata Coutinho de Barros Correia

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (UNESP), Brasil

(renatacouthobarrros@gmail.com)

Resumo: A pesquisa propõe a elaboração de um estado da arte de estudos emblemáticos e abordagem crítica de publicações pertencentes ao domínio de estudo da Análise e Performance Musical. Metodologicamente, fundamenta-se em procedimentos adotados por pesquisas do tipo “estado da arte” e Análise de Conteúdo. Justifica-se pelo crescimento quantitativo, qualitativo e necessidade de compreensão acerca dos objetivos e desenvolvimento deste campo de estudos. Observa-se a influência schenkeriana em estudos pertencentes ao Paradigma Estruturalista e vinculados a um posicionamento flexível frente à análise rigorosa da estruturação musical.

Palavras-chave: Produção acadêmica em performance e análise musical; Estado da arte; Análise musical; Abordagem qualitativa em música

Abstract: The research proposes the elaboration of a state of the art of emblematic studies and critical approach of publications relate to the domain of Analysis and Musical Performance. Methodologically, it is based on procedures (BARDIN, 2011) adopted by State of Art researches and Content Analysis. It is justified by the quantitative and qualitative growth, as well the need for understanding the objectives and development of this field of studies. We observe the strong schenkerian influence in studies, which are related to the Structuralist Paradigm and sustain a more flexible positioning in relation to the rigorous analysis of the musical structuration.

Keywords: Academic production in performance and musical analysis; State of art; Musical analysis; Qualitative approach in music

Nos últimos anos, a produção de pesquisas em Performance Musical tem favorecido o aparecimento de estados da arte¹¹⁴, interessados pela busca de esclarecimentos sobre seus objetos de estudo e campo investigativo. Dessa maneira, especialistas da área têm definido a Performance Musical como um campo investigativo interdisciplinar e que tem mantido interseções com diferentes disciplinas musicais (Rink, 2004, p. 37; Borém e Ray, 2012, p. 123).

Outro aspecto revelado por diferentes especialistas trata-se do crescimento quantitativo de pesquisas interessadas pela tentativa de articulação entre os domínios de estudo da Performance e Análise Musical (Rink, 2004; Cook, 1999; Cook, 2013). Tal interesse, por sua vez, tem levado certos estudiosos a considerarem o domínio dos estudos analíticos ou vinculados à disciplina Análise Musical, como um dos principais relacionados ao campo investigativo da Performance Musical (Rink, 2004; Borém e Ray, 2012). A presença da análise musical em produções desenvolvidas pela área da Performance Musical foi considerada por pesquisadores como a quase “razão da existência” e “permanência [...] da performance dentro da comunidade acadêmica” (Carvalho, Kerr, e Ray, 2006, p. 38).

Diante do crescimento qualitativo e quantitativo das publicações que têm considerado a necessidade de aliar os estudos em Performance à Análise Musical (Rink, 1995; Cook, 2013), o projeto em desenvolvimento visa a elaboração de um Estado da Arte a partir do exame crítico de diferentes níveis de publicações (artigos, livros, teses e dissertações), interessadas pela abordagem da relação análise e performance musical. O objeto de estudo consiste em publicações emblemáticas (estudos bastante recorrentes em pesquisas dedicadas ao tema),

¹¹⁴ O Estado da Arte é definido como uma modalidade de pesquisa de caráter bibliográfico e descritivo com foco na elaboração de um mapeamento de uma produção acadêmica a fim de verificar os aspectos e condições que têm permeado o seu desenvolvimento (Romanowski; Ens, 2006).

pertencentes a diferentes etapas do desenvolvimento dos estudos em Análise e Performance Musical. Sabendo-se que a relação análise musical-performance representa uma questão problemática que vem sendo discutida por musicólogos e especialistas da Performance Musical (Cook, 2013; Barolsky e Klorman, 2016), este projeto volta-se à abordagem de um tema que ainda carece de discussão pelo meio acadêmico. Segundo Borém e Ray (2012, p. 137), os estudos pertencentes à interface entre a Performance e Análise Musical parece ser “uma das interseções em que mais se verifica o problema dos resultados de pesquisa não refletirem, de fato, contribuições à realização musical”. Qual a relevância do procedimento analítico para o tratamento de problemáticas relacionadas à performance musical representa uma questão em aberto ou dificuldade enfrentada por certos pesquisadores.

1. Problema de pesquisa, objeto de estudo e hipótese básica

Conforme explicitado no item anterior, o presente projeto de pesquisa tem como assunto a abordagem da relação análise-performance musical a partir do exame crítico de diferentes níveis das publicações acadêmicas. O projeto insere-se, portanto, num contexto caracterizado pela discussão acerca das possibilidades de integração entre os domínios de estudo da Performance e Análise Musical¹¹⁵. Tal assunto tem ocupado a atenção de teóricos e musicólogos, nos últimos anos, conforme os exemplos a seguir.

Dentre os estudos que abordaram esta questão encontra-se o artigo intitulado Execução e Análise Musical, elaborado por Dunsby (1989). Com base nas propostas analíticas de Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg, Dunsby apresenta suas críticas ao ideal de execução defendido por estes teóricos, especificamente, a figura do performer como um mero reprodutor dos detalhes revelados pelo conteúdo de uma análise musical (Dunsby, 1989, p. 8). Para este autor: “a melhor maneira de se caracterizar uma análise para o executante [...] é vê-la não como uma forma de se achar uma verdade, mas como uma atividade que auxilie na resolução de problemas” (Dunsby, 1989, p. 10).

Uma visão mais abrangente acerca das problemáticas relacionadas aos estudos voltados à tentativa de articulação entre os domínios da Análise e Performance Musical aparece em diferentes estudos desenvolvidos por Cook (1999; 2013). Segundo Cook, o emprego da análise musical como uma possibilidade de legitimar uma interpretação musical, representa uma questão problemática nos estudos vinculados ao denominado Paradigma Estruturalista (Cook, 1999, p. 15-17).

Outra contribuição à discussão acerca da relação análise-performance e algumas das problemáticas que têm permeado alguns dos estudos que trataram desta questão, pode ser identificada nos estudos desenvolvidos por Rink (2004; 2010). Uma leitura de seus estudos permite verificar uma tentativa de aproximação da narrativa analítica com questões

¹¹⁵ Embora forte há pelos menos duas décadas, a relação análise e performance ainda representa assunto presente na pauta de discussão do meio acadêmico. Como exemplo, temos o *Gruppo di Analisi e Teoria Musicale* (GATM), da Itália, que vem se dedicando à pesquisa empírica sobre esta relação. Para maiores informações consultar: <<http://euromac2017.unistra.fr/it/conferences/conferenze-semiplenarie/>>. Nos Estados Unidos, o grupo de interesse em Performance e Análise Musical associado à Sociedade de Análise e Teoria Musical (SMT) tem mantido uma homepage dedicada ao assunto. Para informações consultar: <<http://societymusictheory.org/societies/interest/performanceanalysis>>. A interlocução entre ambos domínios foi tema de discussão no XI Congresso Europeu de Análise Musical na cidade de Strasbourg, em 2017.

pragmáticas relacionadas à performance musical (Rink, 2010, p. 27). Enquanto determinados teóricos pertencentes à corrente Estruturalista têm atribuído à análise da estruturação musical um papel de demasiada importância no processo interpretativo, Rink tem verificado certas limitações da análise prescritiva a este processo (Rink, 2004, p. 40; 2010, p. 27).

Baseado nas problemáticas discutidas pelos especialistas citados, o projeto proposto se direcionará à investigação da seguinte questão de pesquisa: É possível reconhecer no conteúdo das publicações, objeto de estudo, uma contribuição significativa ao tratamento de problemáticas vinculadas à performance musical? A partir da questão proposta, espera-se demonstrar o potencial ou a possibilidade de contribuição de diferentes procedimentos analíticos à resolução de problemáticas inerentes ao processo de construção e comunicação de uma performance musical.

2. Objetivos gerais e específicos

O projeto de pesquisa em desenvolvimento visa a elaboração de um estado da arte e discussão crítica de publicações emblemáticas e de estudos, caracterizados pela tentativa de articulação entre os campos de estudo da Análise e Performance Musical. A partir de uma amostragem por conveniência¹¹⁶ de diferentes níveis de publicações (artigos, livros, teses e dissertações) procurará oferecer uma abordagem sobre o potencial de diferentes propostas analíticas à resolução de problemáticas relacionadas à performance musical, bem como apresentar uma discussão sobre certas dificuldades metodológicas que têm permeado a elaboração de pesquisas e publicações. A elaboração de uma categorização das publicações e a interpretação acerca do contexto histórico e cultural em que estas se encontram inseridas se constituem objetivos específicos do projeto em desenvolvimento.

3. Justificativa do estudo quanto à relevância e a originalidade

A realização desta pesquisa justifica-se teoricamente porque pretende oferecer uma contribuição aos domínios de estudo da Análise e Performance Musical. O acesso às discussões dos teóricos citados no item 2 permite concluir sobre algumas das problemáticas que têm permeado a produção de estudos vinculados a ambas as disciplinas. A primeira delas trata-se do distanciamento que certos discursos musicológicos têm mantido da realidade do processo de construção de uma performance musical (Cook, 2013). Nesse sentido, acredita-se que a identificação de algumas das problemáticas inerentes ao processo de construção de uma performance musical representa um conhecimento com potencial de oferecer uma contribuição significativa a estes domínios de estudos. Quais os limites de certas propostas analíticas à elaboração e comunicação de uma performance musical representa uma das questões a ser tratada pelo presente projeto a fim de contribuir para uma interação mais produtiva entre os domínios da Análise e Performance Musical.

Outra justificativa está relacionada à possibilidade de contribuição deste projeto à área de Performance Musical, ainda em consolidação, no Brasil. Sabendo-se que certas dificuldades relacionadas à estruturação de pesquisas, ainda permeiam algumas das produções

¹¹⁶ Tipo de amostragem bastante empregada por abordagens qualitativas, e portanto, não selecionada a partir de procedimentos mecânicos e probabilísticos. Sua seleção leva em conta a experiência do pesquisador e os objetivos da pesquisa (Silverman, 2009, p. 275).

desenvolvidas pela área, como a não menção explícita do problema de pesquisa (Carvalho, Kerr, e Ray, 2006) e a falta de vínculo de certas abordagens analíticas com a performance (Borém e Ray, 2012), o presente projeto terá como uma de suas funções a abordagem sobre tais problemáticas. Tais dificuldades encontram-se na pauta de discussão do meio acadêmico brasileiro e teóricos das áreas de Práticas Interpretativas e Análise Musical (Cook, 2013; Barolsky e Klorman, 2016). A abordagem de problemáticas relacionadas à estruturação de pesquisas em Performance que têm feito interface com a disciplina Análise Musical representa um conhecimento que vem de encontro a certas deficiências metodológicas, observadas em parte das pesquisas desenvolvidas, no Brasil. Dessa maneira, o presente projeto também tem o propósito de oferecer uma contribuição à produção de conhecimentos em Metodologia da Pesquisa em Música, por meio da discussão sobre as problemáticas citadas e a abordagem sobre metodologias relacionadas ao campo de estudos analíticos, em Performance Musical.

Uma terceira justificativa diz respeito à lacuna existente no que concerne à elaboração de um Estado da Arte com base em publicações que trataram da relação performance-análise musical. Diante do crescimento quantitativo e qualitativo das publicações relacionadas ao tema acredita-se na relevância quanto à realização de um trabalho de síntese que permita verificar os avanços e as dificuldades no tratamento desta relação. Entendemos que a realização de um Estado da Arte pode colaborar à investigação da base epistemológica de pesquisas, bem como a identificação dos procedimentos metodológicos adotados na abordagem de problemáticas. Usual na literatura científica americana, a modalidade de pesquisa Estado da Arte não se restringe à identificação dos diferentes níveis das publicações, mas volta-se também à análise crítica, categorização e reconhecimento dos múltiplos enfoques e perspectivas de pesquisa (Romanowski e Ens, 2006, p. 39-40). Em um Estado da Arte está presente a possibilidade de contribuição à “teoria e à prática” de uma área do conhecimento (Messina, 1998, p. 1 apud Romanowski e Ens, 2006, p. 40). Entende-se que a realização de um mapeamento do conhecimento produzido e diagnóstico sobre as dificuldades enfrentadas por pesquisadores representam conhecimentos com potencial de contribuir à elaboração de futuros estudos. Sendo assim, o presente projeto tem justificado a sua relevância e originalidade a partir de uma proposta de realização de um Estado da Arte inserida num projeto de tese.

4. Teoria de base: publicações voltadas à interpretação de dados

A bibliografia fundamental encontra-se subdividida nos seguintes pólos de leitura: 1- Referenciais bibliográficos que trataram dos conceitos de Performance e Interpretação Musical; 2- Referenciais teóricos que trataram acerca do conceito de Análise Musical e seu campo de estudo; 3- Críticas de especialistas; 4- Amostragem de publicações voltadas à abordagem da relação análise-performance musical; 5- Referenciais teóricos relacionados a diferentes vertentes analíticas; 6- Referencial metodológico.

Dentre os estudos que trataram acerca do conceito de performance musical encontra-se aquele desenvolvido por Dunsby (2001). Este entende a performance musical como um fazer musical complexo, caracterizado pela integração entre diferentes habilidades musicais relacionadas aos processos cognitivos, motores e interpretativos (Dunsby, 2001) Uma visão da interpretação como um processo de recriação musical, fundamentado em diferentes tipos e modos de conhecimento, é oferecida por Laboissière (2007, p. 18). Entendemos que estes

estudos são indispensáveis à compreensão de certas problemáticas inerentes ao processo de construção de uma performance musical.

Com propósito de fundamentar a categorização das publicações (objeto de estudo) foram selecionadas algumas das publicações de Bent e Pople (2001) e Nagore (2004). Em comum, tais estudos oferecem uma visão panorâmica de uma variedade de tendências analíticas, além de destacarem o caráter interdisciplinar da Análise Musical. Nestes estudos são apresentadas certas propostas analíticas que têm se direcionado ao exame de fatores extra-musicais, como: a história da música, o contexto cultural, os significados emocionais e a percepção da escuta (Bent e Pople, 2001, p. 528; Nagore, 2004, p. 5). Tal interesse também têm se manifestado em publicações pertencentes ao domínio da Análise e Performance Musical.

Diante do crescimento quantitativo e qualitativo de publicações relacionadas ao domínio de estudo da Análise e Performance Musical, certos autores têm emitido suas críticas, bem como oferecido uma visão panorâmica de diferentes paradigmas analíticos centrados na abordagem da relação análise-performance musical (McClelland, 2003). Autores como Cook (2013) e Rink (2004) situam-se entre aqueles que têm emitido suas críticas ao Paradigma Estruturalista, que têm preconizado a hegemonia de suas propostas analíticas sobre as decisões interpretativas de performers.

No que se refere ao objeto de estudo a bibliografia é ampla e contempla uma diversidade de perspectivas analíticas. A fim de abordar certos aspectos que têm permeado o Paradigma Estruturalista foram selecionados os livros *Musical Structure and Performance*, de Wallace Berry (1989), e *Musical Form and Musical Performance*, de Edward Cone (1968). Em comum, estes autores oferecem prescrições aos performers com base numa “análise rigorosa” da estruturação musical (Cone, 1968, p. 38; Berry, 1989, p. 3).

Certas abordagens analíticas de cunho mais flexível frente à denominada “análise rigorosa” da estruturação musical e de caráter interdisciplinar, também se constituirão parte do objeto de estudo. Dentre as propostas que têm defendido esta postura encontram-se aquelas apresentadas no livro *The practice of performance: studies in musical interpretation*, organizado por John Rink (1995). Até que ponto determinados aspectos revelados pela análise da estruturação musical devem ou não ser projetados numa performance musical aparece como uma questão comum discutida por alguns dos colaboradores de Rink (1995).

Por tratar-se de um projeto voltado ao exame do conteúdo de publicações, a metodologia fundamenta-se em referenciais que trataram sobre possibilidades de realização da análise documental. Dessa maneira, serão adotadas algumas das técnicas de abordagem da Análise de Conteúdo (Bardin, 2011) e alguns dos procedimentos mencionados por Silverman (2009) ao desenvolvimento de abordagens qualitativas.

5. Procedimentos metodológicos

Em seu livro, Bardin (2011, p.125-132) oferece um conjunto de diretrizes voltadas à organização e análise do conteúdo das comunicações. Fundamentado em suas orientações, o projeto encontra-se organizado em três etapas:

Etapa 1. Pré-análise: corresponde à etapa de coleta de dados baseados nos princípios de representatividade e pertinência (Bardim, 2011, p.126-127). Compreenderá a coleta de publicações por meio da consulta ao banco de dados eletrônicos. Dentre os periódicos que serviram de base à coleta de publicações encontram-se: *Journal of Music Theory*, *Intégral*, *Indiana Theory Review*, *Early Music*, *Music Analysis*, *Music Theory Online*, *Musicae Scientiae*, *Music Performance Research*, *The Music Quarterly*, dentre outros.

Etapa 2. Análise do material: corresponde à etapa de fichamento e categorização das publicações. A categorização das publicações se fundamentará em estudos de especialistas (Bent e Pople, 2001; Nagore, 2004) que se voltaram à identificação de diferentes perspectivas analíticas.

Etapa 3. Inferência e interpretação de dados: corresponde à última etapa de uma análise de conteúdo (Bardim, 2011, p. 131). Compreenderá o emprego da Triangulação como possibilidade de favorecer a produção de inferências sobre a base epistemológica que sustenta as publicações selecionadas.

6. Resultados preliminares do projeto em desenvolvimento

A produção de pesquisa em Performance e Análise Musical também foi consubstanciada numa ótica mais flexível frente àquela defendida pelo Paradigma Estruturalista. Quando relacionada a este posicionamento flexível, estudos têm evidenciado uma tentativa de **redimensionamento da figura do performer** no que se refere à seleção do método analítico com propósito de subsidiar o performer. Tal aspecto foi discutido por Rothstein (1995) e Rink (1995). Enquanto Rothstein (1995, p. 218) condena a ideia da performance como a reprodução de uma estrutura musical, Rink oferece uma proposta de “análise do intérprete”, voltada às questões de “relevância direta ao executante” e não baseada em uma metodologia analítica pré-existente. Segundo Rink (1995, p. 255), a função desta proposta estaria em subsidiar o performer ao invés de constrangê-lo. A possibilidade de interlocução entre a performance e análise, considerada por Schmalfeldt (1985) e Lester (1995), também corrobora essa tentativa de redimensionamento da figura do performer frente ao teórico/analista.

Apesar das diferenças epistemológicas notadas entre pesquisas relacionadas a diferentes paradigmas, estes têm considerado em comum a possibilidade de **emprego da análise musical na resolução de problemas** ou dificuldades em performance musical. Modelagem da dinâmica e do tempo (Berry, 1989; Rink, 2005), modelagem da articulação (Berry, 1989), a interpretação da métrica (Cone, 1968), o tratamento de questões relacionadas à projeção sonora (Dunsby, 1989; Lester, 1995), o reconhecimento dos pontos de partida e chegada do movimento (Pierce, 1994, p. 92) são apenas alguns dos exemplos de problemáticas mencionadas por estudiosos.

Um segundo aspecto revelado pelos resultados preliminares trata-se do **aproveitamento da teoria schenkeriana** em estudos relacionados à Análise e Performance Musical, produzidos em diferentes etapas de seu desenvolvimento. Mesmo em estudos que têm tratado da limitação do paradigma estruturalista (Rothstein, 1995; Rink, 1995) é possível notar o aproveitamento de ideias defendidas por esta teoria. Pierce (1994), Schmalfeldt (1985; 2011), Rothstein (1995) e Lester (1995) são exemplos de teóricos que se aproveitaram de pressupostos advindos da teoria schenkeriana (Hood, 2016). Até mesmo estudos mais recentes, como o de Hood (2016),

também têm revelado o aproveitamento desta teoria em abordagem analítica com propósito de subsidiar a performance musical.

Embora a interlocução entre a performance e análise represente um assunto abordado pela literatura nos últimos 20 anos, acreditamos que a discussão sobre esta relação representa uma necessidade que vai de encontro a certas problemáticas reconhecidas na produção acadêmica. Especialistas têm denunciado o distanciamento entre o discurso analítico e a realidade de uma performance musical (Cook, 2013; Borém e Ray, 2012). Qual a relevância de um achado analítico ao tratamento de certas problemáticas em performance ainda representa uma questão a ser discutida. Dessa maneira, entendemos que a realização de um trabalho de síntese que promova o conhecimento sobre desenvolvimentos do domínio de estudos da Performance e Análise, suas contribuições ao tratamento de problemáticas e abordagem crítica do conteúdo de certos estudos vai de encontro às deficiências metodológicas reconhecidas por especialistas.

Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo* (L.A.R, trad.). São Paulo: Edições 70.
- Barolsky, D., Klorman, E. (2016). Performance and Analysis Today: New Horizons. *Music Theory Online*, 22 (2), 1-4. Recuperado de http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.barolsky_klorman.pdf
- Bent, I., e Pople, A. Analysis. (2001). In Stanley S., (Org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (p. 526- 589). Londres: Macmillan.
- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. London: Yale University Press.
- Borém, F., e Ray, S. (2012, 20 a 23 de novembro). Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. Trabalho apresentado no *2º Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2607/1935>
- Carvalho, A. R., Kerr, D. M., e Ray, S. (2006). *Rumos da Análise Musical no Brasil* (Relatório de pesquisa). São Paulo: UNESP.
- Cook, N. (1999). Words about Music, or analysis versus performance. In N. Cook, P. Johnson, e H. Zender (Org.), *Theory onto practice: Composition, Performance, the Listening Experience* (p.9-52). Leuven: Leuven University Press.
- _____. (2013). *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Cone, E. T. (1968). *Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.
- Dunsby, J. (1989). Execução e Análise Musical (M. C, trad.). *Opus*, 24 (1), 6-23. Recuperado de <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/2/6>
- _____. (2001). Performance. In Sadie, S. (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (v.19, p.346-339). Londres: Macmillan.
- Hood, Alison. (2016). *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. New York: Routledge.

- Laboissière, M. (2007). *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume.
- Lester, J. Performance and analysis: interaction and musical interpretation (1995). In Rink, J. (Org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation* (p.197-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mcclelland, R. (2003). Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography. *Indiana Theory Review*, 24, 95-106.
- Nagore, M. (2004). El Análisis Musical entre el Formalismo y la Hermeneutica. *Revista Músicas al Sur*, 1. Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nrol/nagore.html>
- Pierce, A. (1994). Developing Schenkerian Hearing and Performing. *Intégral*, 8, 51-123. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40213956>
- Rink, J. (1995). Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms 's Fantasien Op. 116. In Rink, J. (Org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation* (p.254-282). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2004). The State of Play in Performance Studies. In: Davidson, J.W. (Org.), *The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener* (p.37-51). Burlington: Ashgate.
- _____. (2010). Analysis and (or?) performance. In Rink, J. (Org.). *Musical Performance. A Guide to Understanding* (p.35-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- Romanowski, J. P., Ens, R. T.,. (2006). As pesquisas denominadas do tipo "Estado da Arte em Educação". *Revista Diálogo Educacional*, 6 (19), 37-50.
- Rothstein, W. Analysis and the act of performance. (1995). In Rink, J. (Org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation* (p.217-238). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29 (1), 1-31. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/843369>
- _____. (2011). *In the process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
- Silverman, D. (2009). Pesquisa qualitativa confiável. In: _____ (Org.). *Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações*, (p. 245-278). Porto Alegre: Artmed.

Pesquisa artística na performance musical: um estudo da peça *Sonatina* para flauta e violão de Radamés Gnattali

COMUNICAÇÃO ORAL

Berta Mascarenhas Pitanga

Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
(bertapitanga23@gmail.com)

Solon Santana Manica

Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Resumo: O presente artigo descreve o processo criativo da performer musical (flautista) com base na teoria da narratividade musical (Manica, 2016) e em referências da pesquisa artística como López Cano (2015), Haseman (2006), Smith e Dean (2009). A partir dos argumentos estudados é possível compreender a pesquisa artística como um processo de produção de conhecimento com base na experiência prática, por isso o texto ressalta o elo entre a teoria e a prática no processo artístico. Essas ideias foram desenvolvidas sob orientação do professor Solon Manica nas aulas de interpretação musical, para elaborar a estrutura do texto na descrição do meu processo artístico: a peça *Sonatina para flauta e violão* de Radamés Gnattali. A descrição abarca a análise geral das peças, as dificuldades técnicas experimentadas no momento da execução e as soluções para resolver esses problemas.

Palavras-chave: performance; pesquisa artística; análise

Abstract: This article describes the creative process of the musical performer based on the theory of musical narrativity (Manica, 2016) and on artistic research references such as López Cano (2015), Haseman (2006); Smith and Dean (2009). From the arguments studied it is possible to understand artistic research as a process of knowledge production from practical experience, so the text highlights the link between theory and practice in the artistic process. These ideas were developed with the guidance in the classes of musical interpretation, to elaborate the structure of the text in the description of my artistic process of the *Sonatina for flute and guitar* by Radamés Gnattali. The description includes the general analysis of the parts, the technical difficulties the parts at the time of execution, and the solutions to solve those problems.

Keywords: performance; artistic research; analysis

O presente artigo descreve o processo criativo de elaboração de performance da peça *Sonatina* para o violão de Radamés Gnattali. A investigação se fundamentou nos estudos da pesquisa artística, na qual a prática do artista é colocada em primeiro plano. Como ferramenta auxiliar utilizou-se a teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008), para fomentar ideias e salientar o elo entre a teoria e a prática no fazer artístico.

Segundo Rubén López-Cano (2015), a pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática. Outros autores tais como, Haseman (2006), Smith e Dean (2009), compartilham da opinião de que através das obras se transmite todo o conhecimento adquirido por meio da atividade artística. Os estudos apontados chegam à conclusão de que toda criação artística deve ser ponderada como pesquisa e, por consequente, avaliada e pontuada como tal pelas instituições acadêmicas.

López-Cano (2015) ressalta que o tema da produção artística enquanto pesquisa é controverso, pois há críticas que contestam se o ato criativo do artista equivaleria ao trabalho do pesquisador acadêmico. Em outros termos, autores contestam se as práticas de pesquisa não estariam articuladas às práticas artísticas, em que se considera a criação como forma privilegiada de arte. O autor afirma que por vezes não se considera o trabalho de pesquisa que os artistas realizam para criar uma performance/obra de arte, ou seja, as práticas de pesquisa não estão articuladas às práticas artísticas.

Como intérprete, considero que para uma boa execução da peça, é necessário fazer uma investigação em relação a diversos aspectos da obra estudada: a identificação de dificuldades técnicas em diferentes trechos da peça, que exige detectar exercícios técnicos que podem auxiliar na melhor execução; conhecer a vida e obra do autor, para entender aspectos estilísticos da escrita que variam de acordo com o período histórico da música; a análise das informações musicais presentes na partitura, a harmonia, os materiais temáticos utilizados etc. Todas essas tarefas demandam intensa atividade de pesquisa.

1- Sonatina para Flauta e violão de Radamés Gnattali

Dentro do conceito de pesquisa artística, utilizo como exemplo o meu processo referente às peças trabalhadas, começo com o relato das atividades desenvolvidas no estudo do terceiro movimento da Sonatina para flauta e violão de Radamés, na aula do professor Solon Manica.

1.1 Primeiro movimento (cantando com simplicidade)

A partir do estudo do primeiro movimento se percebe que ele possui menos rigidez quanto ao andamento, o tempo é mais flexível. Notam-se traços advindos da Bossa Nova na melodia, tais como a utilização de harmonias complexas, além da menção da vocalidade do canto. A forma do primeiro movimento é ABA, a parte A é *cantabile*, contrastando com a parte B, que apresenta um caráter mais rítmico e exige maior precisão. Na seção B as vozes da flauta e do violão repetem o mesmo motivo, uma pequena célula rítmica que se desenvolve por todo o trecho, assemelhando-se a uma fuga¹¹⁷.

Em sua dissertação de mestrado defendida em 2007 na UFMG, Raïssa Anastásia de Souza Melo cita o violonista Fábio Zanon, que, em programa na Rádio Cultura FM afirma que:

Gnattali escreveu a sua Sonatina para flauta e violão em 63, no auge da bossa nova, o que é evidente na intimidade de expressão dessa peça. [...] Cada movimento é baseado em um gênero de choro respectivamente o xote, a serenata e o chorinho. Essa adstringência harmônica dá um tom bem moderno à obra, mas o que prevalece é essa voz sussurrada, discreta da bossa nova (Melo, 2007, p.23).

Seguindo a linha de pensamento de Zanon, no primeiro movimento é possível perceber na voz do violão elementos do xote¹¹⁸, na parte A. Uma espécie de acompanhamento da voz *cantabile* da flauta.

¹¹⁷ “A fuga é uma composição polifônica, escrita em estilo contrapontístico, sobre um tema único ou sujeito, exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pela lei das cadências. O estilo contrapontístico repousa principalmente sobre a imitação, isto é, sobre a reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, por duas ou mais vozes diferentes, nos diversos graus da escala. A imitação rigorosa de um desenho dado recebe o nome de canon [cânone]. A escrita em imitações e em cânones deu início mais vozes diferentes, nos diversos graus da escala. A imitação rigorosa de um desenho dado recebe o nome de canon [cânone]. A escrita em imitações e em cânones deu início às primeiras formas de contraponto vocal”, de onde a fuga retira as suas origens”. (D’Indy, 1909, p:19). Ver também Schoenberg (1996).

¹¹⁸ Xote é um tipo de música brasileira, nascida na Alemanha, e o termo significa escocesa, pois a dança inicialmente era referência à polca escocesa, um tipo de dança. O xote tem origem também na dança de salão portuguesa, e é muito tradicional no Brasil. O xote veio para o Brasil em 1851, e inicialmente era difundida apenas entre os mais ricos, Mas logo os escravos se interessaram e se afeiçoaram a este ritmo, observando a coreografia e adaptando-a para seu próprio jeito, com mais flexibilidade, giros e movimentos. Fonte <http://musicagaucha123.blogspot.com.br/p/xote.html>

Na execução do primeiro movimento, segui as indicações escritas na partitura, como a ligadura de expressão, o que proporciona uma noção do tamanho das frases. As articulações e as dinâmicas, assinaladas pelo compositor, também auxiliam o entendimento do fraseado. Durante o estudo foi necessário trabalhar certos aspectos, como o foco e o timbre do som na flauta. A percepção dessas dificuldades surgiu ao trocar de dinâmica, principalmente quando há indicação da dinâmica *piano*. Para ganhar timbre precisei aprimorar o foco do ar, ou seja, cuidar da emissão das notas e utilizar mais ar, para obter uma coluna de ar mais consistente. Um dos aspectos relevantes do estudo técnico foi realizar as dinâmicas escritas na peça sem perder o timbre. Esse estudo se fez necessário para manter a qualidade sonora e obter melhor resultado na interação com o acompanhamento do violão. O timbre auxilia a percepção da afinação, logo, a qualidade sonora influencia diretamente na relação entre os instrumentos.

1.2 Segundo Movimento (Adágio – Expressivo e poco rubato)

O segundo movimento é mais lento e suave, há troca constante de dinâmica. Assim como o anterior, a forma é ABA. Por se tratar de um movimento de andamento lento, demanda maior precisão rítmica. Essas impressões da peça conduziram a tomada de decisões que auxiliaram a prática, tendo em vista aprimorar a sua execução.

Parte 1

Na parte A (compasso 157- 168) a melodia da flauta é *cantabile*, e bem expressiva. A sua simplicidade nos remete a uma canção, reafirmando essa ideia, a voz do violão aparece com acordes mais cheios, que tem função de acompanhamento, reforçando a harmonia.

Nessa primeira parte, há um período paralelo constituído de duas frases. As frases utilizam o mesmo material melódico inicial e se diferenciam apenas no final. A primeira frase está dividida em duas semi-frases, na primeira semi-frase é apresentado o motivo que se repete ao longo de todo o movimento. Esse motivo aparece circulado em vermelho na figura a seguir.

The image shows a musical score for Flute and Guitar. The Flute part is in the upper staff, and the Guitar part is in the lower staff. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The performance instruction is 'Espressivo e poco Rubato'. The dynamic marking is 'mf'. The score is numbered 157-160. A red circle highlights a specific melodic motif in the Flute part, which is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Guitar part consists of chords and single notes in the lower register.

Figura 1: Gnattali, comp.157-160, movimento Adágio. Fonte: Chanterele Verlag, 1997, p. 10.

Dentre as decisões tomadas ao longo do processo de interpretação do movimento vale salientar a decisão de realçar as notas que foram alteradas por bemol ou sustenido, assim como as notas com ligadura de prolongamento entre tempos distintos dentro de um mesmo compasso. As notas realçadas tiveram sua duração prolongada e também o uso do vibrato com maior número de ondulações por segundo. Para ressaltar o contraste utilizei uma articulação mais curta nas notas anteriores e posteriores às notas realçadas.

Parte 2

A parte B (compassos 169-179) contrasta com a parte A, não possui um período com frases diferenciadas, pois as frases são semelhantes em relação ao contorno melódico e às figuras rítmicas utilizadas, materiais similares são utilizados no término de cada frase. Diferente da parte A, a ideia de todo esse trecho é contrapontística. Ao ouvi-lo me lembrei das invenções a duas vozes de J.S. Bach. Os dois primeiros compassos de cada frase apresentam não exatamente as mesmas notas, mas o mesmo contorno melódico. As duas vozes executam uma espécie de cânone.



Figura 1: Gnattali, comp.157-160, movimento Adágio.
Fonte: Chanterele Verlag, 1997, p. 10.



Figura 2: Gnattali, comp.169-170, movimento Adágio.
Fonte: Chanterele Verlag, 1997, p. 10.

A fim de diferenciar musicalmente as duas seções (A e B), na melodia deste trecho utilizei um timbre mais escuro e sem vibrato, mantendo uma linearidade no som, porém enfatizando as notas mais graves para criar o efeito de uma segunda voz. Após esta parte, retorna a parte A, usa-se o mesmo motivo inicial, com pequenas variações. Mantive a ideia interpretativa utilizada no início da peça. Em seguida, o movimento termina com uma *Coda*, na qual a melodia é composta por fragmentos da parte A. Neste trecho a execução é mais livre (quanto à pulsação), por isso utilizei o *rubato* na minha interpretação.

1.3 Terceiro movimento (Movido)

Este movimento intercala entre mudanças de andamento: movido, *poco meno* e lento. Em todo o desenvolvimento, o motivo (figura.3) surge no início das frases em cada mudança de andamento dando uma sensação de unidade em todo o movimento.



Figura 3: Terceiro movimento, compassos 218-220, Fonte: Chanterelle Verlag, 1997 p. 14.

Inicialmente a execução desse movimento estava abaixo do andamento recomendado na partitura, o que dificultava o fraseado musical. Logo após a primeira execução em aula, foi possível perceber o quanto o andamento era importante para sobressair a linguagem popular advinda do choro. Percebe-se o uso dessa linguagem principalmente pela acentuação presente nas frases musicais. A experiência do processo criativo de elaboração da performance musical deste movimento permite observar como o contato com a obra em si proporciona conhecimentos para o intérprete. Contudo, outros aspectos, tais como a pesquisa em torno do histórico do compositor, também foram importantes para entender a relação entre as características eruditas e populares presentes na peça, tanto quanto a observação da obra em si.

Durante o ensaio com o violão tivemos dificuldade em dois aspectos: a troca de andamento ao longo do movimento e a linguagem harmônica utilizada pelo compositor. Em certos trechos, como, por exemplo, o *Poco Meno*, houve dificuldade para voltar ao *Allegro*. Não ficava claro o contraste entre os diferentes andamentos presentes no movimento. Asseguramos a diferenciação entre os trechos quando aumentamos a velocidade do *Allegro* e diminuímos ainda mais o andamento do *Poco Meno*. A partir de um contraste efetivo entre os trechos supracitados foi possível entender melhor as frases musicais propostas pelo compositor.

Ambos os músicos (eu e o violinista) em nossa formação musical tivemos maior contato com peças tonais, que não exploravam muitos recursos harmônicos, tinham uma harmonia simples, basicamente os três acordes de tônica, subdominante e dominante. Logo, a harmonia mais sofisticada presente na peça de Gnattali soou estranha aos nossos ouvidos. Esse fator gerou dificuldades para entender a relação da flauta e do violão, por vezes pensávamos estar errados, em outras palavras, nos parecia que a flauta e o violão haviam se desencontrado, mas, na verdade, era apenas uma linguagem harmônica diferente da qual estávamos habituados a escutar. Nesse sentido o conhecimento do contexto histórico do compositor e a pesquisa sobre as características estilísticas presentes em sua obra foram de grande auxílio. A pesquisa permitiu selecionar um repertório de obras com características semelhantes para escutar. O contato com repertório de estilo musical semelhante permitiu educar o ouvido para as harmonias presentes na peça e ajudou na tomada de decisões interpretativas.

2- A narratividade musical no processo artístico

A teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) serviu como ferramenta para auxiliar o processo criativo de elaboração da performance. Conceitos como *markedness* (diferenciação)

e *rank* (classificação), serviram para fundamentar a narrativa da peça estudada. As decisões interpretativas tiveram por base o estudo desenvolvido por Manica (2016), que utiliza a teoria de Almén na peça *Aboio* para flauta solo de Paulo Costa Lima. A pesquisa de Manica expandiu a abordagem da teoria de Almén ao analisar gravações de performances a partir dos conceitos teóricos propostos por Almén (e não somente partituras musicais). O presente estudo amplia a abordagem teórica ao utilizar a narratividade para analisar os três movimentos em conjunto. Portanto, a pesquisa não realizou a análise narrativa de um movimento específico, mas sim definiu a trajetória narrativa da peça a partir da relação entre os três movimentos.

O contraste mais óbvio (*markedness*) observado é a diferença de andamento entre os movimentos. Os primeiros dois movimentos apresentam um andamento constante, embora o primeiro seja mais rápido do que o segundo. O terceiro movimento apresenta andamentos contrastantes ao longo da sua execução. Logo, a diferenciação se deu entre os andamentos rápido e lento. Segundo Manica, os conceitos de *markedness* e *rank* são percebidos quando um “sistema de signos musicais está correlacionado com um sistema de ideias, através de significação, emerge uma hierarquia de valores” (Manica, 2016, p. 58). O autor ainda afirma que estes “valores nada mais são do que os princípios utilizados para normatizar as relações entre os elementos (regras) dentro do sistema” (p.59). Os valores estabelecidos podem ser “quebrados” ou transgredidos, o que gera um conflito e essa “tensão/conflito entre os elementos presentes dentro do sistema (sistema de signos), pode resultar tanto na manutenção da hierarquia estabelecida como na sua transgressão, este é o processo de transvaloração” (p.59). A partir da explicação dos conceitos de Almén, em sua teoria da narratividade, Manica afirma que o processo de transvaloração é o que define a trajetória narrativa da obra musical analisada. A transvaloração é o resultado do conflito entre ordem e transgressão. A ordem é um padrão escolhido pelo intérprete, com base nos elementos musicais presentes na peça. A transgressão são os elementos musicais presentes na peça que contrastam com o padrão escolhido pelo intérprete¹¹⁹.

Na minha interpretação narrativa da *Sonatina para flauta e violão* de Radamés Gnattali associei o andamento rápido à ordem e o andamento lento à transgressão. Logo, o primeiro movimento estabelece a ordem, enquanto o segundo movimento apresenta os elementos para transgredir a ordem estabelecida. Por fim, no terceiro movimento há o conflito entre ordem (andamento rápido) e transgressão (andamento lento). O resultado deste conflito é a vitória da ordem sobre a transgressão o que gera, na teoria de Almén, um arquétipo Romântico para a peça estudada. A ideia sobre a relação entre a narrativa e arquétipos é explicada por Almén (2008) e, no âmbito da elaboração de uma performance, por Manica (2016). O importante para o presente estudo é ressaltar que o uso de um arquétipo romântico e dos conceitos de *markedness* e *rank* auxiliara nas decisões interpretativas. O objetivo não é, portanto, detalhar exaustivamente os conceitos da teoria de Almén, mas sim demonstrar como os conceitos contribuíram para o processo criativo em questão.

A primeira contribuição que pode ser citada é uma maior atenção para o uso do metrônomo no estudo da peça. Como o principal contraste escolhido foi a diferença de andamento, o metrônomo funcionou como uma importante ferramenta para obter maior diferenciação entre ordem (andamento rápido) e transgressão (andamento lento). Esse estudo também possibilitou

¹¹⁹ Para uma visão mais abrangente da teoria da narratividade ver Almén (2008) e da narratividade na pesquisa artística ver Manica (2016).

maior precisão rítmica e articulação entre as vozes do violão e da flauta, pois os dois instrumentistas deveriam estar atentos ao tempo para não minimizar as diferenças de andamento. A escolha interpretativa influenciou o estudo técnico no instrumento, parâmetros como **articulação, vibrato, dinâmica e timbre**.

Nos estudos de **articulação** foi necessário diferenciar de forma clara o *legato* e o *staccato*. Enquanto uma articulação mais branda favorece um andamento mais lento, a articulação mais destacada favorece o andamento rápido. Importante enfatizar, que as escolhas realizadas com base na teoria da narratividade permitiram maior segurança nas decisões tomadas sobre o parâmetro articulação e um melhor entrosamento entre os instrumentistas, pois ambos sistematizaram as articulações utilizadas para realçar as intenções expressivas pretendidas para a performance.

Em relação ao **vibrato**, decidi utilizar este aspecto técnico para realçar a transgressão (andamento lento), visto a dificuldade ou impossibilidade de realizá-lo em notas muito rápidas. Essa decisão assegurou o uso consciente do vibrato como recurso expressivo ao longo da peça. Antes dessa decisão o uso do vibrato ocorria, muitas vezes, de forma inconsciente, o que minimizava o seu uso como recurso expressivo.

O estudo da **dinâmica** com base nas escolhas fundamentadas na teoria da narratividade musical também foi otimizado. A diferenciação entre as dinâmicas *piano* e *forte* foi enfatizada tendo em vista salientar o arquétipo romântico da peça. A dinâmica associada ao vibrato serviu para destacar as diferenças entre os andamentos rápidos e lentos. Enquanto nos andamentos rápidos se optou por um contraste entre *mezzo forte* e *mezzo piano*, nos andamentos lentos esse contraste foi ampliado para as dinâmicas *fortíssimo* e *pianíssimo*. Essas escolhas interpretativas auxiliaram uma maior fluência nos andamentos rápidos e permitiram a manutenção do interesse nos andamentos lentos, em outras palavras, auxiliou para que os andamentos lentos não caíssem na monotonia, o que por vezes se observa quando um movimento lento é tocado sem clareza das ideias musicais a serem expressas.

O **timbre** serviu como importante ferramenta na interpretação narrativa proposta. Nos movimentos rápidos procurei manter um timbre mais brilhante e nos andamentos lentos procurei salientar a diferença entre timbre brilhante e escuro. Para o timbre mais brilhante utilizei maior pressão de ar e uma coluna de ar mais consistente. Para o timbre escuro utilizei menos pressão de ar (músculos abdominais e lábios mais relaxados). A diferenciação do timbre permitiu maior consciência do uso da musculatura respiratória e da embocadura durante a performance.

3- Considerações finais

A teoria da narratividade musical de Almén serviu como importante elo entre conceitos teóricos e aspectos técnicos da flauta. O uso e o estudo de aspectos como a articulação, dinâmica, vibrato e timbre foi influenciado pelas escolhas interpretativas adotadas com base nessa teoria. A relação entre conceitos teóricos e práticos permitiu um melhor discernimento das ideias musicais a serem expressas e das ferramentas (exercícios técnicos) para desenvolver as habilidades necessárias às demandas expressivas.

A pesquisa artística funciona como uma importante maneira do *performer* descrever a sua prática e articular conceitos teóricos com o fazer artístico. A descrição do processo criativo de uma performance musical traz a perspectiva do artista, de suas vivências e dos valores utilizados na sua interpretação. Por isso, oferece uma ampla gama de informações para estudos posteriores de *performers* que pretendam descrever a sua prática e para pesquisadores de outras áreas que pretendam compreender o fazer do músico em diferentes contextos e momentos históricos.

Referências:

Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press

Cano, R.L. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade, *Art research journal* < <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127> > Data de acesso 12/02/2018

D'Indy, V. B. T. (1962) *Dicionário da Música ilustrado*. Editora Lisboa, PO: Cosmos .

Gnattali, comp.157-160, movimento Adágio. Fonte: Chanterele Verlag, 1997, p. 10.

Gnattali, comp.169-170, movimento Adágio. Fonte: Chanterele Verlag, 19Terceiro movimento, compassos 218-220, Fonte: Chanterelle Verlag, 1997 p. 14.

Haseman (2006), Smith e Dean (2009). Queering practice-led research: subjectivity, creative practice and performative research, < https://epubs.scu.edu.au/sass_pubs/821/ > data de acesso 19/08/2018

Manica, S. S. (2016). *Interpretação Musical e Narratividade: estudo aplicado à peça Aboio Op.65 para flauta solo de Paulo Costa Lima*. (Doctoral dissertation) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Melo, R.A.S. (2007). *A Sonatina para Flauta e Violão de Radamés Gnattali: Estudo de aspectos estruturais e interpretativos do primeiro movimento. (Master's thesis)*. Escola de Música da UFMG.

Música Gaúcha. (2012). Retrieved from: <http://musicagaucha123.blogspot.com.br/p/xote.html>

Schoenberg, A. (1996). *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman, Editora Cosmos, Lisboa.

Preparação de repertório e processo de desenvolvimento musical: estudo aplicado à *Density 21.5* de E. Varèse, *Joueurs de Flûte* de A. Roussel

COMUNICAÇÃO ORAL

Lucas Gomes Caetano de Paula Fonseca (lucas_caetano13@hotmail.com)
Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Solon Santana Manica
Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Resumo: Este artigo aborda o processo de estudo das peças *Density 21.5* de E. Varèse e *Joueurs de Flûte* de A. Roussel. A escolha das peças procurou estilos diversos, pois as diferenças encontradas em cada estilo influenciam as ferramentas utilizadas ao longo do estudo, o que possibilita maior riqueza de ferramentas técnicas a serem utilizadas. Observa-se esse processo pela ótica da pesquisa artística. Logo, a ênfase recai sobre a descrição das diferentes etapas vivenciadas pelo performer ao longo do estudo das peças elencadas pela investigação. Este artigo está dividido em três partes: a primeira seção trata da descrição do estudo da peça de Varèse, a segunda parte do estudo da obra de Roussel e, por fim, a avaliação deste processo pelo artista e as conclusões da pesquisa.

Palavras-chave: Pesquisa Artística. Interpretação. Roussel. Varèse. Técnica Instrumental.

Abstract: This article deals with the process of studying the pieces *Density 21.5* by E. Varèse and *Joueurs de Flûte* by A. Roussel. The choice of the pieces sought different styles, because the differences found in each style influenced the tools used throughout the study and provides richness of technical tools. Therefore, the emphasis is on the description of different stages experienced by the performer throughout the study of the pieces listed for this investigation. This article is divided into three parts: the first section deals with the description of the study of the Varèse piece, the second part with the study of Roussel's work and, finally, the evaluation of this process by the artist and the conclusions of the research.

Keywords: Artistic Research. Interpretation. Roussel. Varèse. Musical skills.

Este artigo aborda o processo de estudo das peças *Density 21.5* de Varèse e *Joueurs de Flûte* de Roussel. Observa-se este processo pela ótica da pesquisa artística. Logo, a ênfase recai sobre a descrição das diferentes etapas vivenciadas pelo *performer* ao longo do estudo das peças elencadas para esta investigação. Este artigo está dividido em três partes: a primeira seção trata da descrição do estudo da peça de Varèse, a segunda parte do estudo da obra de Roussel e, por fim, a avaliação deste processo pelo artista e as conclusões da pesquisa.

Segundo Santaella (2017) durante o passar dos anos, a sociedade tem se preocupado cada vez mais com seus valores e com o mapeamento do conhecimento. As artes também entram nessa tendência. O desafio da pesquisa artística é formar uma cultura de pesquisa que possa fazer a diferença, participar e ampliar o campo de pesquisa a partir de sua própria perspectiva. Devem ser utilizadas ferramentas ópticas diferentes como metáforas, mostrando assim a riqueza de uma pesquisa artística. Este aspecto metafórico (subjetivo) poderá ser visto na descrição do processo criativo do *Joueurs de Flûte*. Logo são utilizados fundamentos teóricos da pesquisa artística, que não implicam em uma descrição objetiva/científica de uma interpretação musical, pois a descrição do processo artístico oferece matéria prima para que outras disciplinas em suas pesquisas possam aprimorar o seu entendimento do fazer do artista. A parte complexa dessa pesquisa cabe ao artista, o qual deve investigar a sua própria prática. Como o estudo realizado nas aulas práticas com o Prof. Dr. Solon Santana Manica, nas quais investiguei e aprimorei a minha maneira de tocar e estudar. Através da descrição do fazer artístico, a teoria e a prática se articulam.

1. Descrição do processo de estudo da peça *Density 21.5* do E. Varèse

O trabalho começou com a peça *Density 21.5* de Varèse. A dificuldade inicial foi o entendimento da peça, que está numa linguagem pós-tonal e por isso menos familiar em relação ao que estudei anteriormente. A fim de compreendê-la eliminamos as dificuldades encontradas, tais quais, sonoridade, articulação, dinâmica e até mesmo o próprio instrumento. O maior desafio dessa peça foi o entendimento rítmico. Para resolver essa situação retiramos o instrumento, dividimos a música por trechos importantes e realizamos o solfejo sem nome de nota e sem altura, apenas com a sílaba “ta”. Para essa etapa inicial do estudo foi imprescindível o uso do metrônomo, mantendo um tempo constante e por vezes utilizando a subdivisão das notas, facilitando a percepção dos erros e aumentando a precisão rítmica.



Exemplo 1: Trecho original

Fonte: Varèse, 1946, p.1.



Exemplo 2: Trecho subdividido

Após alcançar a precisão rítmica, o desafio seguinte foi o estudo das dinâmicas, que variam constantemente durante a peça. Constatou-se a necessidade de um maior controle na diferenciação das dinâmicas, por exemplo, o contraste entre um *piano* e um *forte*. Para esse estudo utilizei os métodos de M. Moysé *De la sonorité* e *Tone development through interpretation*. Esses exercícios ajudam principalmente no foco no grave, que é bastante presente na obra, além disso, auxiliam a mudança mais rápida e clara das dinâmicas em um curto espaço de tempo.



Exemplo 3: Trecho estudado do método *De la sonorité*

Fonte: Moysé, 1934, p. 10.



Exemplo 4: trecho estudado do método *Tone development through interpretation*.

Fonte: Moysé, 1962, p. 74.

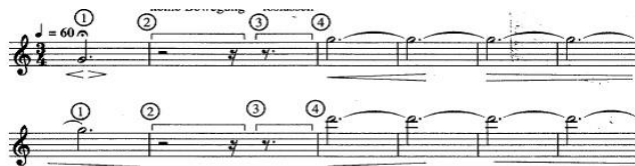
Durante as aulas de instrumento fui instruído a utilizar o *vibrato* para auxiliar nas dinâmicas, na execução e estudo da peça. A utilização desse artifício se dava principalmente para diferenciar as dinâmicas mais próximas, como um *forte* de um *fortíssimo* ou um *pianíssimo* de um *piano*. O vibrato nos instrumentos de sopro, segundo Dalsant (2011, p.13) é obtido por meio de uma modulação no fluxo de ar: isso produz uma variação na amplitude e conseqüentemente na

frequência fundamental. Além do seu uso para diferenciação das dinâmicas o *vibrato* pode ser utilizado para destacar uma nota importante ou “dar vida” a uma nota longa.

O próximo desafio que a peça trouxe foi a variação do tempo. Para esse problema se fez necessário o uso do metrônomo, para impedir oscilações de andamento e manter a precisão rítmica. O tempo variava entre *semínima = 72 bpm* e *semínima = 60 bpm*, ou seja, havia uma variação de 12 bpm (batidas por minuto). Durante as aulas, o Prof. Solon Manica me indicou o uso do programa *Finale*. Ele foi utilizado para auxiliar nas mudanças de tempo, coloquei no programa o número de compassos da peça e as variações de tempo nos locais corretos. Depois de inserir essas informações, toquei a peça acompanhada do programa, facilitando o entendimento dos diferentes andamentos presentes na música.

Com o tempo correto e as dinâmicas mais precisas surgiu o problema com a duração das frases, o ar que obtinha durante as respirações não era suficiente para completar as frases longas. Para resolver esse problema utilizei os estudos indicados durante as aulas com o Prof. Dr. Lucas Robatto. O estudo denominado de Impulso e Onda (ver Quintão, 2015) e os estudos nº 1 e 2 do método *Check-up* do Peter-Lukas Graf (1992).

No exercício do *Check-up* nº 1, deve-se: 1) soltar todo ar durante a primeira nota tocada; 2) em seguida, o flautista deve manter o abdômen rígido no tempo correspondente a duas semínimas e uma semicolcheia (Semínima = 60 bpm); 3) no tempo restante do compasso, uma colcheia pontuada, o flautista deve relaxar o abdômen para permitir que o ar entre, realizando uma respiração sem esforço; 4) imediatamente após a respiração, começa a tocar a oitava acima da nota inicial. O ideal é que o flautista consiga realizar uma nota com 15 segundos de duração, aplicando as variações de dinâmicas propostas pelo exercício e continuando o mesmo ciclo na nota seguinte.



Exemplo 5: Trecho do método *Check-up* nº 1.

Fonte: Graf, 1992, p. 6.

No exercício número 2 do *Check-up*, o aluno deve sentir certo desconforto, a meu ver, uma sensação de falta de ar. Assim como no exercício anterior, deve-se: 1) soltar todo o ar durante a primeira nota; 2) diferente do exercício anterior, na segunda etapa o flautista deve expandir a caixa torácica ao mesmo tempo em que fecha a garganta, esse processo dura dois segundos e meio (tempo correspondente a uma mínima e uma colcheia); 3) No tempo restante do compasso, um segundo e meio (tempo correspondente a uma semínima e uma colcheia) o flautista “destranca” a garganta e deixa o ar entrar, porém diferente do exercício anterior se deve usar força muscular na inspiração; 4) Em seguida o aluno toca a oitava acima da nota inicial. O ideal é que o flautista consiga realizar a nota com 24 segundos de duração, aplicando as dinâmicas propostas pelo exercício e continuando o ciclo na nota seguinte. Os exercícios de Graf foram fundamentais na manutenção de fraseados mais longos, visto que tem como objetivo direto o fortalecimento da musculatura torácica e a manutenção do som por um período maior de tempo.



Exemplo 6: Trecho do método Check-up nº 2.

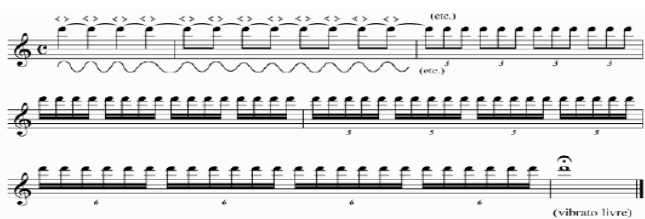
Fonte: Graf, 1992, p. 9.

Os exercícios denominados de Impulso e Onda tem como função o fortalecimento dos músculos abdominais e como consequência promovem uma maior consistência da coluna de ar durante a performance. Segundo Quintão: “A coordenação dos movimentos musculares com o ritmo escrito para o exercício desenvolvem o controle e a resistência muscular do flautista” (2015, p. 36). Os exercícios têm formas parecidas, mas execuções diferentes. Em ambos as notas utilizadas são do *Lá* da segunda oitava até o *Ré* da terceira oitava, cromaticamente. A estrutura dos exercícios é a subdivisão da semínima no tempo de 60 bpm. No impulso o exercício é feito com o golpe de ar, notas separadas e sem língua. Deve-se iniciar com quatro semínimas (compasso quaternário) e realizar respirações curtas entre cada nota. A subdivisão do compasso seguinte é de colcheia, do próximo tercinas, em seguida semicolcheias, quintinas e sextinas. O exercício da Onda é organizado da mesma maneira, as diferenças são que ele é feito sem articulação e de preferência em uma única respiração. O Impulso e a Onda possibilitaram um maior domínio e coordenação da musculatura torácica, o que facilitou a execução do vibrato e acentos presentes na peça.



Exemplo 7: Estudo do Impulso

Fonte: Quintão, 2015, p. 37.



Exemplo 8: Estudo da Onda

Fonte: Quintão, 2015, p. 38.

A peça *Density 21.5* foi um grande desafio, após concluir o estudo da peça pude perceber o crescimento que tive. Essa melhora significativa foi em aspectos musicais e flautísticos, como sonoridade, variações de dinâmicas, respiração e principalmente controle rítmico. Esse último aspecto ficou evidente no estudo da próxima peça, *Joueurs de Flûte* de A. Roussel, em que a leitura se deu de forma mais rápida e eficaz. Eu diria que *Density 21.5* foi uma “guinada” na minha maneira de tocar, o estudo dessa peça trouxe melhorias consideráveis e de fundamental importância para o meu futuro como flautista profissional. Aspectos como ritmo, afinação e fraseado são os principais pontos avaliados em uma audição para orquestra, pois a

banca é geralmente composta por instrumentistas do naipe de madeiras (oboé, fagote, clarinete e flauta) e o maestro (Silva, 2015). Portanto, mais do que a sonoridade ou timbre da flauta são esses aspectos, que foram trabalhados durante o estudo da peça, os principais a serem avaliados pela banca.

2. Descrição do Processo de estudo da peça *Joueurs de Flûte* do A. Roussel.

A próxima peça, como dito anteriormente, foi *Joueurs de Flûte* do compositor francês Roussel. A obra é composta por quatro movimentos e cada um deles presta homenagem a um grande flautista e a um personagem mitológico relacionado à flauta. Essa peça diferentemente da anterior apresenta de maneira mais evidente o caráter narrativo a ser desenvolvido pelo performer. Alguns fundamentos da teoria da narratividade musical de Byron Almén (2008) serviram de auxílio para a interpretação narrativa. Segundo Almén aspectos de diferenciação (*markedness*) podem ser submetidos a relações de classificação (*rank*). Elementos contrastantes dentro da peça e sua valoração serviram de base para explorar a narratividade presente na música. Almén afirma que os elementos contrastantes podem ser divididos em duas categorias: ordem e transgressão. O resultado do conflito entre ordem e transgressão define a trajetória narrativa da peça.

O primeiro movimento, em homenagem ao importante flautista Marcel Moyse, recebe o nome do deus grego Pã que é o deus dos campos, bosques, dos rebanhos e pastores¹²⁰. Pã é um fauno (meio homem meio bode) e é bastante conhecido por sua flauta, a flauta de Pã. A flauta de pã é um instrumento musical constituído por um conjunto de tubos fechados numa extremidade, ligados uns aos outros em feixe ou lado a lado. Os tubos são graduados e de diferentes tamanhos, não têm bocal e são soprados com os lábios tangenciando as extremidades superiores¹²¹. A sonoridade da flauta de Pã é bem aproveitada pelo compositor que durante o movimento utiliza muitas escalas simulando o som do instrumento. O personagem foi retratado em outras obras como a peça *Syrinx* e o “Prelúdio de uma tarde de um fauno” do compositor C. Debussy.

O segundo movimento, em homenagem a Gaston Blanquart, fala sobre Tityre que é um dos personagens da história de Virgílio sobre a aleatoriedade do destino em suas *Éclogas*. Na história o escritor conta sobre o infeliz Meliboeus que perdeu suas terras em um pós-guerra e é forçado a reunir o que restava de seus bens e encontrar um novo lar. No caminho ele encontra o feliz Tityrus que foi poupado de um destino semelhante ao seguir o conselho de sua esposa e indo à Roma para comprar a sua liberdade junto ao seu mestre. Segundo Dobbs (1997, p. 55.), Roussel em sua música parece retratar o golpe de sorte de Tityrus e sua atitude casual e superficial à situação de Meliboeus. Tityre (ou Tityrus) é representado com *staccatos*, linhas melódicas disjuntas e escalas rápidas ascendentes. À medida que o encontro dos personagens chega ao fim, a música também chega ao seu final.

O terceiro movimento, em homenagem ao flautista Louis Fleury, recebe o nome do deus hindu Krishna. Segundo o hinduísmo, Krishna é o oitavo avatar de Vishnu, o deus criador e protetor de toda a humanidade. O deus tem várias personalidades e encarnações, por vezes ele é retratado como uma criança comendo manteiga, um jovem tocando uma flauta como no

¹²⁰ Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A3>

¹²¹ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Flauta_de_p%C3%A3

*Bhagavata Purana*¹²², ou como um sábio guerreiro que dá direção e orientação ao seu discípulo como no *Bhagavad Gita*¹²³. A personalidade do deus utilizada por Roussel seria a de flautista, segundo a lenda, quando Krishna tocava a sua flauta os pássaros o escutavam em silêncio e o amor era desperto no coração das camponesas. Segundo Dobbs(1997, p. 55.), o compositor utiliza no movimento elementos harmônicos e melódicos do *Shree Raga* hindu, que é um dos modos melódicos mais utilizados pelos hinduístas do norte. O modo utilizado no início e no final do movimento é o *raga* da tonalidade de Lá (A, Bb, C#, D#, E, F, G#, A). Na minha interpretação da peça, a obra mostra as personalidades de Krishna em duas seções diferentes, uma mais meditativa com uma métrica pouco comum de um 7/8, mostrando o lado místico, orientador e hipnótico do deus flautista e outra numa métrica mais comum de 3/4 retratando seu lado sensual e misterioso.

O quarto movimento que homenageia o flautista Philippe Gaubert, recebe o nome de *Mr. de la Péjaudie*, personagem da obra *La Pécheresse* (a pescadora) do escritor francês Henri de Régnier. De la Péjaudie era o filho órfão de um pobre burguês. Ele não tinha muitos recursos, mas enquanto viveu em Paris aprendeu a tocar flauta, era também muito perspicaz e sedutor, tinha maneiras e estilos que muitas mulheres achavam irresistíveis. Após ser condenado por assassinato, Mr. de la Péjaudie foi enviado as galés do Rei para ser um humilde remador. Em seus momentos finais ele havia pedido ao capitão do navio de resgate para ser enterrado numa costa siciliana próxima, onde os pastores podiam se sentar e vigiar o seu rebanho, apreciando alguns sons da flauta. Dizendo estas palavras, Péjaudie soprou suas bochechas e balançou os dedos como se estivesse tocando uma flauta invisível e morreu muito calmo. Roussel demonstra em sua obra as características do personagem, reconhecemos a sedução e a sensualidade do herói flautista logo nas primeiras frases em legato. O sabor da intriga da trama é mostrado no meio da peça com escalas ascendentes na parte do piano. No final percebe-se que o personagem encontrou o seu destino sem arrependimentos, Roussel termina o *Mr. de la Péjaudie* e assim, o *Joueurs de Flute* de forma semelhante, fluando de bom humor (Dobbs, 1997, p. 55).

As dificuldades encontradas no *Joueurs de Flûte* foram poucas comparadas às de *Density 21.5*, questões rítmicas não foram um problema, mas as mudanças constantes no andamento representaram um desafio a ser vencido. No primeiro movimento da peça, trabalhei principalmente os fraseados, respirações nos locais adequados e as mudanças de andamento (que são cinco ao longo do movimento). O uso do metrônomo nos meus estudos foi de extrema importância no entendimento do andamento, já que existem mudanças de tempo que são pequenas como a do início da peça, que usa a semínima igual a 52 bpm (no primeiro compasso) e muda para semínima igual a 66 bpm (no oitavo compasso). Também ocorrem grandes variações de andamento como no compasso 19, que utiliza a semínima igual a 66 bpm e em seguida muda para semínima igual a 100 bpm. Pensar numa história para o movimento me ajudou com a interpretação. No início da peça eu imagino Pan tocando sua flauta em uma floresta calma e tranquila, para isso utilizo uma articulação mais branda, timbre mais escuro e pouco ou quase nenhum vibrato. Em outro momento eu visualizo o deus correndo atrás das ninfas em um trecho agitado e tenso, utilizei a articulação mais destacada

¹²² O Bhagavata Purana é um dos textos purânicos da literatura sânscrita indiana e significa, na tradução do sânscrito, "o livro de Deus". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bhagavata_Purana

¹²³ *Bhagavad Gita* é um texto religioso hindu. Escrito em sânscrito, o texto relata o diálogo de Krishna com seu discípulo guerreiro em pleno campo de batalha. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bhagavad_Gita

e timbre brilhante. Na metade do movimento, imagino um Pan bêbado onde a música fica ritmada e dançante, usei o *rubato* e o *vibrato* lento e de maior amplitude como ferramentas técnicas para expressar essas ideias musicais. Esses exemplos demonstram como o pensamento narrativo pode auxiliar o intérprete na sua performance.

No segundo movimento, que é o mais rápido da peça, trabalhei principalmente a articulação e o golpe de língua. Em quase todo o movimento o *staccato* é predominante, deve ser extremamente preciso e com o som pleno, semelhante ao som executado sem articulação (ligado). Para realizar minhas intenções expressivas utilizei o exercício *EJ.4* do método de Taffanel & Gaubert (1923), com variações na articulação e prestando muita atenção no som para que ele seja o mais semelhante possível entre o ligado, o golpe de ar (sem língua) e o *staccato* (com língua). Roussel nesse movimento retrata dois personagens das *Éclogas* de Virgílio, o primeiro é Tityre, que é alegre e feliz, para representá-lo utilizei sempre o som brilhante e a articulação leve e para Meliboeus, que é um personagem triste e tem uma vida sofrida, utilizei o som com timbre mais escuro e o vibrato lento.



Exemplo 9: exercício *EJ.4*

Fonte: Taffanel e Gaubert, 1923, p. 119.

O terceiro movimento é o que considero mais exótico, ele possui uma métrica de 7/8, a qual é pouco usual (na música de concerto de tradição ocidental), e sua melodia é baseada no *Shree Raga* hindu. A principal dificuldade desse movimento é o entendimento do ritmo devido a sua métrica diferenciada. Na minha interpretação a métrica varia durante o movimento de acordo com a personalidade de Krishna, o personagem que Roussel está retratando. No início a métrica utilizada é de 7/8 mostrando o lado místico, orientador e hipnótico do deus flautista. Na metade da obra a métrica muda para 3/4 que é mais comum aos ouvidos ocidentais, o andamento se torna mais rápido, retratando o lado sensual e misterioso de Krishna. Utilizei o vibrato como uma ferramenta fundamental na diferenciação dessas personalidades, o vibrato lento para mostrar o lado místico do deus e o vibrato rápido para demonstrar seu lado sensual e misterioso. No quarto movimento as dificuldades foram ligadas à expressividade e à dinâmica. Roussel utiliza uma melodia sofrida mostrando um pouco da história do personagem *Mr. de la Péjaudie*. Utilizei o vibrato para diferenciar as variações de dinâmica e para “dar vida” a alguns trechos do movimento. O uso de *ritardandos* e *rubatos* foi fundamental na construção de minha interpretação do movimento, para representar musicalmente a sensação de sofrimento.

3. Conclusão

Após o estudo e análise das peças, podemos destacar alguns pontos importantes. *Density 21.5* se caracteriza como uma peça racional e regrada, muito disso se deve ao seu estilo, sendo classificada como uma obra pós-moderna. A obra *Joueurs de Flûte* se caracteriza como uma obra lírica e emotiva, permitindo assim criar uma narrativa, dividida em pequenas histórias para facilitar a interpretação do artista e o entendimento da peça. A obra de Varèse

tem como inspiração a densidade da platina, material que pela primeira vez era utilizado na composição das flautas e foi dedicada a George Barrère para estréia da sua flauta de platina. Nesse ponto podemos ver outra diferença em relação à obra de Roussel, já que a utilização de um elemento químico como inspiração era algo muito diferente, utilizado apenas pelo próprio Varèse em outras de suas obras, como *Ionização* (1931). O flautista durante a execução de *Joueurs de Flûte* tem certa liberdade, podendo utilizar *rubatos*, *rallentandos* e outros elementos dando “um toque” pessoal à interpretação, fato que não é possível na obra de Varèse, em que o intérprete deve seguir exatamente o que está escrito na partitura, para não quebrar a ideia e estilo da peça.

O processo de pesquisa realizado com estas obras foi de extrema importância para meu crescimento como instrumentista. Através dessas duas obras pude trabalhar e aperfeiçoar elementos musicais indispensáveis para um futuro profissional, como ritmo, diferenciação de dinâmicas, respiração, fraseado e variações de andamentos. A peça *Density 21.5* foi a meu ver o ponto de partida nesse processo de desenvolvimento musical, nela pude trabalhar elementos flautísticos e musicais, pois tinha dificuldade principalmente no entendimento do ritmo. Com o trabalho desenvolvido junto ao Prof. Dr. Solon Santana Manica e ao Prof. Dr. Lucas Robatto pude aperfeiçoar técnicas para melhorar a leitura rítmica e transpor as dificuldades, tornando mais rápido o entendimento do ritmo nos meus estudos. A obra de Varèse também me proporcionou desenvolvimento da sonoridade, das variações de dinâmicas. Já na obra de Roussel os aspectos de som, fraseado e caracterização de cada movimento foram os maiores avanços obtidos. Após o estudo da peça compreendi melhor as ideias do compositor, pensar em histórias para os trechos importantes de cada movimento facilita a execução e possibilita expressar com maior facilidade as ideias pretendidas pelo *performer*. O estudo articula conhecimentos musicais práticos, ou seja, o fazer do músico com conceitos teóricos. A pesquisa artística funciona como importante elo entre teoria e prática.

Referências:

Roussel, A. (1925). *Joueurs de Flûte*. Paris, France: Editions Durand & Cie.

Dalsant, J. (2011). *Avaliação de duas ferramentas para a representação das variáveis acústicas implicadas no vibrato da flauta*. Retrived from http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8L8P6X/mestrado_dalsant.pdf?sequence=1

Dobbs, W. (1997). *Roussel: the flute and extramusical references*. Retrived from http://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=music_faculty

Varèse, E. (1946). *Density 21, 5*. New York, U.S.A: G. Ricordi & Co.

Moyse, M. (1934). *De la Sonorite*. Paris, France: Alphonse Leduc.

Moyse, M. (1962). *Tone development through interpretation*. New York, U.S.A: McGinnis & Marx Music Publishers.

Graf, P. L. (1992). *Check-up*. Mainz, Germany: Schott.

Quintão, E. (2015). *Subsídios para o aperfeiçoamento técnico e prático de um flautista profissional*.

Retrived from <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19390/1/SUBS%C3%8DDIOS%20PARA%20O%20APERFEI%C3%87OAMENTO%20T%C3%89CNICO%20E%20PR%C3%81TICO%20DE%20UM%20FLAUTISTA%20PROFISSIONAL.pdf>

Santaella, L. (2017).

Retrived from <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/12048/8699>

Silva, C. A. (2015). *Audições para flauta em orquestras brasileiras: procedimentos, repertório e expectativas. (Unpublished Master's thesis)*. Escola de Música da UFBA, Salvador.

Taffanel & Gaubert (1923). *Método completo de flauta. Paris, France: Alphonse Leduc*

Wikipedia. (2018). Retrived from <https://pt.wikipedia.org/wiki/Krishna>

. Retrived from https://pt.wikipedia.org/wiki/Bhagavad_Gita

. Retrived from https://pt.wikipedia.org/wiki/Bhagavata_Purana

. Retrived from <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A3>

. Retrived from https://pt.wikipedia.org/wiki/Flauta_de_p%C3%A3

Princípios de produção do som da viola: Estudo de arco, influenciando a sonoridade, no aboio da “Seresta n°3 para viola e piano”, de Liduino Pitombeira

COMUNICAÇÃO ORAL

Pedro Zarqueu Dantas Neto

Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(zarqueu@hotmail.com)

Rucker Bezerra de Queiroz

Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(ruckerbq@gmail.com)

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa que está em desenvolvimento no âmbito da pós-graduação em música de câmara da UFRN, que teve como objetivo inicial indicar possíveis soluções técnicas-interpretativas, nos ‘princípios de produção do som’, para a interpretação do primeiro movimento da peça “Seresta n°3 para viola e piano”, de Liduino Pitombeira. Observando a aplicabilidade das técnicas que possam ser inseridas na execução da obra, desenvolvendo estratégias de leitura e estudo técnico da peça a partir de estudos práticos, servindo de subsídio para violistas interessados em seus estudos. Tendo como metodologia levantamento do referencial teórico necessário ao desenvolvimento do artigo e entrevista semiestruturada a ser realizada com o compositor. Por fim, esse artigo pode ser justificado como mais uma colaboração ao repertório da viola na música de câmara brasileira, que vem se destacando cada vez mais e ganhando espaço nas salas de concertos do Brasil e mundo afora.
Palavras-chave: Liduino Pitombeira; Seresta n°3 para viola e piano; aspectos técnico-interpretativos; música de câmara para viola; música brasileira.

Abstract: This article is part of a research that is under development in the scope of UFRN's graduate program, whose main objective is bring of solutions for the performance, according with 'sound production principles', for the interpretation of the first movement of "Seresta n ° 3 for viola and piano", by Liduino Pitombeira. Observing an application of the techniques that can be included in the execution of the Seresta, developing the strategies of reading and analyzing information for the performance, practicing studies, serving as a subsidy for violists in their studies. Interviews with the composer will be used to support the final edition of the Seresta. Finally, this article can be justified as one collaboration for developing the repertoire of viola in Brazilian chamber music, which is becoming more and more prominent and becoming space in the concert halls of Brazil and worldwide.

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

Este texto é parte de uma pesquisa que está em desenvolvimento no âmbito da pós-graduação em música de câmara da UFRN, que teve como objetivo inicial indicar possíveis soluções técnicas-interpretativas da viola para intérpretes, nos ‘princípios de produção do som’ para a interpretação do primeiro movimento da peça “*Seresta n°3 para viola e piano*”, de Liduino Pitombeira. Teve como metodologia, inicialmente, o levantamento e o estudo do referencial teórico necessário ao desenvolvimento da investigação, tais como: conhecimentos do contexto histórico da peça; a escrita idiomática para viola e conhecimentos sobre música brasileira, sobre o contexto para qual a peça foi escrita; técnicas de produção do som no estudo do instrumento; informações sobre o *Abóio* do Sertão Nordeste; e, finalmente, definição e classificação de arcadas e golpes de arco. Esta fase da pesquisa foi utilizada para comentar o primeiro movimento da peça estudada e dar sugestões finais. A partir dos textos selecionados, procederam-se as explicações iniciais sobre a peça escolhida para ser interpretada e as indicações de seu ‘gênero’, de como o ‘*Abóio*’ pode ser interpretado com especificações de dinâmicas, de valorização de células rítmicas específicas; além de sugestões do pesquisador do que se pode fazer para obter os efeitos esperados. Das relações entre a soma dos textos obtida pelo *Corpus de Textos* e as observações sobre o gênero específico da composição escolhida, dos elementos que a compõe, chegou-se às sugestões na interpretação da peça.

1. Sobre a técnica tradicional e a técnica expandida

A técnica tradicional, muitas vezes, não compreende todos os meios necessários para a execução e interpretação de determinadas obras. Pode-se dizer, sob a perspectiva do compositor, que existem aspectos na peça que ele gostaria que soassem de certa maneira concebida e, em decorrência disso, muitas das vezes as habilidades do Intérprete podem influenciar a qualidade da performance, não estando em sintonia com a concepção inicial da obra. No caso da peça em estudo, se o intérprete não tiver um bom embasamento teórico e uma técnica de arco bem abrangente, essa sonoridade imaginada pelo compositor pode não chegar ao esperado. Com isso, Salles (1998) indica que:

Apesar de a técnica violinística estar tão amplamente explorada e aparentemente definida, ainda hoje questões como a nomenclatura dos golpes de arco são motivos de divergência entre violinistas, compositores e maestros. A causa repousa indiscutivelmente sobre dois pontos: 1) falta de embasamento teórico e inadequada formação acadêmica dos profissionais; 2) inexistência de tradição violinística genuinamente brasileira evidente e “autossuficiente” (SALLES, 1998, p. 14).

Nesta pesquisa, procurou-se adentrar em alguns trechos específicos onde a sonoridade produzida, será crucial na interpretação da obra. A que será retratada compreende o primeiro movimento da “*Seresta nº3 para viola e piano*”, de Liduino Pitombeira. Desvendar e apontar sugestões de técnicas e interpretações de arcaças, em virtude da produção sonora em trechos específicos, buscando e/ou especificando uma possível sonoridade que o compositor não deixou explícita.

Assim, os estudos de arco para uma produção sonora, apresentam algumas variedades de ponto de contato entre cavalete e o espelho a ser estudado. O ponto de contato, sendo explorado da maneira correta e combinada, pode valorizar características de um determinado trecho, dando diversas possibilidades sonoras ou de timbre¹²⁴ ao intérprete.

2. Contribuições específicas

2.1 A peça “*Aboio da Seresta nº3 para viola e piano*”, de Liduino Pitombeira

A peça trabalhada nesse texto - *Seresta nº3 para viola e piano* de Liduino Pitombeira -foi dedicada a sua amiga violista FERES-LLOYD, Sônia¹²⁵ e com a primeira audição da obra, feita juntamente com a esposa de Liduino, a pianista Maria Di Cavalcanti, no ICC (*International Cultural Center*), em *Baton Rouge, Louisiana*, EUA no dia 30 de novembro de 2001, deixando uma gravação ainda não publicada.

O primeiro movimento começa com uma espécie de lamento com dinâmicas *crescendo* e *decrescendo* – características do aboio – em que são feitas várias nuances de dinâmicas em uma única palavra. O estilo do primeiro movimento foi inspirado nos vaqueiros do interior do Ceará. Em uma breve descrição do primeiro movimento, o compositor menciona que os

¹²⁴ *Timbre*: Palavra muito utilizada no meio musical brasileiro para se referir ao ato de tocar, procurando a semelhança ao timbre de outro instrumento ou voz.

¹²⁵ *Sônia Fere-Lloyd*: Brasileira de família musical, Lloyd é Dr. em Artes Musicais pela Universidade Estadual da Louisiana e violista da Orquestra Sinfônica de Baton Rouge EUA.

harmônicos dos compassos 09 e 10 fazem uma alusão do ranger das rodas do carro de boi; e no compasso 11, nos *pizzicatos*¹²⁶, remete à quebra dos galhos secos da caatinga.

O “Aboio”, como um dos gêneros da música nordestina, é uma espécie de canto ou toada dolente, com uma melodia lenta, bem adaptada ao andar vagaroso dos animais. No sertão brasileiro é cantado individualmente, sem letras, frases ou versos apenas com a utilização de vogais. O canto do Aboio constitui uma forma de manter os bois juntos, para conduzi-los de um lugar para o outro. Mário de Andrade (1982), em seu livro *Dicionário Musical Brasileiro* conceitua o verbo “aboiar” como:

Aboiar: (V.I; S. m.) O marroeiro (vaqueiro), conduzindo o gado nas estradas, ou movendo-se com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras: às mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de “aboiar”. Ao canto chama de “aboio” (ANDRADE, 1982 p.1-2).

2.2 Aplicabilidades das técnicas e princípios de produção do som

O “Aboio” da peça em estudo trata-se de um estilo com intensidade e sutileza nas dinâmicas de: *p, mp, mf, f, ff*; nas chaves de *crescendo* e *decrescendo*; e ritmicamente, com quiálteras de três ou cinco notas; com isso, caracteriza-se o estilo do *Aboio*, para o qual o compositor escreveu. Assim, na entrada da viola, no início do movimento da *Seresta n°3 para Viola e Piano*, o compositor já remete à rítmica e a sonoridade explícita do *Aboio* referenciado. Nesta parte da peça, começa com a dinâmica *piano*, *crescendo* para o *mezzo forte* e, na sequência, *decresce* e retorna para a dinâmica *piano*.

Na busca de uma produção sonora mais apropriada para esse início, o intérprete poderia começar o Ré# na terceira posição com o dedo dois na corda Sol, e com o arco friccionado não tão próximo do cavalete. *Vide* Figura 01.

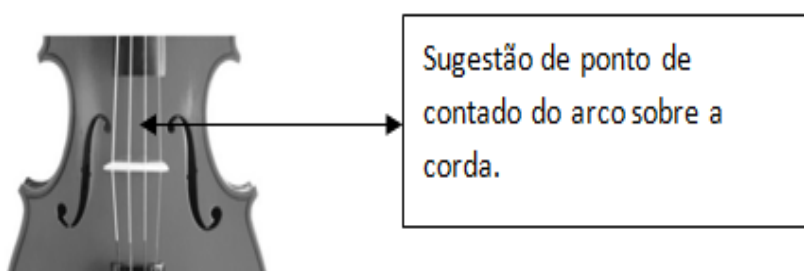


Figura 01 – Sugestão de ponto de contato do arco.
Fonte: Google imagens

O ponto de contato sugerido, com a velocidade e pressão do arco correta, e com o dedilhado sugerido, o som emitido soará mais ‘escuro’ e ‘aveludado’ deixando uma sonoridade não tão áspera, com isso, a sonoridade desejada irá sobressair. *Vide* a Figura 2, com o exemplo 02 abaixo, com o dedilhado sugerido:

¹²⁶ *Pizzicato*. Técnica de execução nos instrumentos de cordas friccionadas, onde as cordas são pinçadas com os dedos e não friccionadas com o arco.

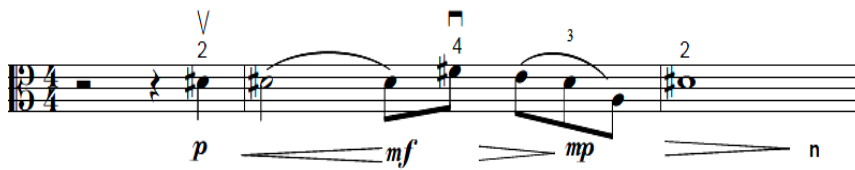


Figura 2– Compassos 01, 02, e 03 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.

Fonte: Elaboração própria.

No compasso 30 para se conseguir uma sonoridade no estilo do Aboio, poder-se-ia tocar o Lá, na corda Ré (da viola); promovendo um som mais aveludado e/ou mais fechado. Uma vez tocada exatamente essa nota, em corda solta, obter-se-á um timbre que não será o ideal para o estilo, pois que o resultado sonoro será mais rasgado ou metálico (*Vide* Figura 3).



Figura 3– Compasso 30 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.

Fonte: Elaboração própria.

A execução do trecho citado, apesar de ser uma única nota (a semibreve ligada para a semínima no compasso subsequente), parece simples. Mas deve-se atentar para a interpretação do trecho, pois o mesmo requer um controle de arco mais apurado: o *fortíssimo* decrescendo para o *mezzo forte*. Torna-se necessário um bom estudo de arco, observando todo o movimento do braço direito, e atentando sempre para a pressão e a velocidade do arco, adequado para cada trecho da nota.

Um estudo apropriado de arco para se fazer e obter os efeitos desejados pelo intérprete, no primeiro movimento da peça em estudo, seria os estudos para arco do *Som Filé*. Esse estudo requer uma boa sustentação e controle de arco para executar uma nota em caráter *cantabile*; segundo Flesch, “quando a nota é sustentada em menos de um segundo, é considerada como uma nota em *detaché*, mais 15 segundos, é usada mais para fins de estudos técnicos do que prático”. (FLESCH, C., p. 64. apud SALLES, Mariana Isdebski p. 60).

Partindo desse pensamento pode-se adquirir uma técnica mais apurada para uma possível interpretação da peça. Esta poderá ser usada por quase todo o primeiro movimento da *Seresta*. Esses estudos podem remeter a uma interpretação desejada pelo compositor, atendendo e promovendo o estilo desse movimento, uma vez que indica os estudos e técnicas de arco apropriado. Vejamos alguns exemplos dos estudos do “*Som Filé*”, na Figura 4, abaixo:

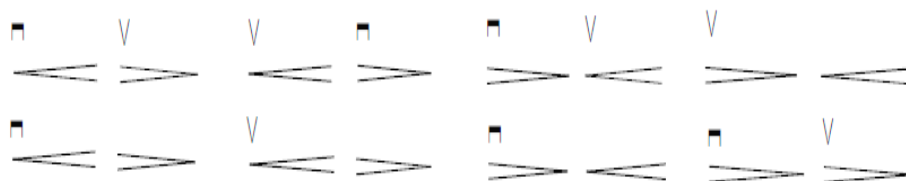


Figura 4 – Exemplos de estudos do “*Som Filé*” - Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola. Rio de Janeiro: Fonte: Apostila Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas, Instituto Villa-Lobos, Uni-Rio, p. 58.

Esses estudos (*Som Filé*) acrescentado com dinâmicas de *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* e entre outras, podem ser aplicados nos trechos abaixo citados para uma possível aproximação da interpretação desejada da peça. Vejam alguns exemplos nos compassos 07, 08, 29, 30 e 33, nos exemplos das Figuras 5, 6, e 7 abaixo relacionadas:



Figura 5 – Figura dos compassos 07 e 08 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.
Fonte: Elaboração própria.

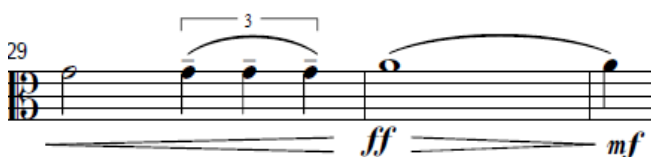


Figura 6 – Figura dos compassos 29 e 30 do *Aboio*. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.
Fonte: Elaboração própria.



Figura 7 – Figura do compasso 33 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.
Fonte: Elaboração própria.

Se levarmos em consideração a sala do concerto referente a sua acústica, as dinâmicas e nuances de *crescendo* e *decrescendo* escritas, podem ser relativas quando se sabe que o espaço físico altera a sonoridade da *performance*. Com isso, no livro *The art of practising the violin* de GERLE, Robert¹²⁷ (1924-2005), traduzido por TITTON, João Eduardo¹²⁸ titulado de *A Arte de Praticar Violino* fala que:

Quando um compositor escreve ‘piano’ ou ‘forte’, isso significa que ele quer ouvir ‘piano’ ou ‘forte’, mas não significa necessariamente que você tenha que tocar simplesmente *p* ou *f*: o significado técnico expressivo e da dinâmica tem que ser intensificado, mesmo exagerado, para contrapor o tamanho do auditório; a força projetada pelo instrumento tem que ser aumentada pela produção apropriada do som, especialmente quando acompanhado por uma orquestra, para que possa alcançar os mais longínquos cantos do auditório; a concepção da

¹²⁷ Robert Gerde: (abril de 1924 – Outubro de 2005) estudou na *Academia Listz* em *Budapeste* na classe do professor Geze de Kresz, aluno de Hubay, Sevcik e Ysye, e amigo próximo de Fleisch e Enesco. (*A arte de Praticar Violino*, 2015 p.08).

¹²⁸ João Eduardo Tilton: Violinista e professor de violino na cátedra do curso de Bacharelado em Música da UDESC; tradutor do livro *The art of practising the violin* de GERLE, Robert.

interpretação deve ser relativa às dimensões do ambiente. (GERLE, 1983 apud TITTON, 2015, p.29).

Entende-se que todos os exemplos citados dos compassos anteriores (07, 08, 29, 30 e 33), e com aplicabilidade dos estudos adequados do “*Som Filé*”, e um bom conhecimento do local do concerto, se faz necessários para uma boa performance e que as características da peça referenciada venha a ser explícita e executado com eficiência e qualidade.

2.3 Alterações de algumas ligaduras de expressão da parte original, para obter os resultados sonoros desejados

Em alguns compassos do primeiro movimento, as ligaduras foram alteradas da partitura original, por questões técnicas e de interpretação; e observa-se que mesmo com as alterações, o caráter foi mantido. Tem-se como exemplo o compasso 12. Na partitura original existe uma ligadura da primeira nota do compasso até a última nota, *Vide Figura 8*. Essa ligadura foi dividida em duas, *Vide Figura 9*.

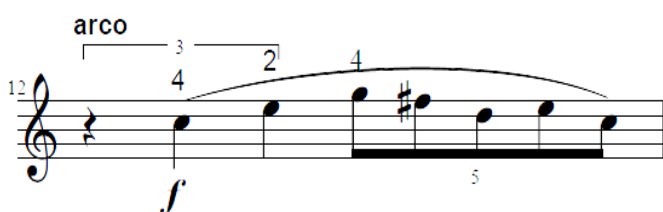


Figura 8 – Figura com a ligadura original. Compasso 12 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.
Fonte: Elaboração própria.

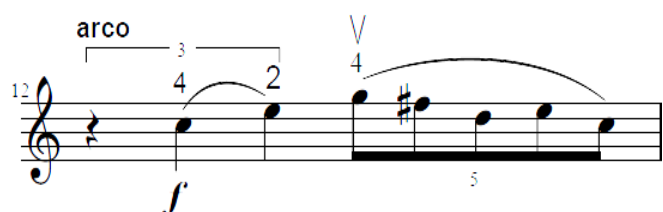


Figura 9 – Figura com a ligadura alterado da parte original. Compasso. 12 do *Aboio*. Opus 60 a, 2001. *Seresta n°3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.
Fonte: Elaboração própria.

Ao fazer a divisão sugerida, o intérprete ganha mais liberdade com o arco sem que o mesmo fique ‘sufocado’, obtendo um êxito maior na sonoridade para sua interpretação do trecho citado. Mesmo que um ‘simples’ desligamento pareça óbvio, os elementos técnicos do arco por simples que seja, será sempre importante. Com isso, TITTON (2005) fala da importância de uma boa escolha do estilo do arco usado em determinados trechos:

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

óbvio, que pode ajudar a fazer uma *performance* memorável e extraordinária. (GERLE, 1983 apud TITTON, 2015, p.23).

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

3. Considerações finais

Com esta pesquisa, chegou-se a alguns princípios de produção do som da viola no primeiro movimento da *Seresta nº3 para viola e piano* de Liduino Pitombeira: É possível conhecer a nossa música e saber que a escolha dos meios técnicos para interpretar e solucionar problemas torna-se fundamental para o intérprete. Pode-se dar ‘sugestões de ligaduras de expressão’, que levam à ‘resultados sonoros desejados’, com ‘propostas de dinâmicas específicas’; e ‘procurar timbres desejados para os diferentes gêneros’, ressaltando as células rítmicas de interesse.

Partindo desses pressupostos, tem-se plena convicção de que é possível investir mais detalhadamente na interpretação do instrumento, e investigar se podem ser acrescentados novos elementos que somem a esse rico universo da música contemporânea; tal como os necessários para a interpretação do primeiro movimento da *Seresta nº3 para Viola e Piano* de Liduino Pitombeira.

Por fim, este texto pode ser justificado como mais uma colaboração para a interpretação do repertório da viola na música de câmara brasileira, que vem, cada vez mais, ocupando um espaço nas salas de concertos do Brasil e mundo afora. Além disso, seria mais uma oportunidade de divulgação das obras de Liduino Pitombeira, um dos renomados compositores da música contemporânea brasileira na atualidade, propondo ferramentas de leitura e estudos técnico-interpretativos’ para as obras de viola.

Referências

- BOSÍSIO, Paulo Gustavo; LAVIGNE, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro: Apostila-Departamento de Piano e Instrumentos de Cordas, Instituto Villa-Lobos, Uni-Rio, p. 58, 1999.
- DE ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Ministério da Cultura, 1989.
- GERLE, Robert. *The art of practising the violin: with useful hints for all string players*. Galaxy Music Corp, 1983. A arte de praticar violino / Robert Gerde; tradução de João Eduardo Tilton, - Curitiba: Ed. UFPR, 2015. 148p. – (Luteria, história e cultura musical).
- MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *ABOIO, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. Dissertação de Mestrado–Universidade Federal da Paraíba–UFPB: João Pessoa, 2006.
- SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e golpes de arco: A questão da técnica Violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco* / Mariana Isdebski Salles. – Brasília: Thesaurus, 1998.

Quando Leo Brouwer fez uma homenagem a Villa-Lobos

COMUNICAÇÃO ORAL

Fabricio Ferreira da Silva

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
(fabriciopalavra6@gmail.com)

Dr. Ezequias Oliveira Lira

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Resumo: Este trabalho visa mostrar a homenagem feita pelo compositor cubano Leo Brouwer (1939) a Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em seus *Nuevos Estudios Sencillos* (2001), reconhecendo assim o valor histórico de sua obra e influência, colocando o brasileiro ao lado de nomes como Debussy, Stravinsky, Prokofief, entre outros nomes homenageados. Os dados estão fundamentados em uma análise preliminar do *Estudio Sencillo 8 – Ommaggio a Villa-Lobos* e são balizados em autores diversos, tais como Prada (2015), Zanon (2004), Amorim (2015), entre outros.

Palavras-chave: Leo Brouwer; Homenagem; Heitor Villa-Lobos.

Abstract: This work aims to present a tribute made by the Cuban composer Leo Brouwe (1939) to Heitor Villa-Lobos (1887-1959), in his *Nuevos Estudios Sencillos* (2001), recognizing the historical value and the influence of the Brazilian composer, placing him side by side of great names as Debussy, Stravinsky, Prokofief and other honoured composers. The research data are based on a preliminary analysis of *Estudio Sencillo 8 - Ommaggio a Villa-Lobos* and are labeled in various authors, such as Prada (2015), Zacko (2004), Amorim (2015), among others.

Keywords: Leo Brouwer; Tribute Heitor Villa-Lobos

É recorrente na história da música um compositor homenagear outro. Esta homenagem pode acontecer de diversas formas, com a grafia “À maneira de”, “Variações sobre um tema de”, através de recursos composicionais como a intertextualidade, colagens, modelagem sistemática, arranjos, transcrições, regravações etc., ou com uma dedicatória geralmente grafada após o título, forma utilizada por Brouwer em seus *Nuevos Estudios Sencillos*. Colaborando com esta perspectiva, Cattin (1987, p. 16) afirma: “Sabemos que existe uma tradição da homenagem na Música – essa cultura musical existe há muito tempo, em formas diversas, por empréstimo de ideias musicais, desde os primeiros hinos cristãos até os motetos medievais, usando um tema de outro compositor”.

Tendo como ponto de partida o *Estudio Sencillo 8 – Ommaggio a Villa-Lobos* da série *Nuevos Estudios*, este artigo busca tratar da homenagem em uma obra musical, afirmando a importância do nome homenageado, o que, de certa forma, influencia a interpretação da obra, pois o intérprete irá buscar referenciais estéticos do homenageado. Sobre isso, a autora Teresinha Prada comenta:

Em geral, o título de uma obra já por si sugere imagens para quem procura uma interpretação em sintonia com o mundo do compositor, e no caso das homenagens exerce uma influência mais forte na maneira de abordá-la, já na escuta. Está assim criada uma expectativa entre audição inicial da obra em comparação com o discurso musical prévio, apreendido da poética do compositor homenageado, ou seja, entre o que se ouve e o que se espera ouvir. O caminho da escuta é um jogo tenso em que o eu-intérprete considerará como fator relevante e este apoiará as escolhas interpretativas (PRADA, 2015, p. 03).

Leo Brouwer, Villa-Lobos e o violão

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida nasceu em Havana, em 1º de março de 1939, começou a estudar violão aos 13 anos por influência de seu pai, médico e violonista amador. Em seguida, passou a ser aluno do mestre cubano Isaac Nicola¹²⁹. Segundo Fraga (2005), com a idade de

¹²⁹ Alejandro Evelio García Caturla. Foi advogado e compositor de música cubana contemporânea.

17 anos começou sua carreira como concertista dando seus primeiros recitais públicos ao mesmo tempo em que escrevia suas primeiras composições, influenciadas por Bartók, Falla e Stravinsky.

Leo Brouwer já é citado por diversos autores como um dos grandes compositores da história do violão (Cooper, 1985, p. 13; Dudeque, 1994, p. 98; Zanon, 2004). E Heitor Villa-Lobos dispensa apresentações. Sobre a importância de sua obra para violão, o pesquisador Humberto Amorim comenta:

O violão esteve presente de forma significativa na vida de Heitor Villa-Lobos. Sua produção é numerosa e perpassa momentos distintos de suas aspirações artísticas e sociais. O conjunto dessas peças é reconhecido como um dos mais relevantes legados ao instrumento no século XX, fato corroborado pela inclusão do repertório em importantes cursos de violão mundiais e por gravações de ilustres intérpretes nas últimas décadas (Amorim, 2015, p. 15).

A aproximação de Brouwer com a obra de Villa-Lobos se dá ainda na infância, através de seu pai.

Meu pai foi um aficionado que me ensinou a tocar de ouvido por três ou quatro meses. Em vez de tocar violão pop, ele era aficionado por Tárrega, Villa-Lobos e Granados, e ele tocou essas coisas perfeitamente mesmo de ouvido. Sua técnica era muito boa. Com ele, aprendi alguns choros e alguns prelúdios de Villa-Lobos (Mckenna, 1988, p. 10).

Já como concertista profissional, segundo sua esposa Isabelle Hernández, “Leo Brouwer foi um dos primeiros violonistas no mundo a executar as obras de Villa-Lobos. Há notícias de concertos seus tocando a obra do carioca já em 1955”¹³⁰ (Hernández, 2000, p. 13-14 [tradução nossa]). Colaborando com esta ideia, a pesquisadora Teresinha Prada comenta:

O Cine Club Visión foi responsável pela realização do primeiro evento no mundo a levar o nome de Villa-Lobos: em 12 de dezembro de 1956 aconteceu o — Festival Villa-Lobos, com uma palestra de José del Campos Valdés intitulada ‘Villa-Lobos, cantor de um pueblo’ Depois da palestra, Leo Brouwer tocou quatro Estudos de Villa-Lobos e Jesus Ortega tocou dois Prelúdios e os Choros n.º 1. Brouwer estava com 17 anos e Ortega, 21 (Prada, 2001, p. 89).

Os Estudios Sencillos

Ao longo da sua carreira como compositor, Leo Brouwer tem dedicado parte da sua criatividade, inspiração e talento à composição de obras com objetivos didáticos. Compôs, até a presente data, 30 estudos para violão divididos da seguinte forma:

Entre 1960 e 1961, compôs as duas primeiras séries de estudos (Cadernos I e II), editados pela Max Eschig.

- 1ª Série de Estudos Simples (Estudios Sencillos): Caderno I: 1-5
- 2ª Série de Estudos Simples (Estudios Sencillos): Caderno II: 6-10

Em 1981, compôs e concluiu as terceira e quarta séries (Cadernos III e IV), editados em 1983 também pela mesma editora.

- 3ª Série de Estudos Simples (Estudios Sencillos): Caderno III: 11-15
- 4ª Série de Estudos Simples (Estudios Sencillos): Caderno IV: 16-20

Em 2001, Brouwer escreve os *Nuevos Estudios Sencillos*, editados no mesmo ano pela londrina *Chester Music*. Estes novos estudos estão inseridos na corrente chamada “nova simplicidade”, ou o que alguns teóricos identificariam como de contexto pós-moderno. Sobre essa fase composicional, o próprio Brouwer comenta: “Por um lado, eu acredito que nunca haverá um ponto final na estética, mas, por

¹³⁰ Leo Brouwer fue uno de los primeros guitarristas en el mundo en ejecutar sus obras de Villa-Lobos. Hay noticias de conciertos su tocando la obra del carioca ya en 1955.

outro, a composição sempre fará uso de fatores conhecidos da história da música, apenas trabalhando-os de uma outra maneira” (Brouwer, como citado em Molina, 2001, p. 107).

Com seus *Nuevos Estudios Sencillos*, Brouwer faz homenagens a dez compositores, colocando Villa-Lobos ao lado de grandes nomes da história da música.

- Estudio Sencillo 1 – Omaggio a Debussy
- Estudio Sencillo 2 – Omaggio a Mangoré
- Estudio Sencillo 3 – Omaggio a Caturla³
- Estudio Sencillo 4 – Omaggio a Prokofief
- Estudio Sencillo 5 – Omaggio a Tárrega
- Estudio Sencillo 6 – Omaggio a Sor
- Estudio Sencillo 7 – Omaggio a Piazzolla
- Estudio Sencillo 8 – Omaggio a Villa-Lobos
- Estudio Sencillo 9 – Omaggio a Szymanovsky
- Estudio Sencillo 10 – Omaggio a Stravinsky

Sobre os novos estudos, Tiago Emanuel Cassola Marques comenta:

Vinte anos após as suas duas últimas séries de Estudos, Leo Brouwer compõe e edita uma nova coleção de dez pequenos estudos para guitarra, ampliando a sua obra didática. Opta novamente por breves peças dirigidas a jovens estudantes, mas ao invés dos anteriores estudos, desta vez a coleção apresenta uma ordem de dificuldade crescente de estudo em estudo (Marques, 2012, p. 40).

Estudio Sencillo 8 – Omaggio a Villa-Lobos

O *Nuevo Estudio Sencillo nº 8, Omaggio a Villa-Lobos* é o estudo mais longo da série com uma introdução, duas partes contrastantes, em forma AB, ligadas por uma ponte, e uma codetta. Apresentando as seguintes demandas técnicas:

- Introdução aos harmônicos naturais.
- Mudanças de posição.
- Emprego de meia pestana nas casas II, IV e V.
- Apresentações longitudinal e transversal.
- Acordes com ritmo sincopado.

A introdução é construída com blocos de acordes com ritmo sincopado, que se alternam com uma melodia em harmônicos.

VIII
Omaggio a Villa-Lobos

Tranquilo ♩ = 80

mf p p

VII XII XII VII

Figura 1. Introdução.

Fonte: Brouwer (2001).

A procura de traços composicionais de Villa-Lobos neste estudo, compreendemos que melodias em harmônicos foram usadas por Villa-Lobos em algumas de suas peças mais relevantes para violão, tais como o *Estudo 1*, o *Prelúdio 4* e na cadência do Concerto para violão e pequena orquestra.



Figura 2. Trecho do prelúdio IV de Heitor Villa-Lobos.
Fonte: Villa-Lobos.

A parte A também consiste em uma melodia em acordes que apresenta uma mudança de andamento em relação à introdução.



Figura 3. Parte A acordes com ritmo sincopado.
Fonte: Brouwer (2001).

A parte B apresenta uma melodia acompanhada por arpejos.



Figura 4. Parte B de caráter lírico e cantabile.
Fonte: Brouwer (2001).

Recurso este utilizado por Villa-Lobos em seu *estudo N° 7*.



Figura 5. Trecho do estudo VII de caráter lírico e cantabile.
Fonte: Villa-Lobos (1953).

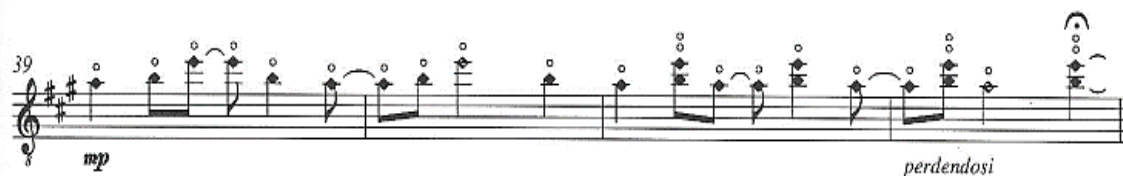


Figura 6. Codetta com a retomada dos harmônicos.

Fonte: Brouwer (2001).

O estudo se encerra com a indicação do próprio compositor mostrando as técnicas utilizadas para a sua execução deste estudo, bem como algumas pistas ou sugestões sobre a abordagem técnica e musical que deverá ser tomada em conta. A presença de um texto deixando claro os objetivos e conteúdos técnicos e expressivos de cada estudo permite ao aluno conhecer com maior clareza as intenções do compositor.

Estudio no. 8

Para acordes, armónicos y pequeña "ceja".

Este estudio puede tocarse en los primeros grados, alcanzando la pequeña ceja.

Los armónicos naturales son muy fáciles y pueden anticiparse en el progreso curricular, añadiendo interés colorístico.

La pequeña ceja sólo ocurre en II, IV y V posición con los cambios de posición preparados.

Figura 7. Demandas técnicas do estudo.

Fonte: Brouwer (2001).

Conclusão

Concluimos que as muitas homenagens que Villa-Lobos recebeu ao longo da história por seus pares compositores, seja através da intertextualidade, colagens, modelagem sistemática, arranjos, transcrições ou mesmo dedicatória, atestam a sua influência e poder criativo. Para o violão, em especial, Villa-Lobos ocupa um lugar central na formação da literatura do instrumento. Fabio Zanon e Abel Carlevaro afirmam o seguinte sobre a obra para violão de Villa-Lobos:

Tanto uma benção como um peso para os compositores da geração posterior, afinal, seus prelúdios e estudos são as obras mais populares do violão no século XX, tocadas por todos os violonistas de qualquer nível de excelência, e gravados centenas de vezes (Zanon, 2006: p. 80).

Com ele (Villa-Lobos), um novo violão surgia, um violão verdadeiramente sul-americano, não apenas por causa dos elementos harmônicos, melódicos e rítmicos empregados, mas também por causa da técnica demandada (Carlevaro, 1987).

Este artigo, portanto, é uma pequena demonstração do valor intangível da obra para violão de Villa-Lobos e da inspiração que seus estudos e prelúdios exercem em seus pares compositores. O recorte dentro da obra de caráter didático de Leo Brouwer é apenas um exemplo desta influência. Brouwer coloca Villa-Lobos ao lado de nomes como Claude

Debussy (1862-1918), Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), Alejandro García Caturla (1906-1940), Serguei Prokofiev (1891-1953), Francisco Tárrega (1852-1909), Fernando Sor (1778-1839), Astor Piazzolla (1921-1992), Karol Szymanowski (1882-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971). Reconhecendo assim a genialidade de Villa-Lobos através desta homenagem.

Referências

- Amorim, H. (2009). *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Carlevaro, A. (1987). *Guitar Masterclass, Technique, analyses and interpretations of: the guitar works of Heitor Villa-lobos*. 2. United kingdom: Chanterelle.
- Cattin, G. (1987). *Historia de la música*. 2. El Medioevo - primera parte. Madri: Turner Musica.
- Cooper, C. (1985). *Chanson de Geste: Leo Brouwer and the New Romanticism*. Classical Guitar, Londres.
- Dudeque, N. (1994). *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR.
- Hernández, I. (2000). *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba.
- Molina, S. (2001). *O Som da Revolução*. Revista Bravo!, ano 5, (51), São Paulo.
- Prada, T. (2008). *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem.
- Prada, T. (2015). *As homenagens em Nuevos Estudios Sencillos de Leo Brouwer ouvirouer* Uberlândia, 11(1), p. 198-217.
- Prada, T. (2001). *A obra violonística de Heitor Villa-lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): a sensibilidade americana e a aventura intelectual*. (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Marques, T. E. C. (2012). *Projecto educativo Leo Brouwer – contributos para a pedagogia guitarrística*. (Tese de doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro.

Páginas de internet consultadas

A Arte do Violão. 2004. (2017, Outubro 10). Disponível em <http://adv.co.nf/zanon_adv-14.html>.

Partituras

Brouwer, L. (2001). *Nuevos Estudios Sencillos*. London: Chester Music.

12 Estudos para Violão (MS Max Eschig) (1928). Rio de Janeiro: Museu VillaLobos (ms. P.200.1.2.A).

***Requiem para un novillero* de Dimas Sedícias para Trompete e Violão: questões interpretativas a partir de um estudo de partituras**

COMUNICAÇÃO ORAL

Ítalo Rômulo de Holanda Ferro

Escola de Música/PPGMUS - Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
(italo.ferro@ufca.edu.br)

Resumo: Nesta investigação propus analisar duas partituras da obra *Réquiem para un novillero* para Trompete e Violão escrita pelo compositor pernambucano, Dimas Sedícias. A análise, se deu a partir do autógrafo escrito pelo próprio compositor em relação a uma edição/revisão feita por Carlos Pires. Diante disso, analisei questões interpretativas entre as duas partituras para descobrir mudanças nos aspectos rítmicos da obra e por isso, utilizei a pesquisa documental como metodologia. Manter a fidelidade na execução musical de uma composição é fator primordial para o campo da performance e por isso, fiz questão de investigar as diferenças existentes entre as partituras e apresentar análises consistentes sobre as duas interpretações.

Palavras-chave: Trompete. Dimas Sedícias. Pesquisa documental. Execução musical.

Abstract: In this investigation we propose two scores of the work "Réquiem para un novillero" for Trumpet and Guitar written by the Pernambuco composer, Dimas Sedícias. An analysis was based on the autograph written by the composer himself in relation to an editing / revision made by Carlos Pires. In the light of this, I analyzed the interpretative functions between the two parties to discover the changes in the rhythmic aspects of the work and the uses, using a documentary research for the methodology. I made a point of investigating how the differences between the subjects and the presentations were consistent on the two interpretations.

Keywords: Trumpet. Dimas Sedícias. Documentary research. Music interpretation.

Neste trabalho que aqui apresento busquei analisar algumas questões interpretativas encontradas na obra do compositor brasileiro Dimas Sedícias intitulada "Requiem para un novillero", escrita originalmente para duo de Trompete e Violão, através de uma observação entre alguns aspectos rítmicos encontrados no autógrafo feito originalmente pelo próprio autor em 1980 e pela revisão/edição feita por Carlos Pires¹³¹ realizada em 2015. Até os dias de hoje, nada foi oficialmente documentado sobre a referida composição e nesse sentido é necessário que se apresente algo concreto sobre as questões interpretativas da obra principalmente por já ter sido executada por vários intérpretes.

No histórico de interpretações gravadas em mídia digital e de acordo com as minhas pesquisas, existem somente três gravações. Uma foi interpretada pelo trompetista Wilson Pimentel¹³² no cd intitulado PRISMA de Dimas Sedícias gravado em 1999. Essa gravação feita por Pimentel, teve como acompanhamento ao Violão o próprio autor Sedícias. Outra gravação da obra foi interpretada pelo trompetista Luis Engelke¹³³ no cd Songs Remembrances and Impressions Music for Trumpet and Piano¹³⁴, e por último, a mais recente das gravações foi interpretada pelo trompetista Gláucio Xavier¹³⁵ no disco, Trumpets of Brazil em 2015.

Requiem para un novillero composta originalmente para Trompete e Violão, nos remete a características da música flamenca que tem sua origem na cidade de Andaluzia situada no país europeu, Espanha.

¹³¹ Nenhuma informação foi encontrada sobre Carlos Pires.

¹³² Professor de Trompete do conservatório da cidade do Recife e trompetista da Orquestra Sinfônica do Recife.

¹³³ Professor de Trompete da Towson University e trompetista principal das Orquestras Sinfônicas de Lancaster e Kennett.

¹³⁴ Sem acesso ao referido CD.

¹³⁵ Professor de Trompete da Universidade Federal da Paraíba.

Dimas Sedícias foi bastante reflexivo ao compor uma obra que não tivesse um caráter de sua região, mas, é notável a sua capacidade de mostrar em poucos compassos, uma rica melodia capaz de transmitir vários aspectos musicais envolvendo a execução ao Trompete. Nesse sentido, misturam-se interpretação e expressão na música as quais unidas podemos denominar de performance musical. Interpretação e expressão musicais estão entre os aspectos mais exigentes da performance do que o simples ato de tocar notas e sendo assim:

A música é feita de notas. Marcas pretas num papel. Mesmo quando tocada, as notas são apenas ruído se não forem controladas. A música pode soar vazia, mesmo quando ela é tocada tecnicamente correta.¹³⁶ (COX, 2006, p. 30).

As breves palavras de Cox nos fazem refletir muito além do que apenas colocar as notas no instrumento. O intérprete precisa além do conhecimento técnico apurado, ter um grande domínio por elementos indispensáveis para a execução musical e por isso, escuta, harmonia, ritmo, articulação, melodia, timbre, percepção, são alguns dos aspectos com posição “sine qua non” para um excelente domínio da performance musical.

Nestes escritos como já frisei anteriormente, apresentarei uma breve análise das questões interpretativas de Requiem para un novillero encontradas no autógrafo escrito por Sedícias, ou seja, a partitura originalmente manuscrita e uma edição/revisão feita em 2015 por Carlos Pires.

As várias obras compostas pelo compositor Dimas Sedícias têm constante caráter regional, mas o que se pode exaltar é o que compositor deixou de mais importante para a cultura pernambucana e brasileira, que são as características das músicas de sua região relacionadas a qualquer estilo musical.

É sabido que para se fazer música de câmara, o interessante é a participação de vários instrumentos, mas, dependendo do caráter da obra e de suas funções, pode-se com veemência, caracterizar uma determinada composição como música de câmara, interpretada apenas por dois instrumentistas. A obra de Sedícias - Requiem para un novillero, nos transporta para o mundo da música espanhola e é justamente por isso que resolvi analisar as questões interpretativas que nela estão contidas.

Problema

Diante do trabalho em questão e depois de reflexões acerca do assunto, verifiquei que o problema principal desta investigação seria apontar as divergências entre os aspectos interpretativos da obra de Dimas Sedícias, Réquiem para un novillero, fazendo uma análise entre duas partituras, o autógrafo original feito em 1980 pelo próprio Sedícias e uma edição/revisão, realizada por Carlos Pires em 2015.

A referida obra tem poucos registros de execução e gravação e nesse sentido, senti a necessidade de escrever um documento que apresentasse com precisão tudo sobre o assunto, fruto de minhas pesquisas e diante disso, cheguei aos objetivos.

¹³⁶ “*Music is notes. Black marks on paper. Even when played, notes are just noise unless controlled. Music can sound empty even when it is played technically correct.*”

Objetivos

Objetivo geral

Analisar questões interpretativas na obra de Dímias Sedícias “Réquiem para un novilero” através da observação dos aspectos rítmicos do autógrafo feito pelo próprio autor em 1980 e a edição/revisão feita por Carlos Pires em 2015.

Objetivo específico

Analisar duas partituras, tanto o autógrafo de Dimas Sedícias quanto a edição de Carlos Pires e apontar diferenças rítmicas e de interpretação.

O músico e compositor Dimas Sedícias

Dimas Sedícias nasceu em 18 de abril de 1930 no município de Bom Jardim que fica situado no estado de Pernambuco. O compositor e instrumentista é descendente de uma família de músicos detentores de muito talento e ao longo de sua vida profissional, desenvolveu atividades como musicólogo sempre aprofundando os seus estudos e pesquisas para os aspectos rítmicos, estéticos e harmônicos da arte musical.

Músico desde sua adolescência, Sedícias foi detentor de grande sensibilidade para percepção dos costumes de seu povo em suas manifestações culturais em especial para a música.

Em sua trajetória profissional, atuou em alguns grupos musicais importantes da época como: Grupo Vocalistas Paraguaçu onde cantou e tocou pandeiro e Orquestra Paraguay onde substituiu o cantor e compositor Jackson do Pandeiro. Teve também uma breve passagem nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo onde trabalhou nas rádios Tupy e Nacional; Na TV Tupy, TV Rio e TV Nacional.

No ano de 1958 recebeu um convite do MEC - Ministério da Educação para fazer uma turnê pela europa com alguns dos mais importantes nomes da música brasileira, respectivamente acompanhou os seguintes artistas: Abel Ferreira, Trio Irakitan, Sivuca, Guio de Moraes e Pernambuco do Pandeiro. Integrou o grupo Os Brasileiros onde realizou apresentação na BBC de Londres.

Durante 12 anos morou em Paris e nesse tempo, fez gravações com artistas importantes, em destaque: Charles Aznavour e com Brigitte Bardot. Em sua jornada pela europa, fez gravações de discos e teve suas várias composições editadas em vários países: Inglaterra, França, Bélgica, Espanha, Itália e Portugal. Mais tarde, tornou-se compositor e membro através de realização de concurso da Société des Auteurs, Compositeurs e Éditeurs de Musique (Sacem), da França.

Em 1971, retornou ao Brasil para a pedido do maestro Guedes Peixoto, assumir o posto de Timpanista da Orquestra Sinfônica do Recife. Dimas, recebeu diversos prêmios por composições voltadas para a música carnavalesca, por realização da prefeitura da cidade do Recife, Fundação de Cultura da cidade do Recife, TV Globo Nordeste onde exerceu o cargo de diretor musical do Frevança e do Canta Nordeste, ambos promovidos pela TV Globo Nordeste e ainda foi fundador da Recife Banda Show na década de 80 onde, ao lado do

Maestro Edson Rodrigues, onde atuou como arranjador e diretor musical. Suas várias composições foram gravadas por artistas pernambucanos de todo o estado brasileiro. O grupo que mais destacou-se pela interpretação das composições de Dimas foi o grupo SaGrama.

Como compositor, Dimas escreveu várias obras com ênfase na literatura musical de sua região de origem, o estado de Pernambuco. Destaque para as seguintes obras: *Adágio sertanejo*; *Alamoia*; *Coisas nossas*; *Luar de Vila Nova*; *Mestre Giba*; *Minha nostalgia*; *Pedra do navio*; *Percus-sound*; *Poema a uma Rosa*; *Raymond my Friend*; *Réquiem para um Novillero*; *Benckianas nordestinas*, *Banzo Maracatu e Serenata*.

Apenas gostaria de deixar claro para os leitores que não encontrei escritos acadêmicos sobre Dimas Sedícias e por isso, busquei fontes na internet para obter informações e falar um pouco sobre a vida do compositor.

Métodos e materialidade dos aspectos da obra

É extremamente desafiante falar de um tema como esse que abordo neste trabalho. Talvez, para muitos leitores, a obra de Dimas não se encaixe no que quero aqui apresentar, ou seja, pretendo caracterizá-la não somente como uma obra importante do repertório da música brasileira, mas também, apontar algumas questões de análise nos aspectos interpretativos em uma obra composta originalmente para Trompete e Violão e por isso, utilizei a metodologia de pesquisa documental.

A pesquisa documental, é aquela realizada a partir de documentos, contemporâneos ou retrospectivos cientificamente autênticos. É realizada em fontes como tabelas estatísticas, cartas, pareceres, fotografias, atas, relatórios, obras originais de qualquer natureza - pintura, escultura, desenho, etc. (SANTOS, 2000).

Diante da importância de argumentar sobre os aspectos interpretativos da obra é necessário se ter em mãos os arquivos originais de Requiem para un novillero, ou seja, gravações em CD e partituras originais, pois somente dessa forma é que se pode analiticamente apontar as divergências rítmicas entre as duas partituras.

As gravações originais de Requiem para un novillero como também as partituras se encontram em meu arquivo pessoal para consulta e futuras pesquisas.

Para tratar do assunto com precisão, foi necessário analisar a parte de notação musical e do contexto textural melódico de algumas partes do autógrafo escrito pelo compositor Dimas Sedícias e da revisão feita por Pires, isso inclui: Nota, Ritmo, Articulação e Dinâmica, entretanto:

Nesse processo é facultado ao compositor o poder de decisão na geração, transferência e transformação de idéias e materiais formadores da obra. Ao se considerar a vontade expressa do compositor para a obra - materializada através da partitura musical - nota-se que, em relação ao intérprete, na maioria das vezes, não é facultada a modificação da obra em termos de planos ou idéias geradoras, na escolha de materiais ou de elementos presentes na superfície musical (como, *e.g.*, melodias, ritmos e harmonias). Apesar disso, no processo interpretativo, o compositor deverá estar consciente da

inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final da sua obra, o que se deve, entre outros fatores, às limitações da grafia musical (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 63-64).

Na citação acima, os autores abordam a ideia central em relação ao que propus em analisar neste trabalho. As duas partituras apresentam algumas breves divergências na escrita como também, as interpretações apresentadas nas gravações também apresentam pequenas diferenças interpretativas em relação ao que foi escrito e sendo assim acreditei ser necessário discutir de uma forma mais objetiva com o intuito de contribuir para a performance.

Dimas Sedícias compôs "Requiem para un novillero" em 1980 na cidade do Recife. De acordo com o depoimento do trompetista Wilson Guerreiro que gravou a obra com o próprio compositor, relata que Sedícias foi assistir pessoalmente a uma tourada na Espanha e presenciou, infelizmente, a trágica morte do toreador. Depois do trágico episódio, Sedícias resolveu compor uma obra em homenagem ao desportista. Novillero em uma tradução precisa significa, "Toreador".

Nas composições para dois instrumentos, dificilmente se encontra uma obra feita para Trompete e Violão. Em "Requiem para un novillero", existem três gravações interpretadas por diferentes trompetistas brasileiros. A mais recente e importante gravação foi interpretada pelo trompetista pernambucano e professor de Trompete da Universidade Federal da Paraíba, Prof. Dr. Gláucio da Fonseca Xavier no cd intitulado "Trumpets of Brazil" que foi gravado de 17 a 22 de dezembro de 2015 no TCA - Teatro Castro Alves na cidade de Salvador - BA e lançado posteriormente no ano de 2017. Ao Violão, em acompanhamento ao Trompete, a referida gravação teve a participação do professor de Violão da Universidade Federal da Bahia, Prof. Dr. Mario Ulloa.

A obra divide-se em três partes: A, B e C e ainda é composta por duas cadências - (uma para o Violão e outra para o Trompete). Logo após as cadências, a obra se repete novamente com as partes A, B e C, sendo essa última parte composta de uma linha melódica final. Falando diretamente sobre o contexto musical e interpretativo de Requiem para un novillero, é importante ressaltar a projeção sonora que a composição impacta em primeiro momento. A linha melódica apresentada pelo Trompete, quanto as primeiras progressões harmônicas entre os compassos de 3 a 8, justificam inicialmente um textura musical caracterizada pelo estilo musical flamenco, originário do país europeu, Espanha, assim:

O flamenco é um estilo musical e um tipo de dança fortemente influenciado pela cultura cigana, mas que tem raízes mais profundas na cultura musical mourisca, influência de árabes e judeus. A cultura do flamenco é associada principalmente à Andaluzia na Espanha, e tornou-se um dos ícones da música espanhola e até mesmo da cultura espanhola em geral.¹³⁷

O compositor Dimas Sedícias pensou durante toda a sua composição em manter os padrões melódicos e até harmônicos influenciados pela música flamenca.

É evidente que depois de ter presenciado a própria morte do toreador, Sedícias não poderia ter deixado de escrever uma obra com um caráter tão melancólico, mesmo assim, as questões interpretativas que analisei impactam diretamente no decorrer da melodia.

¹³⁷ <https://www.last.fm/pt/tag/flamenco/wiki>. Acesso em 23 de janeiro de 2018.

No trecho a seguir entre os compassos de 3 a 8, pode-se visualizar em termos mais técnicos, quando me refiro a textura musical flamenco de Requiem para un novillero.

The musical score is divided into three systems, each with a C Tpt. (Trumpet) and Violão (Guitar) part. The key signature is one sharp (F#).
 System 1 (Measures 3-4): C Tpt. has a melodic line with triplets. Violão accompaniment features chords Em and Am. A dynamic marking of *mf* is present.
 System 2 (Measures 5-6): C Tpt. continues with triplets. Violão accompaniment includes chords Em, Am7, G7 (3rd bar), F#7 (2nd bar), and B7. A performance instruction *simile (arpejando sempre)* is written below the guitar staff.
 System 3 (Measures 7-8): C Tpt. has a melodic line. Violão accompaniment includes chords Em, Em/D, Em/C#, F#7 (2nd bar), and B7. A *solo* marking is present for the guitar part in measure 8.

Figura 1. Trecho da edição/revisão de Requiem para un novillero.

No exemplo acima do trecho da obra de Sedícias editada por Carlos Pires, resalto que é de extrema importância fazer uma análise auditiva sobre a projeção sonora apresentada, pois somente a partir disso, poderemos definir as características interpretativas iniciais do contexto musical proporcionado por ambos os instrumentos.

Uma das primeiras questões interpretativas que podemos visualizar na obra, tanto no autógrafo de Sedícias quanto na edição feita por Carlos Pires é a mudança na notação musical entre o 3^o e 4^o compassos, ambos no 4^o tempo. A referida mudança feita por Pires causa um impacto de mais movimento no 4^o tempo dos compassos supracitados como também, faz referência ao contexto de execução da música flamenco. Essa mudança inicial, sem dúvidas, reflete na interpretação, uma vez que a parte original da obra em seu 4^o tempo nos compassos 3 e 4 nada mais é que uma notação comumente vista composta por sextinas de semicolcheia. Em linhas gerais, a revisão e edição feita por Pires é importante para a execução da obra, porém, nos restaria saber se o compositor (*in memoriam*) aceitaria tais modificações.

Nas figuras abaixo, apresento o exemplo da modificação entre ambos compassos mencionados:



Figura 2. Trecho da obra editada por Carlos Pires.



Figuras 3. Trecho autografada pelo autor.

Importante e notável é entender como Sedícias pensou em fazer uma composição que o remetesse a outras características musicais bem diferentes da cultura regional pernambucana que sempre esteve presente em sua vida musical como compositor.

De certa forma é preciso ter experiência e conhecimento de outras culturas musicais a nível de mundo para conseguir em poucas linhas, caracterizar uma cultura não comum à nossa sensibilidade musical de origem.

Sabe-se que Dimas foi um compositor que escreveu diversas obras para várias formações instrumentais e sua versatilidade o tornou bastante único como um compositor brasileiro e nordestino.

No exemplo a seguir, apenas entre os compassos de 9 a 16, percebe-se outra textura musical na obra do compositor. Nesse trecho em específico, fica mais que evidente as características da música flamenco onde o acompanhamento harmônico do Violão, caracteriza não somente a cultura musical espanhola, mas, em uma análise mais prática da música, percebemos que a projeção sonora dos dois instrumentos nos remete às características da música de câmara. Isso é possível de perceber pelos aspectos sonoros da composição.

Figura 4. Trecho da edição/revisão de Requiem para un novillero.

Outra questão interpretativa que podemos analisar na obra, encontra-se entre os compassos de 13 ao 23, onde, quase todos os compassos apresentados entre as duas partituras, com exceção dos compassos 17, 19, 20 e 21, são idênticos no autógrafo e na revisão.

Nos dois exemplos abaixo, detalho alguns desses aspectos interpretativos e também, algumas pequenas mudanças de movimento causadas por alguns grupos de notas. Nesses detalhes, também é possível perceber algumas mudanças de articulação, como é o caso do compasso 22 que além de ter diferenças na escrita, diverge também na articulação.

Na figura abaixo, temos a linha melódica do Trompete entre os compassos (11 ao 23):

Figura 5. Trecho da edição/revisão de Requiem para un novillero.

Agora como exemplo, a linha melódica do Trompete no autógrafo de Dimas (compassos de 13 ao 22):

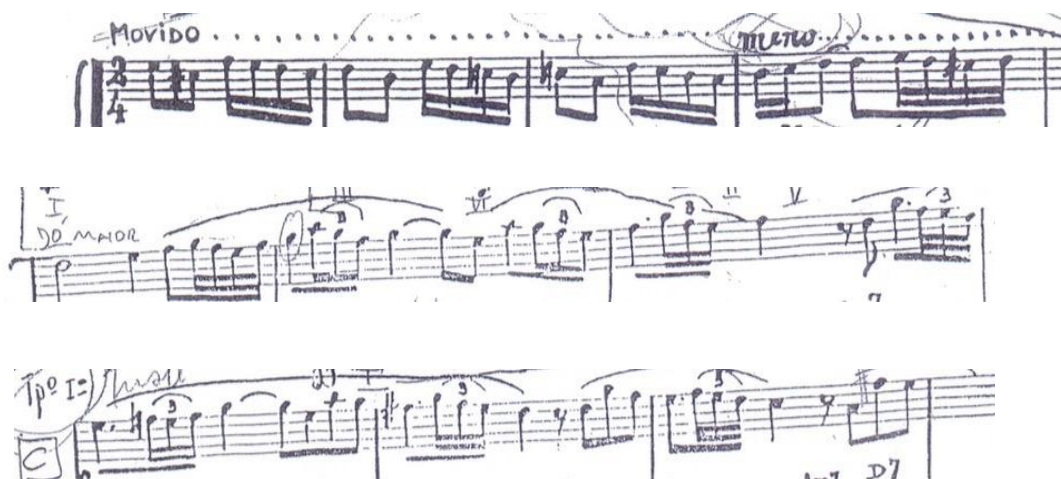


Figura 6. Trecho do autógrafo original de Requiem para un novillero.

Nos exemplos apresentados acima, fica claro perceber diferenças entre questões que envolvem não só aspectos de movimento, mas também, aspectos de articulação e dinâmica. É evidente perceber a diferença entre os compassos 19 ao 22, onde o compositor pensou num contexto mais lírico nas notas da melodia, e na revisão realizada por Pires, existem contrastes, ou seja, praticamente as colcheias sempre separadas de um grupo de colcheia com tercinas de semicolcheias.

No autógrafo de Sedícias, com menção aos compassos de 19 ao 21, percebe-se claramente que o autor vai finalizando a parte da melodia com duas colcheias seguidas de quatro semicolcheias, todas sequenciadas por uma grande ligadura.

Na revisão de Pires, esses mesmos compassos causam mais movimento em virtude de existir uma pequena mudança na textura das notas. Pires escreve duas colcheias no primeiro tempo seguidas de uma colcheia e tercinas de semicolcheias no segundo tempo. Auditivamente e em uma análise de questões que envolvem interpretação, a modificação feita por Pires, causa muito mais movimento do que a melodia original escrita por Dimas Sedícias, entretanto, pude perceber essas questões de movimento, escutando as gravações originais como também executando a própria obra a pouco tempo em audição realizada na escola de música da UFBA.

Resultados finais

De acordo com todas as análises interpretativas realizadas entre o autógrafo de Dimas Sedícias e a revisão/edição de Carlos Pires, é possível afirmar algumas questões. Uma delas diz respeito principalmente ao ritmo em algumas partes da textura melódica tocada pelo Trompete, onde na prática, ocorrem diferenças no andamento. Isso quer dizer que, mudanças feitas em um determinado grupo de notas podem gerar uma certa divergência no movimento da melodia, ou seja, dependendo do contexto do grupo de notas, teremos mais movimento ou menos movimento.

No caso da análise entre o 3º e 4º compassos iniciais, observou-se mais movimento, pois a troca de um grupo de sextinas de semi-colcheias por um grupo de semi-colcheias seguido de uma tercina de fusas, causou muito mais movimento. Em várias partes da obra, como mostrado no delinear de todo o texto, existem pequenas mudanças que causam divergências interpretativas, ou seja, quando se opta em fazer alguma revisão na estrutura escrita, não somente melódica, mas também harmônica, poderemos ter resultados diferentes do que o compositor pensou quando da elaboração de sua composição.

Conclusões

Acerca de tudo que pude constatar entre as duas versões de Requiem para un novillero originalmente escrita por Dimas Sedícias e a edição/revisão feita por Carlos Pires, não descarto a possibilidade de uma discussão mais aprofundada sobre as questões interpretativas da obra, pois existem várias gravações e diferentes interpretações da mesma. Meu intuito foi apenas para entender um pouco do porquê de tantas mudanças acerca da interpretação da obra, uma vez que, mesmo sendo uma melodia característica da música flamenca, popular de uma determinada região, vejo que não é necessário se fazer mudanças radicais que envolvem o caráter interpretativo, como também, mudanças na textura melódica. Repito que mesmo sendo uma obra de caráter popular, deve-se seguir à risca a sua escrita e somente fazer modificações no caso em que se possa justificar.

Referências

COX, Richard H. PhD, MD. *You can become a good musician*. Colorado Springs, CO: Cox & Consultants, Inc, 2006, p. 30.

SANTOS, Antônio Raimundo dos. *Metodologia Científica: a construção do conhecimento*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. *Per Musí*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71

Sites:

<<http://bomjardimnoticia.com/2012/04/05/valores-da-nossa-terra-dimas-sedicias/>> Acesso em: 16 de dezembro de 2017.

<<https://gremioliteromusicalbonjardinense.wordpress.com/dimas-sedicias/>> Acesso em: 06 de dezembro de 2017.

<<https://www.last.fm/pt/tag/flamenco/wiki>> Acesso em: 23 de janeiro de 2018.

Sonata em Lá maior de César Franck (FWV 8) para flauta e piano: Uma proposta de estudo das dinâmicas e indicações expressivas que permeiam o primeiro movimento

COMUNICAÇÃO ORAL

Ariel da Silva Alves (ariel.es.alves@gmail.com)
Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), Brasil

Raphaely Fadini Da Luz
Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), Brasil

Resumo: O presente trabalho aborda aspectos relacionados às dinâmicas e indicações expressivas que permeiam o primeiro movimento da Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8) para Flauta e Piano, tendo como enfoque a aplicação de exercícios técnicos que auxiliem o performer, sobretudo flautistas, na realização efetiva dessas marcações. O estudo aponta como resultados que os exercícios técnicos contribuem para a resolução de problemas específicos da peça, o que proporciona uma maior segurança na execução da obra, além disso contribui para ampliação das habilidades técnicas do instrumentista. Nesse aspecto, o estudo contribuiu para uma melhor compreensão da obra bem como a realização efetiva das dinâmicas e indicações expressivas, no sentido de potencializar a performance da obra.

Palavras-chave: Sonata em Lá Maior. César Franck. Dinâmicas. Indicações expressivas. Flauta Transversal.

Abstract: This present work discusses aspects related to dynamic and expressive indications that permeate the first movement of the Sonata in A Major by César Franck (FWV 8) for Flute and Piano, with focus on application of technical exercises that help the performer, especially flutists, in the effective realization of these markings. The study points out as results that the technical exercises contribute to the resolution of specific problems of the piece, which provides a greater safety in the execution of the work, in addition it contributes to the amplification of the technical skills of the instrumentalist. In this respect, the study contributed to better understanding of the work and the effective realization of dynamic and expressive indications, in order to enhance the performance of the work.

Keywords: Sonata in A Major. César Franck. Dynamics. Expressive indications. Transverse flute.

O presente trabalho apresenta uma abordagem sobre aplicação prática de exercícios técnicos como ferramenta de auxílio na construção dos elementos de expressão musical (dinâmicas e indicações expressivas) grafados em uma obra para flauta. A realização efetiva desses elementos é vista como parte imprescindível de uma *performance* musical. Tais elementos quando bem trabalhados pelo intérprete atuam como um importante canal de comunicação de emoções, estabelecendo uma conexão entre intérprete e público no momento da *performance*.

Dado a complexidade e a subjetividade do assunto, buscamos na literatura musical subsídios teóricos que pudessem nortear um estudo sobre dinâmicas e indicações expressivas, bem como levantar ferramentas que auxiliem o intérprete na construção desses elementos e, assim, conseguir transmiti-los ao público de maneira eficaz.

Conforme Winter e Silveira (2006, p. 66)

"[...] existem dois níveis de informação na partitura: os objetivos e os subjetivos. Os objetivos são todas aquelas informações que se encontram restritas ao espaço do pentagrama, como ritmo e altura dos sons (*i.e.*, notas). Os aspectos subjetivos são todos os outros, tais como indicações genéricas de tempo e dinâmicas" (*apud* ROSS 1993).

As informações de níveis objetivos as quais se referem Winter e Silveira (2006) tratam-se da própria notação musical. Já as informações de níveis subjetivos são representadas através de indicações de intensidade e indicações expressivas. As informações de níveis subjetivos se relacionam com as informações de nível objetivo de maneira complementar.

De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994, p. 269), a categoria das indicações de dinâmicas pode ser definida como “aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora”. Bohumil Med, em seu livro Teoria da Música (1996, p. 213), define dinâmica como a graduação da intensidade de som e o grau de intensidade com que o som é emitido ou articulado.

Quanto a sua execução, Winter e Silveira (2006, p. 66) descrevem o seguinte:

"as notações de dinâmicas não são propostas em decibéis e, portanto, sua execução variará segundo o entendimento do intérprete, influenciada, também por outros aspectos da performance, tais como acústica da sala e equilíbrio instrumental. O mesmo ocorre com indicações expressivas encontradas em partituras: *dolce*, *allargando*, *affretando* etc" (*apud*, ROSS 1993).

Como objeto de estudo, escolhemos a Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8), visando responder alguns questionamentos. Quais as principais dificuldades técnicas que o flautista poderá encontrar na realização das dinâmicas marcadas no primeiro movimento da Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8), visto que a obra foi originalmente escrita para violino? Quais técnicas poderiam ser utilizadas pelo intérprete no estudo das dinâmicas marcadas no primeiro movimento da Sonata em Lá maior de César Franck? Como os exercícios técnicos poderiam auxiliar o intérprete durante a execução da obra?

A pesquisa foi desenvolvida através de auto estudo, onde um dos autores utilizou os exercícios propostos como ferramentas de estudo da obra. A metodologia se processou através das seguintes etapas: levantamento bibliográfico, análise descritiva-formal da obra e aplicação dos exercícios técnicos no estudo da obra.

Como principal referencial teórico para este estudo, foi utilizado o método “*De La Sonorité– Art et Technique*” do autor Marcel Moyse (1934). Nesse método, o autor apresenta técnicas de sonoridade para flautistas distribuídas em cinco abordagens distintas: Homogeneidade, Flexibilidade, Ataque e Ligação, Amplitude e Transposição.

Propostas de estudo do 1º movimento da Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8) para flauta e piano

Sobre homogeneidade do som, foram selecionados os seguintes trechos:

Na exposição, compreendida entre os compassos 1 a 39.2, o tema "A" (c. 5-12) é apresentado com a indicação expressiva “*molto dolce*”, e na reexposição (c. 63 a 117), o tema "A" (c. 63 a 70) é apresentado com a indicação expressiva “*dolcissimo*”. Os exercícios do primeiro capítulo do método “*De La Sonorité– Art et Technique*” do autor Marcel Moyse (1934), colorido e homogeneidade do som, foram adaptados conservando as notas do tema "A", conforme demonstrado na figura abaixo. Moyse (1934) recomenda que o exercício seja feito considerando os seguintes aspectos: respiração expressiva, som claro e bem legato.



Exemplo Musical 1 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8), compasso 1 a 12. Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 2 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, homogeneidade.

Fonte: Moysé (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

O trecho de transição da exposição, compreendido entre os compassos 13 a 31, apresenta uma variação do tema "A" (c.25 a 27) com indicação de dinâmica "*pp*". Para o estudo desse trecho, foi adaptado o exercício anterior, colorido e homogeneidade do som, conservando as notas contidas nesse trecho conforme o exemplo abaixo:



Exemplo Musical 3 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compasso 25 a 27.

Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 4 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, homogeneidade. Fonte: Moysé (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

Na seção de desenvolvimento, compreendida entre os compassos 39.3 a 62, o compositor apresenta o tema "A" em forma de diálogo entre a flauta e o piano. O trecho compreendido entre os compassos (47- 59) apresenta as indicações expressivas "*dolcissimo*" e "*sempre dolcissimo*". Para esse trecho, foram adaptadas as notas conforme o exercício anterior, porém, com a seguinte recomendação: o flautista deverá buscar um som com pouca incidência de harmônicos superiores e sem vibrato, utilizando a dinâmica "*mf*".



Exemplo Musical 5 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compasso 47 a 59. Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 6 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, homogeneidade.

Fonte: Moyses (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

O último trecho selecionado encontra-se nos compassos 108 a 112, na seção da reexposição. Nesse trecho, é apresentada uma variação do tema "A" (c. 108 a 112) com a indicação expressiva *"dolcissimo"*. Seguindo os princípios dos exercícios anteriores, foi adaptado os exercícios do primeiro capítulo do Método *"De La Sonorité – Art e Technique"* de Marcel Moyses (1934) conservando os intervalos do trecho selecionado. Para esse trecho, o flautista deve seguir as recomendações do método, buscando uma respiração expressiva, som claro e bem legato.



Exemplo Musical 7 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 108 a 112. Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 8 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, homogeneidade.

Fonte: Moyses (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

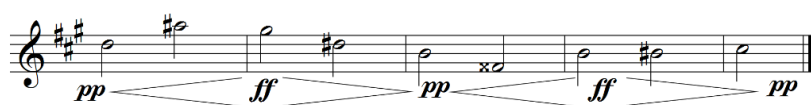
Sobre a flexibilidade dos sons graves, foram selecionados os seguintes trechos:

O primeiro trecho é apresentado em dois momentos da peça, exposição e reexposição, respectivamente entre os compassos compreendidos de (21 – 24) e (75 – 78). O segundo trecho encontra-se na reexposição entre os compassos (98-100), e o terceiro trecho corresponde ao *coda* do movimento, entre os compassos (115 – 117). O exercício proposto por Marcel Moyses foi aplicado de forma distinta em cada trecho selecionado, conforme descrito abaixo.

O primeiro trecho selecionado é apresentado inicialmente na parte da transição da exposição, compreendido entre os compassos 21 a 24, com a indicação de dinâmica "*più crescendo*". No segundo momento, o mesmo trecho é reapresentado na parte da transição da reexposição, compreendido entre os compassos 75 a 78, com a dinâmica "*più forte*" juntamente com a indicação expressiva "*con calore*". Para esses trechos, a aplicação do exercício foi feita utilizando apenas as notas estruturais do trecho, conforme demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo Musical 9 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 21 a 24. Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 10 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, flexibilidade dos sons graves. Fonte: Moyse (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

O segundo trecho selecionado é apresentado na reexposição do movimento, compreendido entre os compassos 98 a 100. Para esse trecho, foi adaptado o exercício do método, utilizando as notas correspondentes ao excerto, conforme demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo Musical 11 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 98 a 100. Fonte: Rampal (1971). Nota: Adaptado pelos autores.



Exemplo Musical 12 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, flexibilidade dos sons graves. Fonte: Moyse (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

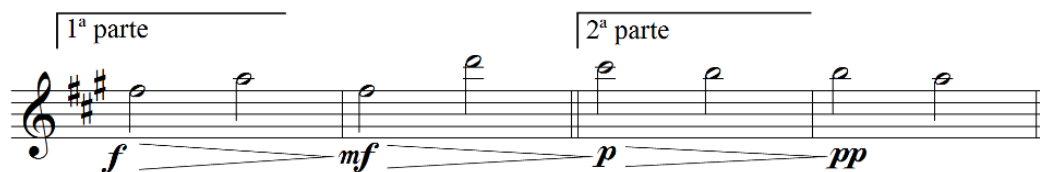
O último trecho selecionado referente à "flexibilidade dos sons graves" encontra-se na parte da *coda*, compreendido entre os compassos 115 a 117. Uma sugestão para esse trecho, é que o flautista faça primeiro o exercício original, proposto por Marcel Moyse, em seguida, deve aplicá-lo no trecho selecionado conforme descrito abaixo.

O trecho foi dividido em duas partes. Na primeira parte, o exercício foi aplicado conservando os intervalos e as notas do trecho, utilizando a dinâmica "*f*" como dinâmica inicial, decrescendo para a dinâmica "*mf*", caminhando em direção à dinâmica final "*p*". Na segunda parte, a prática do exercício foi realizada conservando as notas do trecho, utilizando a dinâmica "*p*", como dinâmica inicial, caminhando em direção à dinâmica final, "*pp*", conforme demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo Musical 13 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 115 a 117.

Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 14 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, flexibilidade dos sons graves. Fonte: Moyse (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

Sobre ataque e ligação dos sons foram selecionados os seguintes trechos:

O primeiro trecho selecionado corresponde ao início da parte de transição da exposição, compreendido entre os compassos de (13 – 20). Dividido em duas partes, na primeira parte (c. 13 - 14), o compositor apresenta um intervalo ascendente de 6ª maior, a partir da nota Sol# da segunda oitava da flauta, com a indicação expressiva "*sempre dolce*". Tendo em vista a dificuldade de realização dessa indicação expressiva na região aguda da flauta, nessa primeira parte do trecho, foi considerado o primeiro e segundo exercício da abordagem "Ataque e ligação do som". Para essa parte do trecho, a aplicação dos exercícios foi feita conservando a estrutura formal e as dinâmicas dos exercícios, porém, utilizando a nota Sol# da segunda oitava da flauta como nota de partida, conforme demonstrado no exemplo a abaixo:



Exemplo Musical 15 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 13 a 20. Fonte: Rampal (1971). Nota: Adaptado pelos autores.



Exemplo Musical 15 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, ataque e ligação dos sons. Fonte: Moyse (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

Na segunda parte (c. 15 - 20), almejando uma nota mais consistente na região grave do trecho selecionado, foi proposto o segundo exercício da abordagem "Ataque e ligação do som". Para

essa parte do trecho, a aplicação do exercício foi feita conservando a estrutura formal e as dinâmicas dos exercícios, porém, utilizando a nota Sol# da segunda oitava da flauta como nota de partida, conforme demonstrado no exemplo a seguir:

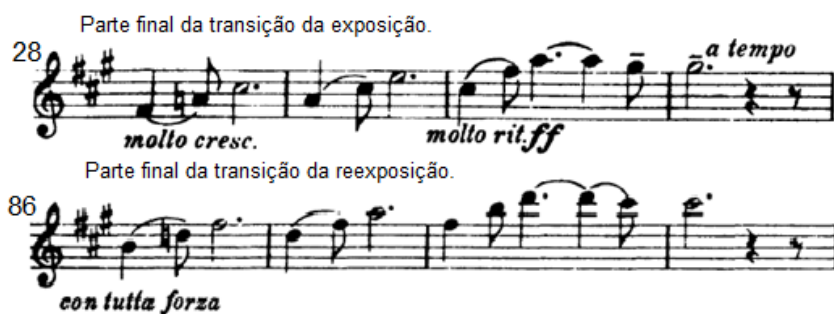


Exemplo Musical 16- Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, ataque e ligação dos sons. Fonte: Moysse (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

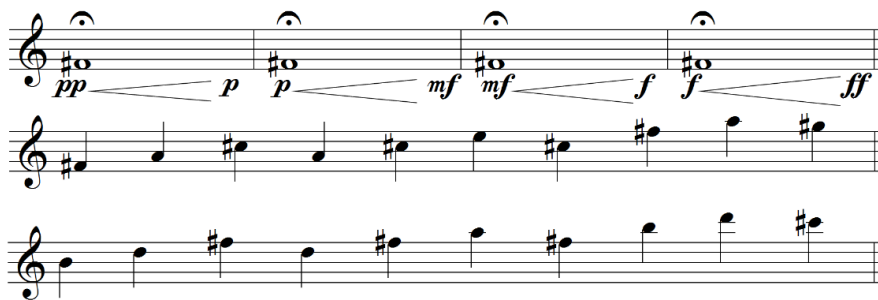
Outro trecho selecionado encontra-se na parte da transição da reexposição, compreendido entre os compassos (71 – 74). Assim como no exemplo anterior, esse trecho também foi dividido em duas partes. Dessa forma, para a primeira parte (c. 71-72) do trecho selecionado foi considerado o primeiro exercício da abordagem "ataque e ligação do som". Para essa parte do trecho, a aplicação do exercício foi feita conservando a estrutura formal e dinâmicas do exercício, porém, utilizando a nota Lá da primeira oitava da flauta como nota de partida.

Na segunda parte (c. 73 - 74) do trecho selecionado foram considerados o primeiro e terceiro exercícios da abordagem "ataque e ligação do som". Para essa parte, a aplicação dos exercícios foi feita conservando a estrutura formal e as dinâmicas dos exercícios, porém, utilizando a nota Lá da segunda oitava da flauta como nota de partida.

Para finalizar, foram selecionados dois trechos, nos quais o exercício de "amplitude do som" foi aplicado, sendo essa a última abordagem utilizada neste estudo. O trecho selecionado é apresentado de forma variada em duas partes do movimento, na parte final da transição da exposição (c. 28 - 31) e na parte final da transição da reexposição (c. 86 - 89). Dessa forma, para esse trecho, a aplicação do exercício foi feita conservando as notas do trecho selecionado, porém, seguindo as dinâmicas do exercício, conforme demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo Musical 17- Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Compassos 28 a 31 e 86 a 89. Fonte: Rampal (1971).



Exemplo Musical 18 - Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8). Proposta de estudo, amplitude do som. Fonte: Moyses (1934). Nota: Adaptado pelos autores.

Considerações finais

A importância de uma realização efetiva dos elementos de expressão (dinâmicas e indicações expressivas) marcados na obra, diante de uma *performance* musical, foi o que motivou a realização deste estudo. Por se tratar de uma peça cíclica, tendo sua estrutura desenvolvida a partir de pequenos motivos, os elementos de expressão marcados nesta obra tornam-se fundamentais para a comunicação de emoções. Foi constatado durante este estudo, que a aplicação dos exercícios técnicos na resolução de problemas específicos da peça, pode proporcionar uma maior segurança na execução de obras musicais, e ainda contribuir para ampliação das habilidades técnicas do instrumentista.

Dentre as várias dificuldades técnicas apresentadas, a mudança de timbre repentinamente em alguns trechos da obra se mostrou um dos grandes desafios neste estudo. O fato dessa obra ter sido escrita originalmente para o violino, instrumento que possui uma gama maior de posições e digitação de notas, possivelmente a torna um pouco mais desafiadora para o flautista. A aplicação de exercícios técnicos pode contribuir significativamente no estudo e preparo de obras musicais, seus resultados podem ser percebidos em menor tempo de preparação da obra. Esse estudo se mostra bastante eficiente por ser objetivo, atuando direto no problema. Outra vantagem desse estudo é que os resultados se mostram mais duradouros, pois o flautista muitas vezes tem a oportunidade de suprir algumas lacunas técnicas.

A preparação de obras musicais com o nível de exigência semelhante a Sonata em Lá Maior de César Franck (FWV 8) requer do flautista um nível elevado de conhecimentos e habilidades para atingir o seu objetivo final, a execução da peça. Conhecimentos como os que foram abordados neste estudo: a análise da obra, o levantamento bibliográfico sobre elementos específicos da obra, contextualização histórica da obra, dentre outros, aliados a habilidades técnicas adquiridas com a aplicação de exercícios técnicos, tornam-se fatores determinantes para uma execução musical de excelência. Dessa forma, o presente trabalho, de forma objetiva, buscou trazer contribuições para flautistas que desejam adquirir conhecimentos sobre aplicação de exercícios técnicos no preparo de obras musicais.

Referências

CASADO, Alexandre Alves. César Franck: Sonata para piano e violino. Análise comparativa de quatro edições e sua aplicação à interpretação. 2003. 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2003.

DINÂMICA. In: GROVE. Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994. p. 269.

FRANCK, Cesar. In: ENCICLOPAEDIA BRITANNICA ONLINE. Encyclopædia Britannica Online, s. v., 2015. Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Cesar-Franck>>. Acesso em: 19 Out. 2015.

FRANCK, C. Sonata em Lá Maior para Flauta e Piano. New York: International Music Company, 1971. 1 partitura (10 p.). Flauta.

FRANCK, C. Sonata em Lá Maior para Flauta e Piano. New York: International Music Company, 1958 1 partitura (37 p.). Piano.

FRANCK, CÉSAR. In: GROVE. Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994. p. 341.

MED, Bohumil. Teoria da Música. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MOYSE, Marcel. De la sonorité-art e technique. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1934.

SINICO, André; WINTER, Leonardo Loureiro. Ansiedade na performance musical: definições, causas, sintomas estratégias e tratamentos. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 5, 2012, p. 36-64.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p. 63-71.

ANEXOS

Análise descritiva-formal do primeiro movimento da Sonata em Lá maior de César Franck (FWW 8) para flauta e piano

Compasso	Seção	Descrição
1 - 39.2	Exposição	<ul style="list-style-type: none"> • Introdução (C. 1-4) - o piano anuncia o motivo do tema "A". • Tema "A" (C. 5-12) - apresentado pela flauta. • Transição (13-31.2) - apresentada com material temático do tema "A" • Tema "B" (C. 31.3-39.2) - apresentado pelo piano.
39.3 - 62	Desenvolvimento	<ul style="list-style-type: none"> • Tema "B" (C. 39.3-47.1) - com variação. • Tema "A" (C. 47.1-59) - com variação; diálogo entre a flauta e o piano. • Retransição (C. 60-62) - o piano apresenta o motivo do tema "B".
63 - 117	Reexposição	<ul style="list-style-type: none"> • Tema "A" (C. 63-70) - apresentado pela flauta. • Transição (C. 71-89.2) - apresentada com material temático do tema "A". • Tema "B" (C. 89.3-107) - anunciado pelo piano; intervenção da flauta; tema expandido. • Coda (C. 108-117) - apresentada com o tema "A" com variação.

The ethics of free improvisation: proposals for a discourse of free improvised music

COMUNICAÇÃO ORAL

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
(cevill@usp.br)

Abstract: In the absence of pre-specified rules and prescriptive materials, free improvisation presents itself as impermeable to traditional analysis. Consequently, developing guidelines for teaching free improvised music may be considered difficult. In this paper rhetoric is presented as a suitable area for establishing a discourse on free improvisation and useful to understand this music in structural and intentional terms. Examining the author's own development as improviser and the results from improvisation projects, this investigation has set out to propose that the ethics of the social environment in which this music activity is realised is crucial for understanding this practice. The creation of form and content collectively has uncovered ethics as the primary force in establishing the style of free improvised music. Ethics, the driving force in rhetorical theory, helps us to understand this music aesthetically, opening ways for the development of pedagogical approaches. It appears that the realisation of this activity is important for developing individual expressiveness and may be a model for a new music educational system.

Keywords: free improvisation, music rhetoric, ethics.

The idea of finding a rhetorical perspective of free improvised music (FIM) came during the experiments I made in building an electronic interactive instrument during my studies at the Institute of Sonology in Royal Conservatory, The Hague, The Netherlands. The “tool” used for testing the instrument’s interactive system was improvisation. Through the course of building the sensors and experimenting with the instrument, the role of improvisation itself changed from being the exploring medium to the explored one. It became clear, by analysing my own behaviour, that in the course of the musical improvisatory process the elaboration of structures and models were apparently rooted in my past experiences with rhetorical music, namely the music from the sixteenth, seventeenth and part of the eighteenth centuries, such as structural formalisms and principles of repetition, recapitulation, variation, etc. Although this could just indicate that human beings tend to deal with themselves in terms of their formal training, the possibility of having rhetoric embedded in my improvisations¹³⁸ was a revelation that gave me the first impulse to put together a two thousand five hundred year old discipline – rhetoric – with another of just over half a century of existence – free improvisation.

Heuristic Discoveries

Continuing what became a very exciting path of discovery, I conducted a project with students of the Royal Conservatory for which I wrote a graphic score, entitled Modulus II. The score of Modulus II is composed following the structure of a classical oration – exordium, narratio, dispositio, confirmatio, refutatio, peroratio.¹³⁹ In the score, diverse Figurenlehren¹⁴⁰ (music-

¹³⁸ While playing the e-recorder during the early stages it was possible to become aware that, in order to grasp any possible consistency in the music produced by experimenting with the new interface and the sounds it produced, I was making connections between the elements created with rhetorical devices. E.g. going up = *anabasis*, going down = *catabasis*.

¹³⁹ Entrance, narration, proposition, disposition, confirmation, rebuttal, conclusion. See: *Rhetorica ad Herennium* I. iii. 4 and Quintilian, *Institutio* VIII. pref. 11.

¹⁴⁰ Rhetorical *Figurenlehren* were extensively used in musical composition and performance during the 17th and 18th centuries with the objective of communicating with clarity the intentions of the music.

rhetorical figures) indicate specific intentionalities, which in combination with the classical division work as guide for the players. Apart from some dynamics and pitch range, no specific musical materials are suggested in the score. During more than twenty hours of rehearsals the group developed its own dynamism which was influenced by the strategies set in the score of *Modulus II* and also by the interactive processes of improvising without any pre-established idea.

Evaluating the musical results seemed to indicate that the elaboration of guidelines based on rhetoric for teaching improvisation had proved to be effective. However, I had to consider also the fact that for that project I had chosen skilful performers. The immediate doubt was as to how much the success of the project came from the effectiveness of the pedagogical strategies and how much it was the result of the expertise of the performers. That experience gave me the impetus to investigate the potential of rhetoric as a system to discern FIM's contents and dynamics parallel to the elaboration of pedagogical guidelines.

Other approaches to preparing FIM have been realised by, for instance, Cecil Taylor and Butch Morris. Cecil Taylor in his work with the Italian Orchestra Instabile, for example, engaged in rehearsals after distributing a score composed of graphics, symbols and words. Regarding the score, Marcello Lorrai asks: "What does it all represent? An overall plan of the piece to be rehearsed? Some kind of personal, symbolic and evocative drawing? It's not clear." And he continues: "An atmosphere of uncertainty frequently prevails...but Taylor ignores this and begins to dictate a melody," and "Taylor wants the music to develop more slowly...[He] is not interested in the performance of a pre-defined product but is interested in a process which gradually grows, which is fed by the feedback of the musicians' reactions to his input."¹⁴¹

Another approach is that of Butch Morris, which is rather different than that of Taylor. It concentrates on the development of a series of hand gestures in a practice he calls *Conduction* to specify a variety of things. Ed Hazell mentions that the gestures can indicate, "to sustain a chord or continuous sound, repeat a motif, or memorize a theme and play it whenever called for." He also informs us that the "gestures can also suggest melodic movement or rhythm in a kind of real-time graphic notation."¹⁴² Morris tells us "the Conduction vocabulary made it possible for me to alter or initiate rhythm, melody, harmony, form/structure, articulation, phrasing and meter of any given notation. Once the vocabulary had been established, it then became possible to eliminate notation altogether in order to pursue ideas based on collective, interactive confrontations for the process of constructing composition in real time."¹⁴³ It is interesting to read Krell's comments on *Conduction No. 31, "Angelica"*. He says that, "the structures Morris imposes on the group of European free-improvisers (which includes the wild-and-woolly likes of drummer Han Bennink, guitarist Hans Reichel, and bassist Peter Kowald) seem more like constraints; the music takes wing only when soloists cut

¹⁴¹ Liner notes of the CD: Cecil Taylor & Italian Instabile Orchestra, *The owner of the River Bank*. Enja Records 2003.

¹⁴² Ed Hazell, *Out of the Lab, Butch Morris's bold experiment yields 10 CDs*. Review (January 2006) on-line http://72.166.46.24/alt1/archive/music/reviews/01-18-96/BUTCH_MORRIS.html Accessed on 29/11/2007.

¹⁴³ From Butch Morris homepage. Artist's Statement. <http://www.conduction.us/butchmorris.html> Accessed on 27/11/2007.

loose.”¹⁴⁴ It is perhaps true that when the will of one “leader” is applied to a FIM group that the strategies, rather than being the result of collective negotiation and interaction, become the decision of one person. This aspect can make some free improvisers feel constricted.

The Realm of Intentionalities

If we consider that we have created systems that allow us to exercise our sharing capabilities – spoken and written language, creation of art, mathematics, etc. – we can infer that to a certain extent we understand each other. Booth tells us that, “we are often successful in exchanging ideas, emotions and purposes, using not only words but a fantastically rich set of symbolic devices, ranging from facial expressions that seem much more resourceful than those available to other animals, bodily stances, dancing, music, mathematics, painting, sculpture, stories, rituals, and manipulation of social groups in war and politics.”¹⁴⁵ Booth also says: “we are endowed with the capacity to infer intentions, not just in the linguistic sense of meanings but in the sense of purpose.” If, then, the tendency to understand each other is inherent in the intersubjective dynamisms of musicians playing FIM, an ontological manner of human communication, some kind of limit must exist in order to make the sharing of ideas possible.

It has not been an easy task to choose a term for referring to what it is transmitted by the improviser because none of the names seem to give a satisfactory idea of the manifestations of a free improviser at the time of performance. Among the possible candidates were “messages”, “meanings”, “impulses”, and “intentionalities.” Since I consider FIM from an angle that acknowledges communication as a constant active element, intention is understood as an intrinsic element which is possibly always present in one way or another. Even if we presume that at times there may be no intention, or conscious intention, produced by the creator, it is very likely that intention will be manifest in the receiver. Still, intentions are intuitive states of consciousness¹⁴⁶ which characteristically intend to change other people’s minds. Intention, by being intuitive, doesn’t present facts but somehow a sort of a combined world of objective and subjective interplay, a mixed deliberation from indications derived by observation and subjective scrutiny. So I have chosen to use “intentionality” to point towards the objective/subjective expressive energies produced by FIM’s communicative dynamisms. Intentionality is seen through the perspective of producing changes in people’s minds from both angles of persuasion; the conscious one and the other that is often referred to as a more “heart” or “gut” one. Intentionality is here seen through the philosophical concepts of Beltrano and Husserl’s phenomenology, which point to a state of consciousness in an action that involves the intention of representing something.¹⁴⁷ In the case of performing music, the mental state of the interpreter, shaped by his experiences, drives the individual to structure symbols through sculpting sound in connection with the characteristics of the environment. Through

¹⁴⁴ Ed Hazell, *Out of the Lab, Butch Morris’s bold experiment yields 10 CDs*. Review (January 2006) on-line http://72.166.46.24/alt1/archive/music/reviews/01-18-96/BUTCH_MORRIS.html Accessed on 29/11/2007.

¹⁴⁵ Booth (1974) p.113.

¹⁴⁶ Booth says that, “We really know only facts, and intentions are not facts but states of mind. We do not *know* them, even in ourselves: they are intuitive states of consciousness. We certainly do not know them in others; rather, we infer them and our inferences have at best a very low level of probability. Or so one tradition says.” *Ibid.* p. 116.

¹⁴⁷ For more in this subject see: Ronald McIntyre and David Woodruff Smith, “Theory of Intentionality,” in J. N. Mohanty and William R. McKenna, eds., *Husserl’s Phenomenology: A Textbook* (Washington, D. C.: Center for Advanced Research in Phenomenology and University Press of America, 1989), pp. 147-79.

this symbiotic relationship between previous experiences (past) and the experiences with the actual environment in which the activity is taking place (present), the intention of representing something emerges. This is intentionality.

This paper presents the hypothesis that a method based on rhetoric may allow us to understand the intentionalities, structures and dynamics inherent in the communication process of free improvised music. In turn, in the case of an ensemble of FIM, rhetoric could focus on the intentionalities through the angle of ethics of human interactive behaviour in the process of collective creativity. If we also consider the communication process in which intentionalities are involved, rhetoric could also represent a useful field for developing orientation in obtaining a critical observation.

FIM presents the paradox of not having a defined style and yet existing as a tacitly agreed musical practice that involves action, production, market, and the presence of an audience and a community of experts. Consequently, we are confronted with the problem of finding a rational model that adapts to a practice defined by not being a style, a practice in which the elements necessary for its performance are dependent on subjective decisions and influenced by collective relationships. Monson declares: "Musical theories developed for the explication of scores are not fully appropriate for the elucidation of improvisational music making." She continues explaining, "A meaningful theorizing about jazz improvisation at the level of the ensemble must take the interactive, collaborative context of musical invention as a point of departure."¹⁴⁸ While FIM is an identifiable cultural phenomenon that apparently has no defined style, it has properties of its own that need to be addressed by using a different analytical methodology.

Generally, analytical approaches to FIM have been directed mostly to the description of the relationships between improvisers, taking angles of aesthetic analysis derived from the improviser's personal understandings of the so-called "free". Other documents that focus on FIM are mostly descriptive, metaphorical, and polemical such as, for example, magazines like *Wire Magazine*, *Avant*, *Banana Fish*, *Cadence*, *Coda*, *Contact*, *Downbeat*, *Gramophone Explorations*, *THC Improviser*, *Music Words*, *Opprobrium*, *Resonance*, etc. Also the many CD booklets and available interviews, both in music magazines and in on-line sources, generally contribute with statements that reveal individual concepts about the group dynamics in which the words fall into the description of the group's integration, pointing to specific situations during performance. David Borgo points out: "Perhaps what is most often missed [...] in critical discussion of improvisation music is its functional quality."¹⁴⁹ Ingrid Monson writes about the conversational aspect of jazz, affirming: "translating musical experience and insight into written or spoken words is one of the most fundamental frustrations of musical scholarship."¹⁵⁰ Also, Paul Berliner points out that, "despite the difficulties of verbalizing about essentially nonverbal aspects of improvisation, artists favour two metaphors [...] One metaphor likens group improvisation to a conversation that players carry on among themselves [...] The second likens the experience of improvising to going on a demanding musical journey."¹⁵¹ The point is, if we talk about functional qualities and conversational aspects in music, couldn't we find a manner

¹⁴⁸ Monson (1996) p. 74.

¹⁴⁹ Borgo (2005) p. 34.

¹⁵⁰ Monson (1996) p. 74.

¹⁵¹ Berliner (1994) p. 348.

of coming closer to understanding (a) which functions are at play and (b) what is the content of the conversation?

David Borgo has proposed a mode of analysis for FIM. It presents a different approach suggesting that, “By applying the analytical tools of fractal dimensions to the sonic aspects of recorded music...we may be able to arrive at a useful measure of the relative degrees of complexity of a given performance.”¹⁵² However, Borgo acknowledges that the perception of complexity is confined to the visual representation and not to the perceptual complexity.¹⁵³ His fractal analysis is focused on selected recordings of Evan Parker, Derek Bailey, Peter Brötzmann, The Art Ensemble of Chicago and Sam Rivers Trio. The result of his scientific approach produced graphical representations which provide us with an idea of densities and some notion of sections. The graphics presented by Borgo do not give any insight into the qualities of sound. When he describes, for example, Parker increasing “his fluttering with these extreme overtones, eventually cadencing at 7:10”,¹⁵⁴ it is impossible to obtain this perception from the graphics provided by the fractal analysis. It seems to be problematic to approach a FIM group with the hypothesis that its dynamism resembles one produced by the self-organization of natural phenomena, or the idea of theory of chaos directly applied to music. As Paulo Freire tells us, “The normal role of human beings in and with the world is not a passive one. Because they are not limited to the natural (biological) sphere but participate in the creative dimension as well, men can intervene in reality in order to change it.”¹⁵⁵ Freire writes about the concept of integration. He affirms “Integration results from the capacity to adapt oneself to reality plus the critical capacity to make choices and to transform that reality.”¹⁵⁶ This concept seems to capture with more accuracy the role of the performer when involved in the practice of FIM.

Moreover, Locke in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) explains how science can be divided into three parts:

All that can fall within the compass of human understanding, being either, first, the nature of things, as they are in themselves, their relations, and their manner of operation: or, secondly, that which man himself ought to do, as a rational and voluntary agent, for the attainment of any end, especially happiness: or, thirdly, the ways and means whereby the knowledge of both the one and the other of these is attained and communicated; I think science may be divided properly into these three sorts.¹⁵⁷

From Locke’s words we can come to think that the issue of the “rational voluntary agent” may point to the idea that it is incomplete to focus on human’s actions using Locke’s first point in isolation. “The knowledge of things as they are in their own proper beings, their constitutions, properties and operations”¹⁵⁸ cannot be taken in isolation in approaching an understanding of a human artistic activity because there are intrinsic criteria of its perceptive qualities that are better focused through the second issue, which points to “the skill or right applying our power or actions, for the attainment of things good and useful.”¹⁵⁹ Making reference to the second

¹⁵² Borgo (2005) p. 90.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Borgo (2005) p. 98.

¹⁵⁵ Freire (1974) p. 4.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Locke (1690) p. 634.

¹⁵⁸ Locke (1690) p. 634.

¹⁵⁹ Locke (1690) p. 634-635.

point, Locke goes further affirming, “The most considerable under this head, is ethics, which is the seeking out those rules, and measures of human actions, which lead to happiness, and the means to practice them.”¹⁶⁰ The third point is referred by Locke as “the doctrine of signs” and concentrates in the logical approach for the delivery of ideas. He continues saying that, “Those which men have found most convenient, and therefore generally make use of, are articulate sounds.”¹⁶¹ Therefore, if we understand a human artistic activity through Locke’s philosophy, an approach that focuses on FIM by taking the self-organisation of systems into consideration, and thus disregarding the possibility that the actions produced by the “voluntary agent” would interfere or even make invalid the occurrence of a natural phenomenon, does not seem to offer a complete view of its dynamics. Although there are theories, such as the one Borgo presents, that show results from approaching art through the scientific angle of “chaos theory”, like the study that focuses on Pollock’s paintings,¹⁶² the findings just demonstrate the intriguing ways these systems work and how useful science is in revealing the dynamics of those systems, but by no means do I think that this method of approaching the object of scrutiny would reflect any understanding based on artistic grounds.

Free of what? The compromise with the individual and the collective.

A debatable issue in FIM is how to understand the word ‘free’. How free actually is the performer and which are the forces that might constrict or expand this freedom? The understanding of the concept of “free” as an adjective, presents a field with a broad spectrum of possible meanings in which contradictory concepts arise as result of the deceptive strategy of “freeing” the music from something. It is maybe useful to derive the concept of “free” from the verb that conditions the interpreter with regard to his musical past experiences. To become a free improviser, the musician has to, somehow, “free” himself from possible constraints left by his/her musical education rather than thinking about freeing the music, for it must be clear that music itself hasn’t any link with constrictive issues but it is the musician, who learned to play in specific styles, that has to become free from them. Consequently, it seems that one of the qualities that manifests itself naturally in free improvised music is diversity. When the doors for sonic exploration are opened to outside stylistic boundaries with no commitment to precision, it appears to be the case that one common strategy between improvisers is to be diverse. Derek Bailey tells us “Diversity is its most consistent characteristic.”¹⁶³ However, being free to express yourself through sounds in the collective creative environment of “instant-composition” of FIM may have constrictive elements that derive from having to adapt the equilibrium of individual music inputs with those of others and also considering actions based on a general perception of the music coming from the group as a whole.

To develop a theory for addressing FIM, we have to deal with form and intentionality at the same time. The use of an analytical method that considers the theory and the expression of music independently won’t be useful for approaching a practice such as FIM. A complex collective, dynamic, and interactive field is created by the performers in dealing with the sound structures, which are directly connected to the intentionalities. In the case of written music, or

¹⁶⁰ Locke (1690) p. 635.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Richard P. Taylor (The University of New South Wales, Sydney, Australia) found in Jackson Pollock’s paintings patterns that are fractal. See: Taylor R. P. (2006). *Personal Reflections on Jackson Pollock’s fractal paintings*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos. v.13, p. 108-23. Rio de Janeiro.

¹⁶³ Bailey (1992) p. 83.

music dependent on a pre-set concept or style, the focus has a fixed theoretical point of departure to establish the critical theory, which in FIM is absent. However, there is a recognisable sonic result produced by FIM. It seems that the “style” of FIM is not dependent on the existence of its own musical theory but rather on how the dynamics are shaped between the improvisers during the performance. It is most likely that the equilibrium of these inter-relationships influences the production and delivery of the music. So, if we ought to find a method that would give us a solid ground for developing a theory for analysing FIM, it might be useful to consider understanding the organization of materials by focusing on the complexity presented by the use of unlimited resources and the dynamics of collective relations and behaviour.

Approaching FIM by acknowledging the existence of a discourse allows us to focus on it as a human practice that involves a communication process and where its qualities are defined by judging the effect of its “message”. As we know, the performer of composed music has already the basic structural and sonic elements pre-set in the score. Consequently, the criticism of a performance of composed music is going to be based upon what could be judged as a successful or unsuccessful reproduction of those elements. When those elements are absent from the performance, a critical perception of the music has to be based on other aspects. This includes, as in composed music, the instrumental dexterity and fluency of discourse or eloquence of the performers. However, those components acquire unique characteristics when they are bound to the dynamics of FIM. It seems that individual eloquence is dependent on the fact that the musical discourse in FIM has to be built cooperatively.

The advantage of embracing rhetoric for the development of an analysis of FIM is that it allows us (a) to understand the social characteristics of the group interactivity involved in collective creation and (b) to learn about the intentions put through sounds or at least to speculate about the content of the communication. The first considers the necessity of an individual awareness of the social equilibrium, based on the rhetorical/ethical principle of *decorum*, so as to build group eloquence. The second acknowledges the possibility of understanding the intentionalities through the use of rhetorical tools. In the performance of FIM, issues like (a) pitch, rhythm and dynamic complementarities, (b) the interactivity of individual inventions and (c) the construction of a collective eloquence, are interconnected, dependent on one another and conducted by an ethical force integrated by positive qualities such as humility, collaboration, good will and positive humour, which represent the basis for FIM's *decorum*. Borgo is of the opinion that being a good improviser is in important ways the same as being a good citizen - expressing oneself but also allowing others to be heard; working towards a mutually acceptable goal; acknowledging that everything will not always go your own way. In response to my question about eloquence in FIM he referred to it as a quality of interactions rather than playing. If we focus on FIM from this angle, rhetoric becomes a suitable area of knowledge to establish a critical examination because it concentrates on the analysis of materials produced by the spontaneity of FIM's performances through the inherent intensity of those materials, how they are made to interact, and how they are projected to the audience. The sonic outer layers then, signify just a kind of entrance for deliberating on deeper interactive levels. When several intentionalities are created, they intermingle so as to present a collective result. Therefore, we ought to base our judgment not only on the sound material, but also on a key component that is the pedestal of any collaborative creation: ethics.

Ethics

Ethics introduces a parallel observation level to the auditory aspects. It is possible to examine the dynamics at play between the members of a group of improvisation focusing on the action-reaction processes and on the physical movements. Ethics also determines the choices related to time, or *kairos*, which is the driving force involved in choosing for the right moment to make a musical input. “The occasion chosen for saying anything is at least as important a consideration as what is actually said.”¹⁶⁴ One example of inconsistent contribution comes from a laboratory I conducted at UC Santa Barbara, USA, where, in a session of music improvisation, there was an obvious discomfort felt by the members of the ensemble. This discomfort came as result of a musical input made by one of the members of the group who introduced sound material that caused the sudden stop of the performance.¹⁶⁵ Listening to the episode adopting a rhetorical angle we can point that this interpreter’s musical input caused the breaking of the fundamental element of *decorum*, ethics, and *kairos*, which is to fit to each other, to the circumstances and occasion. David Borgo mentions that, “Dramatists [...] frequently argue that humans are too skilled in suppressing action.”¹⁶⁶ He continues giving Keith Johnstone’s opinion that, “All the improvisation teacher has to do is to reverse this skill and he creates very gifted improvisers. Bad improvisers block action, often with a high degree of skill. Good improvisers develop action.”¹⁶⁷ So it seems that the idea of blocking action presented by Keith Johnstone harmonizes with the rhetorical action of breaking with ethics and *decorum*.

If the creative product in FIM depends on the collective, then we may assume that the ethics of the group may be responsible for the creation of musical consistency and, in a broader observation, for the style of this practice. Borgo tells us that, “During collective improvisation, in both theater and music, [ideas] also become externalized into a group process. When one performer introduces an idea, the other performers may or may not decide to shift the performance in order to incorporate this new idea.”¹⁶⁸ The elements that I have discussed seem to point out that in order to develop a satisfactory theory for analysing FIM it is necessary to incorporate aspects parallel to music analysis, such as the intersubjective conflicts and harmonies brought by decisions taken by the participants, and the various possible changes induced by collaborators and the audience.

It has been a recurrent question on the idea of using rhetoric in a collective discipline that the notion of creativity and the practice of oratory are primarily considered individual activities. However, when we engage in the analysis of a practice such as FIM, we ought to consider a new set of dynamisms caused by its inherent social collaborative aspects. How could we adapt rhetoric, a discipline originally intended as an individual practice, to another discipline with intrinsic collaborative creative dynamics such as FIM? To justify the use of rhetoric in a collective activity we have to consider, firstly, a focus on the contemporary concept of rhetoric – which asks the question of what rhetoric can be, instead of what rhetoric is – secondly, a recognition that the negotiations between the group of FIM are embedded in ethical issues – such as *decorum* and *kairos* – and, thirdly, an acknowledgement that the ethical issues used

¹⁶⁴ Quintilian, *Institutio* XI. i. 7.

¹⁶⁵ It took a couple of seconds to unbalance the session after the participant started playing spoons in a very loud manner and with no connection whatsoever with the rest of the 8 persons group.

¹⁶⁶ Borgo (2005) p. 185.

¹⁶⁷ Johnstone (1979) p. 95.

¹⁶⁸ Borgo (2005) p. 184.

for establishing trust and an effective communication are intrinsic to rhetorical studies. Also, it might be important to consider the dissimilarity between oratory and music in terms of meaning and the achievement of clarity. For example, if we think about simultaneous preachings by orators, the result would be nothing more than confusion where none of the spoken parts would be understood. In the case of music, even if communication is made through several simultaneous layers of sound – in a sort of counterpoint – it can be possible to perceive each of the layers.

Conclusion

In FIM, one of the differences if compared to a performance of composed music is that the improviser is liable to change the course of events dramatically by perceiving the music he is creating and the effect of it in the audience and/or in the co-creators. As a consequence, because in the improvised environment there is a need to develop the invention, there may be the tendency to have a greater conscious dynamic than in the performance of composed music, where the invention is set in the score. This makes the musical activity more complex for the performer since there are more elements to consider in the attempt to achieve balance between the conscious and the subconscious aspects of performing. Although the subconscious dynamism can be compared with the one which is involved in the interpretation of compositions, the conscious aspect represents a much more complicated issue for the performer of FIM than for the interpreter of written music, because of the necessity of creating the material, organizing it, and at the same time expressing it objectively. Borgo is of the opinion that the establishing the so-called group-flow “can depend on the level of familiarity between the participants, and it requires musicians and actors to resolve aspects of conscious and nonconscious performance in order to achieve a balance appropriate to the moment.”¹⁶⁹ This issue of listening/reasoning is crucial for the development of new strategies during an improvised performance. However, searching for those strategies should not compromise the balance between both the conscious and the subconscious levels. It seems that to make this balance possible it is necessary to deal effectively with time. The less time the performer spends in perceiving the outside world, the more time is left to engage deeper in the musical activity. So, the immediate strategy points towards finding a way to perceive the world around you in a faster way or in a manner that does not compromise the depth of subconscious expressive activity. Quintilian insists that, “Further attention of the mind must be directed not to some one thing, but simultaneously to a number of things in continuous sequence. The result will be the same as when we cast our eyes along some straight road and see at once all that is on and near it, obtaining a view not merely of its end, but of the whole way there.”¹⁷⁰ In this respect, rhetoric can help in saving time at the moment of sonic perception by allowing the improviser to make use of a ethical preparatory training of connecting the observations to intentionalities, or even sequences of them, in order to use time more effectively and therefore increasing the chances of being eloquent. This may be the natural way it works in many fluent skilled improvisers anyway. However, if we take this matter and acknowledge it as part of the improviser’s expressive apparatus, and one that could be developed by training, we might come to perceive the light shed by it and consider it as a possible method for better understanding FIM’s intrinsic components.

¹⁶⁹ Borgo (2005) p. 184.

¹⁷⁰ Quintilian, *Institutio* X. vii. 16.

References

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, W. C. (1974) *Modern Dogma and the Rhetoric of Assent*. Chicago: University of Chicago Press.
- Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm, Improvising Music in a Complex Age*. New York: Bloomsbury Academic.
- Freire, P. (1974) *Education for Critical Consciousness*. New York: Bloomsbury Academic.
- Ed H. (2006). *Out of the Lab, Butch Morris's bold experiment yields 10 CDs*. Review on-line. Retrieved on 29/11/2007 from: http://72.166.46.24//alt1/archive/music/reviews/01-18-96/BUTCH_MORRIS.html.
- Locke, J. (2004). *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) ed. Roger Woolhouse. London: Penguin Classics.
- Johnstone, K. (1989). *Impro. Improvisation and the theatre*. London: Methuen Drama.
- Monson I. (1996). *Saying Something*. Chicago: University of Chicago Press.
- Butch M. (2007) *Artist's Statement*. Retrieved from Butch Morris homepage on 27/11/2007: <http://www.conduction.us/butchmorris.html>.
- Quintilian, M. F. (1920) *Instituto Oratoria*. Tr. H. E. Butler. Harvard: Loeb.
- Taylor, Cecil. (2003). Liner notes of the CD: *Cecil Taylor & Italian Instabile Orchestra, The owner of the River Bank*. Enja Records.
- Taylor R. P. (2006). *Personal Reflections on Jackson Pollock's fractal paintings*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos. v.13, p. 108-23. Rio de Janeiro.

Tradição e performance: algumas breves reflexões

COMUNICAÇÃO ORAL

Adonhiran Reis

Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
(adonhiranreis@ufmg.br)

Emerson de Biaggi

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
(emerson@iar.unicamp.br)

Resumo O presente trabalho tem como objetivo analisar sucintamente alguns aspectos da tradição na performance musical, também discutindo as limitações da notação musical como fonte única do pensamento musical do compositor e o advento da gravação na criação de novas referências sonoras. A tradição pode ser vista como uma conexão direta com o compositor, através dos intérpretes que tocaram a obra desde sua criação, mas também apresenta problemas quando considerada uma fonte inquestionável.

Palavras-chave: Tradição; Performance musical; Notação musical

Abstract: The aim of the present research is to make a concise analysis of selected aspects of tradition that compose musical performance; discuss the limits of musical notation as the sole source of composer's musical thought; and investigate the effect that the advent of recording had upon the creation of new sound references. Tradition might be seen as a direct link to the composer, through the performers who played the work since its creation, but it also presents problems if an indisputable source is taken into consideration.

Keywords: Tradition in Performance; Musical performance; Music notation

No universo da performance musical, a tradição sempre desempenhou um papel de destaque. Vista como uma relação direta com o compositor através dos importantes intérpretes que deram vida àquela obra, ela conecta o músico de hoje à uma estética de outras épocas, preenchendo algumas lacunas deixadas pela limitação da notação musical. Por mais precisa que esta última possa ser, ela dificilmente consegue reproduzir com total exatidão a extensão do pensamento do compositor.

Porém colocar a tradição como fonte inquestionável da autoridade do compositor, como um dogma a ser seguido, pode levantar alguns questionamentos; não somente em relação à exatidão desta transmissão, mas também sobre o papel do intérprete, à sua participação na construção da performance, na recriação da obra. Com o passar dos anos, a informação pode ir se transformando, sofrendo mudanças de acordo com o senso estético de determinadas épocas, talvez não refletindo mais o pensamento original do compositor, mas de certos intérpretes que se destacaram com aquelas obras.

O presente trabalho tem como objetivo analisar sucintamente alguns aspectos da tradição na performance, através de literatura de referência. Para tanto, este estudo também discute as limitações da notação musical como fonte única da abordagem de uma obra musical, e o advento das novas tecnologias na criação de novas referências sonoras.

A notação musical e as suas limitações

Na hora de interpretar uma música, seja ela qual for, um músico deve ter em mente que a notação musical, ou seja, a representação gráfica do som, é um recurso que possui limitações e deficiências. “A notação musical representa uma tentativa de substituir fatos auditivos por sinais visuais. É uma convenção recente, não universal e bastante imprecisa” (Sève, 2016, p. 1301). O performer deve sempre procurar ir além do que está escrito, entender a intenção primária do compositor, e, ainda por cima, conseguir expressar um ponto de vista único da

obra, já que o intérprete também é parte do processo de criação. O famoso regente Leopold Stokowki¹⁷¹ afirmou que:

O melhor que o compositor pode fazer quando escuta em sua alma uma bela melodia é reproduzi-la no papel. Mas este papel – que chamamos de música, mas não o é – é somente papel. São marcações pretas no papel. De certa forma é um privilégio nosso assim como uma necessidade de tentar retratar o que se passava na alma do compositor e tentar trazer isso à vida novamente. Isto é muito difícil. Devemos nos dar conta de que o nosso sistema de notação é extremamente limitado... Alguns acreditam que deveríamos somente reproduzir o que está anotado no papel, mas eu não acredito nisso. Devemos defender o compositor contra as concepções mecânicas da vida, que estão se tornando cada vez mais comuns nos dias atuais... Nosso dever é de transmitir ao ouvinte aquela inspiração que o compositor teve (as cited in McGill, 2007, p. 23).¹⁷²

Nikolaus Harnoncourt não considera o grafismo musical como um sistema intemporal e internacional, pois foi modificando seu significado constantemente ao longo da história, em função das mudanças de estilo e gosto musical.

O músico atual toca exatamente o que está escrito na partitura, sem saber que a notação matemática e precisa só se tornou corrente no século XIX. Uma outra fonte de problemas é a enorme questão da improvisação, que, até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical (Harnoncourt as cited in Sève, 2016, p. 1.302).

Esse fenômeno era particularmente intenso no período barroco, pois era usual um músico tocar diversos instrumentos e também ser compositor, sendo assim:

A dicotomia que surgiria mais tarde entre compositor/intérprete não existia no Período Barroco. Por isso mesmo não havia, por parte do compositor, a preocupação de notar inequivocamente suas intenções. Mesmo nos casos em que não era o intérprete visado, o compositor compartilhava com este a linguagem de sua época. E os intérpretes dominavam a ornamentação como parte dessa linguagem, a qual era executada na hora, de improviso. Daí não ser descabida a comparação, aliás bastante frequente, entre dois estilos tão diferentes como o Barroco e o Jazz. Assim como no Jazz, a partitura barroca é frequentemente apenas um ponto de partida (Rónai as cited in Sève, 2016, p. 1.303).

O papel da tradição na performance

A tradição sempre foi colocada como uma importante ferramenta interpretativa. Por exemplo, o que chamamos de estilo atualmente (estilo clássico, estilo romântico, etc.) não seria mais do que uma derivação de um conjunto de normas e códigos estabelecidos e que são transmitidos através das gerações, ou seja, seguindo uma tradição sobre um período específico.

¹⁷¹ Leopold Stokowki (1882-1977), destacado regente inglês, foi por muitos anos diretor das Orquestras da Filadélfia e de Nova Iorque entre outras. Também ficou muito famoso por ser o regente que aparece no filme Fantasia (1940) da Disney.

¹⁷² The best the composer can do when within him he hears in his soul a great melody – we'll say – is to put it on paper. But that paper – we call it music, but that's not music – that's only paper. It's black marks on paper. Somehow it is our privilege and our necessity to try to realize what was in the soul of the composer in his inner hearing and to make that alive again. This is very difficult. One must realize that our system of notation is extremely limited... Some believe that one should merely mechanically reproduce the marks on the paper but I don't believe in that. We must defend the composer against the mechanical conception of life, which is becoming more and more strong today... Our duty is to give to the listener that inspiration that the composer had. **Todas as traduções são nossas.**

Para além do estilo, diversos fatores podem entrar na tradição, como caráter, flutuações rítmicas, andamentos e outros quesitos. Especialmente quando as marcações do autor são mais subjetivas, como *allegro*, *meno mosso*, *ad libitum* e muitas outras, sem uma definição mais precisa. É frequente encontrar uma certa tendência de utilização de recursos interpretativos não escritos pelo compositor, com base em uma tradição, especialmente quando há algum relato de algum intérprete que teve contato com o compositor, estabelecendo um padrão a ser seguido na obra em questão.

Margareth Norton (1966, p. 16) destaca dois tipos de fontes da tradição. A primeira, chamada por ela de *teorética*, é fundamentada em um conhecimento da obra do compositor, suas ideias, sua obra, a época na qual ele se insere, o desenvolvimento técnico dos instrumentos na sua época, fornecendo um embasamento para o aluno interessado em interpretar sua obra. A segunda Norton chama de *aural*, alicerçada em interpretações de descendentes dos instrumentistas que tocaram junto ao compositor ou com a sua aprovação.

Maurice Kufferath (1909, p. 236) aponta a partitura como somente um ponto de partida, uma referência a ser em seguida completada por um conhecimento aprofundado do estilo do compositor e o contexto no qual a obra foi escrita.¹⁷³ A tradição musical é um importante meio de dar um sentido à notação musical, permitindo ao intérprete ir além do que está escrito, com convenções largamente testadas em público ao longo dos séculos.

Para Harnoncourt e Sève, o intérprete deve levar em conta o contexto no qual se insere a obra, e sua tradição, para além do simples texto musical. Harnoncourt cita como exemplo as valsas oriundas de Viena, nas quais o compositor colocou no papel as indicações voltadas a uma orquestra que tinha um conhecimento prévio sobre como interpretar esse tipo de música. “Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é outra, totalmente diferente” (as cited in Sève, 2016, p. 1303). Harnoncourt em seguida conclui que em muitos casos os compositores “não escreviam o que era por todos sabido, o óbvio” (as cited in Sève, 2016, p. 1.304).

Os limites da tradição

A autoridade conferida pelo contato direto com o compositor não certifica que tal tradição seja uma garantia inabalável do pensamento do compositor; toda tradição pode ser questionada, para que a mesma não se transforme em um dogma interpretativo.

A tradição! É uma dessas palavras que, de acordo com o significado que lhe damos, expressa a mais indispensável das verdades, ou cobre os erros mais nefastos; que na arte é a garantia das tendências mais puras e mais elevadas, ou que se torna no ponto de partida das piores aberrações. A tradição é como as religiões – dito aqui sem querer ofender nenhuma crença – se dizem todas igualmente iluminadas e baseadas na única e

¹⁷³ Dando como exemplo a peça *Kreiseriana* para piano solo de Robert Schumann, Kufferath faz um retrospecto sobre Kreisler, o personagem extraído dos contos de Hoffmann, um professor de música sarcástico. Ao fazer menção a Kreisler, Schumann estaria fazendo críticas ao movimento musical dominante na época em que a obra se inseria, estando o próprio compositor envolvido em discussões e polêmicas sobre esse assunto, sendo portanto necessário ao intérprete conseguir ressaltar uma certa ironia e deboche em sua interpretação. Se o músico se limitar a traduzir o que está simplesmente escrito na partitura, não terá de fato compreendido a obra (KUFFERATH, 1909, p. 236-237).

indiscutível verdade absoluta; e no entanto, quantas contradições entre elas! [...] A tradição é uma coisa cambaleante e incerta (Kufferath, 1909, p. 232).¹⁷⁴

Kufferath nos traz um relato que ilustra essa questão. Tendo como base o poema sinfônico de Richard Wagner conhecido como *Siegfried Idyll*, Kufferath relata ter assistido a performances dessa obra sob a direção de três conhecidos maestros. O primeiro, Hans Richter,¹⁷⁵ preparou a primeira execução da obra e tocou trompa na estreia sob a regência do próprio compositor. O segundo, o maestro Hermann Lévy,¹⁷⁶ amigo de Wagner acompanhou o compositor por longos anos. E o terceiro, Félix Mottl,¹⁷⁷ entre 1876 e 1882 foi o braço direito de Wagner em Bayreuth. Para Kufferath, esses três excelentes músicos, em contato direto com o compositor, “deveriam ser considerados como os mais fiéis herdeiros do pensamento e das tradições de Wagner”,¹⁷⁸ porém cada um deles interpretava o poema sinfônico diferentemente, com fortes contradições em relação a dinâmicas e andamentos (Kufferath, 1909, p. 232-234).

Sendo assim, para Kufferath, a percepção que se constrói sobre uma tradição é de uma noção sempre subjetiva, que não pode servir como norma ou verdade absoluta. Uma interpretação não é um objeto que possa ser sujeito a uma observação empírica a ser reproduzido fielmente a posteriori. O contato com o compositor também não garante que um intérprete seja totalmente fiel ao seu pensamento.

Harnoncourt adverte que em muitos casos a tradição com a qual temos contato não possui um vínculo direto em relação ao compositor, em especial no caso da música barroca:

Devemos fazer uma distinção entre as obras que foram tocadas de maneira ininterrupta desde o seu nascimento até os dias de hoje, e aquelas que desapareceram dos palcos durante um período mais ou menos longo. As composições de Beethoven foram tocadas continuamente desde que foram criadas, neste caso a tradição de interpretação remonta diretamente ao compositor. [...] Nossas interpretações atuais de Bach são baseadas nestas primeiras retomadas efetuadas na primeira metade do século XIX (Harnoncourt, 1985, pp. 67-68).¹⁷⁹

¹⁷⁴ La tradition ! C'est un de ces mots qui, selon ce qu'on y enferme, exprime la plus indispensable des vérités ou recouvre les plus néfastes erreurs ; qui, dans l'art, est la sauvegarde des tendances les plus pures et les plus élevées ou devient le point de départ des plus fâcheuses aberrations. Il en est de la tradition comme des religions qui – ceci soit dit sans vouloir froisser aucune conviction – se prétendent toutes pareillement révélées et fondées sur l'unique et indiscutable vérité absolue ; et qui cependant que de contradictions entre elles ! [...] La tradition est une chose chancelante et incertaine.

¹⁷⁵ Hans Richter (1843-1916) foi um famoso regente austro-húngaro. Por muito tempo associado a Wagner, regeu a estreia em Bayreuth do *Anel de Nibelungo* em 1876.

¹⁷⁶ Hermann Lévy (1839-1900) foi um regente e compositor alemão. Amigo pessoal de Wagner, o acompanhou por muitos anos. Regeu a estreia da ópera *Parsífal* em 1882.

¹⁷⁷ Félix Mottl (1856-1911) foi um regente e compositor austríaco. Foi reconhecido como um dos mais importantes regentes de sua época. Foi assistente de Hans Richter na preparação do ciclo do *Anel de Nibelungo* em Bayreuth. Posteriormente ficou conhecido como um destacado intérprete da música de Wagner. Sua morte se deu em decorrência de uma crise cardíaca ocorrida durante sua centésima performance da ópera *Tristão e Isolda* em Munique.

¹⁷⁸ [...] doivent être considérés comme les dépositaires les plus autorisés de la pensée et des traditions de Wagner.

¹⁷⁹ Il faut bien faire la distinction entre les œuvres qui ont été exécutées de façon ininterrompue depuis leur naissance jusqu'à aujourd'hui, et celles qui ont disparu des programmes pendant un temps plus ou moins long. C'est ainsi que les compositions de Beethoven ont continuellement été jouées depuis leur création, si bien que la tradition d'interprétation remonte directement au compositeur.

Para Harnoncourt (1985, p. 68), nossa concepção atual do barroco é influenciada por uma tradição romântica, pois houve uma quebra entre a composição e a volta deste repertório nos concertos. Um bom exemplo seriam as *Sonatas e Partitas* para violino solo (BWV 1001 – 1006) de Johann Sebastian Bach. Foram compostas em 1720, e não foram publicadas antes de 1802 pela Editora Simrock. As primeiras execuções em público foram dadas por Ferdinand David (que nasceu somente em 1810), em arranjos feitos por ele para violino e piano (Santos, 2011, p. 83). Somente no final do século XIX Joseph Joachim irá incorporar estas obras de maneira definitiva ao repertório do violino, sendo o primeiro a tocar estas peças da maneira como foram escritas originalmente. De Joachim surgiu a tradição que norteou nossa interpretação por muito tempo, e não diretamente de Bach.

Betti acrescenta que um mesmo artista tocando uma obra em diferentes momentos de sua vida irá alterar sua interpretação da mesma (1923, p. 4). “A tradição é uma guia para ele, não uma lei” (Norton, 1966, p. 17).¹⁸⁰ Betti leva seu raciocínio em um debate até hoje atual: em nome de uma tradição, deveríamos tocar os quartetos de Haydn ou Mozart exatamente como eram na época de sua criação? Apesar de logo explicitar a sua própria opinião, ao afirmar que as peças de Shakespeare não são mais montadas como na época em que foram concebidas, portanto o mesmo pensamento seria válido para a música, Betti traz um questionamento pertinente, sobre até que ponto uma tradição poderia engessar uma interpretação, ao colocar a forma acima do conteúdo? (Betti, 1923, p. 5).

A tradição e as novas tecnologias

Com o advento de novas tecnologias, a tradição foi levada para um outro campo, já que muitas das referências a partir do século XX foram gravadas, com uma menor possibilidade de subjetividade quanto ao seu questionamento. Se antes o músico dependia de relatos e se baseava em uma transmissão oral, amplamente baseada em uma relação mestre/aprendiz, com a gravação registros de destacados intérpretes ou compositores tocando e regendo a sua própria obra estão à disposição. A internet também democratizou o acesso a este material, sendo fácil atualmente encontrar gravações consideradas raras há não muito tempo.

Se comercialmente a gravação foi um sucesso ao democratizar o acesso à música, trazendo uma orquestra ou uma ópera na sala de estar das pessoas, e alçando certos conjuntos ao *status* de celebridades, por outro lado sofreu resistência de diversos artistas no início, que argumentaram que a gravação reproduzia um ambiente estéril em relação à performance. Para eles, a gravação ia “contra a própria natureza da execução musical”, ao eliminar a relação público-instrumentista, além de ser um ato não-representativo da obra, pois cada performance seria um evento único no tempo; “uma obra, uma vez executada, jamais soaria outra vez exatamente da mesma maneira” (Lebretch, 2008, p. 20).

É possível entender esta linha de raciocínio, especialmente quando alguns registros fonográficos acabam se tornando uma referência importante na interpretação de uma obra. Mesmo quando realizados por importantes autoridades musicais, uma gravação reproduz a interpretação de um dia específico, já que uma ideia musical pode evoluir e se modificar. Sendo assim, é complicado considerar que determinada gravação represente o ideal musical a ser reproduzido, o modelo da tradição. Não raro, importantes artistas, quando dispunham dos recursos financeiros, regravam as mesmas obras em momentos diversos de suas carreiras.

¹⁸⁰ Tradition is a guide for him, not a law.

Herbert von Karajan¹⁸¹ por exemplo gravou o ciclo completo das nove sinfonias de Beethoven por quatro vezes.

Considerações finais

Conforme discutido, historicamente a tradição desempenha um importante papel na performance, fornecendo uma contextualização da obra, estilo, toda uma linguagem e uma bagagem não escrita, uma informação indispensável na hora da recriação de uma obra.

Porém, a tradição não pode ser vista como um argumento definitivo, já que está sujeita a transformações ao longo de sua trajetória, entre o compositor e o interprete de hoje. Como vimos, três artistas presentes na criação de uma obra realizada por Richard Wagner apresentaram por sua vez três interpretações completamente diferentes alguns anos depois, apesar do contato próximo ao compositor. A tradição vai sofrendo transformações de acordo com um estilo interpretativo de uma época ou localização, nem sempre representando o pensamento do autor. Mesmo quando o próprio autor efetua uma gravação fonográfica da obra não podemos ter certeza de que aquele registro seja uma versão definitiva, e não uma interpretação de um momento, como um retrato fotográfico não representa o objeto por completo.

Devemos então descartar totalmente a tradição? Deveríamos ignorar o que outros artistas fizeram antes de nós? Acredito que não. Acredito que tudo que seja dogmático seja fatal em se tratando de arte; que a música seja por demais etérea para ser reduzida a fórmulas; que na música, mais do que nas outras artes, conta mais o espírito do que o escrito; que todo artista deva ser antes de tudo criador, e não imitador (Betti, 1923, p. 5).¹⁸²

O papel do interprete deve ser considerado. Ele tem a função de recriar uma obra, e a sua abordagem e visão fazem parte da construção. Se somente considerar a tradição, procurando sempre reproduzir as ideias musicais de outros, o interprete está falhando em trazer a sua contribuição a determinada peça, não somente um ponto de vista pessoal, mas também como sendo um porta-voz de sua época e linguagem.

Referências

Betti, A. (1923). Of quartet-playing. *Music and Letters*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/726172>

Harnoncourt, N. (1985) *Le Dialogue Musical: Monteverdi, Bach et Mozart*. Paris, France: Gallimard.

Kufferath, M. (1909). *L'art de diriger*. Paris, France: Librairie Fischbacher.

Lebrecht, N. (2008). *Maestros, Obras-primas & Loucura*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Record.

Mcgill, D. (2007). *Sound in motion: a performer's guide to greater musical expression*.

¹⁸¹ Herbert von Karajan (1908 – 1989) foi um dos mais destacados regentes austríacos, tendo sido maestro titular da Orquestra Filarmônica de Berlim por 27 anos.

¹⁸² Are we, then, to discard tradition entirely? Are we to ignore what other artists have done before us? I believe not. I believe that everything dogmatic is fatal in art: that music is something too ethereal to be imprisoned by formulas; that in music more, may be, than in other art the spirit not the letter counts; that each artist must be, first of all, a creator, not an imitator.

Bloomington, United States of America: Indiana University Press.

Norton, M. (1966). *The Art of String Quartet Playing*. New York, United States of America: The Norton Library.

Santos, L. (2011). *A chave do artesanão: Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284454>

Sève, M. (2016). Choro e fraseado – notação, regras e interpretação. *Anais do IV Simpósio brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Retrieved from <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5848>

Uso do software *Sonic Visualiser* na análise de performances orquestrais

COMUNICAÇÃO ORAL

Willian Aparecido Ciriaco da Silva (will2sax@gmail.com)
Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Prof. Dr. André Luiz Muniz Oliveira (almo962@yahoo.com.br)
Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: O presente artigo traz à tona a questão do uso do software *Sonic Visualiser* em análises de áudios de gravações de música orquestral. Através de análises com a obra *Pássaro de Fogo* de Igor Stravinsky, foi possível realizar medições e criar diagnósticos através do software. Como resultado obtivemos a medição do andamento médio e variável de duas performances distintas, assim como a verificação da curva de dinâmica das mesmas, gerando dados mais contundentes e passível de uma análise mais delineada.

Palavras-chave: Análise de performance. *Sonic Visualiser*. Análise de áudios gravados.

Abstract: This article raises the question of the use of *Sonic Visualiser* software in analysis of audios of orchestral music recordings. Through analysis of Igor Stravinsky's *Bird of Fire*, it was possible to carry out measurements and create diagnoses through software. As a result, we obtained the measurement of the average and variable tempo of two different performances, as well as the verification of the dynamics curve of the same ones, generating more conclusive data and capable of a more delineated analysis.

Keywords: Performance analysis. *Sonic Visualiser*. Recorded audio analysis.

A análise de performances tem sido uma constante em trabalhos acadêmicos, principalmente nas áreas da pesquisa em performance de instrumentistas. Uma das ferramentas frequentemente utilizada é o software livre *Sonic Visualiser*¹⁸³. O uso desta ferramenta em análises já gerou um considerável número de trabalhos, com resultados consistentes que contribuem para o desenvolvimento de novas pesquisas, e com o desenvolvimento de novos complementos ao próprio software, já que o mesmo é de plataforma livre. Em tais análises, geralmente, são utilizadas peças ou trechos para instrumentos solo (ou voz). Podemos citar alguns trabalhos realizados com instrumentos com Flauta, de Sartor, 2014; Sinico, 2016, e Teixeira 2014; Trompete, de Cardoso, 2014; Coral, de Hauck-Silva, 2017; e principalmente Piano¹⁸⁴, como os de Alves, 2016; Bragagnolo, 2014 e 2017, e Stoll, 2016. Com exceção da pesquisa de Hauck-Silva, 2017, as demais realizam análises em linhas melódicas monofônicas, com isso, algumas experiências e indicações de recursos (próprios ou de terceiros) o software não oferece suporte suficiente às análises de performances em grupos, ou principalmente, de uma orquestra sinfônica. No caso a pesquisa com um coro de Hauck-Silva, 2017, traz contribuições relevantes por realizar as análises em gravações de um grupo, em polifonia. A proposta deste artigo é trazer dados referentes a uma pesquisa de mestrado em andamento¹⁸⁵ onde o software *Sonic Visualiser* foi utilizado para análise de trechos do terceiro movimento da *Dança Infernal*, oriundo do balé *Pássaro de Fogo*, obra do compositor Igor Stravinsky (1882 – 1971).

¹⁸³ Software livre desenvolvido pelo “Centre for Digital Music da Queen Mary”, Universidade de Londres

¹⁸⁴ “o caráter percussivo dos instrumentos de teclas facilita a identificação de ataques, sendo essa uma das razões para a maioria das pesquisas sobre performance (ou gravações) ter utilizado peças para esses instrumentos.” (CLARKE, 2004, p.78).

¹⁸⁵ Uma análise interpretativa e gestual na *Dança Infernal*, do balé *Pássaro de Fogo* de Stravinsky, sob a ótica de dois personagens: Compositor-Regente e Regente-Intérprete. XXXXX

Coleta de materiais

Para essa análise foram extraídos trechos de vídeos disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos (*Youtube*). A escolha contemplou as performances de dois maestros, o próprio compositor, com a orquestra Filarmônica de Nova Iorque em 1960, e do maestro Seiji Ozawa (1935), com a orquestra filarmônica de Berlin em 1993. Após a escolha os vídeos foram editados (recortados) de acordo com os parâmetros da pesquisa, e a partir destes recortes foram extraídos os áudios através do software *Audition*¹⁸⁶. Foram selecionados para análise sete pontos onde se tem o mesmo instante da música em vídeo, e se pode observar a regência dos dois maestros.

Experiências

Ao utilizarmos o *Sonic Visualiser* nessa proposta (performance orquestral), foram encontrados alguns problemas e imprecisões. O software dispõe e muitas vezes são utilizadas as formas de análises espectrais, com ideia tridimensional: “tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo) e intensidade (por meio de cores ou, em preto e branco, do sombreamento)”, (COOK, 2009 Apud. HAUCK-SILVA, 2017. p. 191). Com isso acreditamos que algumas ferramentas automáticas de análise do software não oferecem resultados satisfatórios a proposta aqui elencada, devido a gama de frequências presentes no contexto orquestral. Entendemos que além disso, a superposição rítmica em peças orquestrais, e principalmente no caso específico da obra de Stravinsky, gere uma grande imprecisão na obtenção de dados. Com isso os parâmetros de análise da pesquisa se resumem ao andamento e a curva de dinâmica em cada trecho, tendo em vista que outros parâmetros como articulação seriam de difícil precisão nesse contexto.

Andamento

Os *plugins*¹⁸⁷ indicados para a análise automática de andamento encontrados por nós são o *Note Onset Detector*, *Onset Detection Function*¹⁸⁸ e *Audio Onset Detector*. Essas extensões possibilitam a detecção e análise do início (ataque) de cada som, e geram dados a serem utilizados na medição do andamento. Porém ao realizar a medição através destes, os resultados foram imprecisos ou completamente distantes das indicações na partitura.

¹⁸⁶ O Adobe *Audition* DAW de gravação e edição multitrack (multipista).

¹⁸⁷ “módulos de extensão, os chamados plugins, que ampliam as funções analíticas do programa”. (HAUCK-SILVA, 2017. p. 192)

¹⁸⁸ Elaborados por Queen Mary University of London (DUXBURY et al., 2003) e University of Alicante (PERTUSA; IÑESTA, 2009)

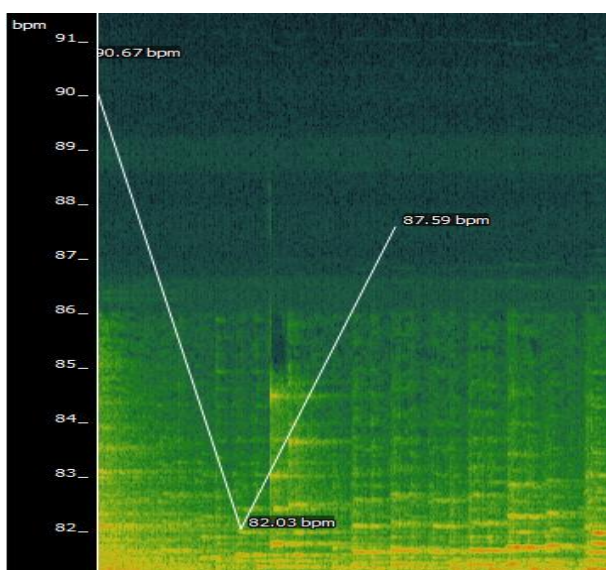


Figura 1: Exemplo de análise automática de andamento.

Fonte: Elaborada pelo autor

Andamento Médio

Para uma análise mais próxima às indicações de andamento foi realizada uma marcação manual, adicionando marcas em cada colcheia. Essa marcação ocorreu com a escuta do áudio e a adição de marcas (nesse caso as colcheias) através do acionamento da tecla (;). Para facilitar essa adição manual e assim, tornar a análise posterior mais precisa, utilizamos a função *Playback Speed*. Nessa função podemos alterar a velocidade de execução do áudio no momento da marcação sem perdas significativas de qualidade da gravação. Após a adição das marcas, a velocidade original foi retomada para a verificação¹⁸⁹. Concluída as marcações e verificações, foi feito um cálculo para definir o andamento (médio), de cada um dos sete pontos de análise.

X (colcheias) divididas por Y Segundos = Z
--

Z multiplicado por 60 e dividido por 2 = Valor da semínima (BPM)
--

Tabela 1: Exemplo do cálculo

Fonte: Elaborada pelo autor

Com esse cálculo foi possível alguns resultados preliminares sobre o andamento em cada ponto:

¹⁸⁹ Após a adição das marcas, a execução do áudio é acompanhada de estalos em cada marca adicionada.

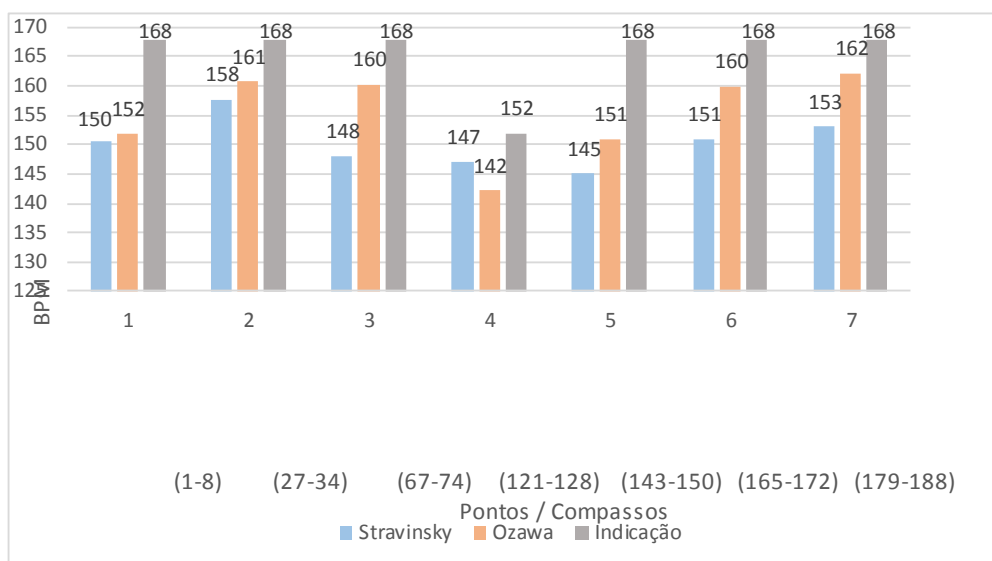


Gráfico 1: Representação dos andamentos médios

Fonte: Elaborado pelo autor

A indicação de andamento (BPM) na partitura¹⁹⁰ é um valor constante de semínima igual 168, sendo diferente somente onde se encontra o ponto quatro (compassos 121 a 128¹⁹¹), neste, a marcação é de semínima igual a 152. Embora seja uma medição média de andamento, nota-se um andamento constantemente abaixo do indicado na partitura, tanto na gravação de Stravinsky, quanto na medição da gravação do maestro Seiji Ozawa.

Flutuação de Andamento

Para uma análise mais profunda de andamento, detectando as variações em cada ponto, utilizou-se novamente a inserção manual de marcas. Porém, nesse caso o gráfico gerado se deu a partir da análise feita pelo próprio software. Primeiramente foi feito uma nova inserção das marcas em cada tempo (agora em semínima). Cada tempo marcado recebeu o número de compasso e de tempo (Compasso/Tempo) referente ao instante onde ocorre em cada trecho na partitura para melhor visualização.

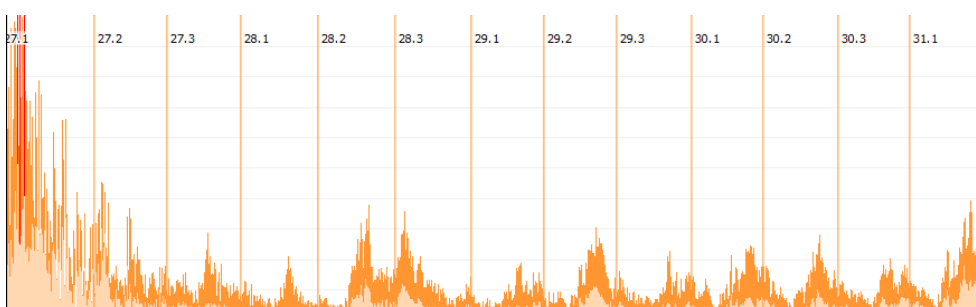


Figura 3: Exemplo das inserções de marcas de tempo (ponto 2, compassos 27 – 34, Ozawa)

Fonte: Elaborada pelo autor

Feitas as marcações e localização dos tempos no trecho, foi feita a análise do andamento e suas flutuações em cada trecho. O procedimento se deu através de uma copia dos dados

¹⁹⁰ Edição datada de 1910.

¹⁹¹ A numeração aqui indicada refere-se a contagem a partir do movimento *Dança Infernal*.

inseridos na camada onde fora inserida as marcas, e uma colagem desses em uma nova camada do tipo *Time values layer*. Essa inserção de uma nova camada gera automaticamente no próprio software uma linha que representa a variação de velocidade (flutuação do andamento) entre os tempos marcados, ou seja, a variação entre cada semínima.

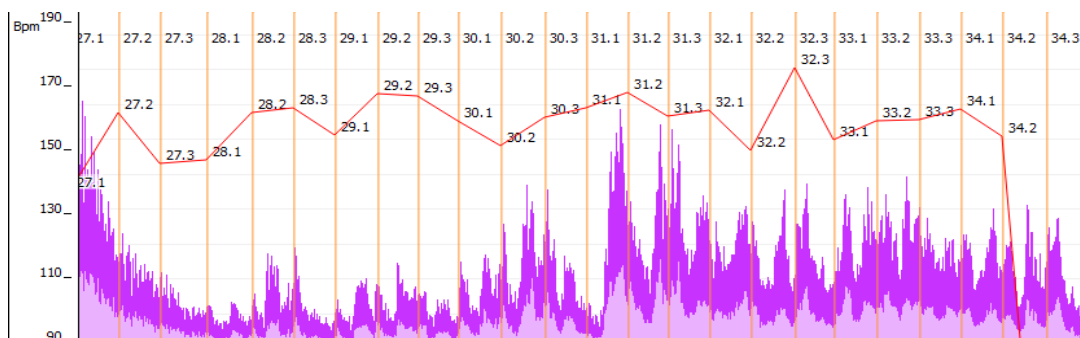


Figura 4: Exemplo da linha de andamento (ponto 2, compassos 27 – 34, Ozawa)

Fonte: Elaborada pelo autor

Através desse procedimento foi possível exportar os dados por meio de um arquivo de texto (.txt), esses dados foram utilizados na criação de gráficos no software *Excel*, a fim de uma melhor e mais completa visualização dos dados.

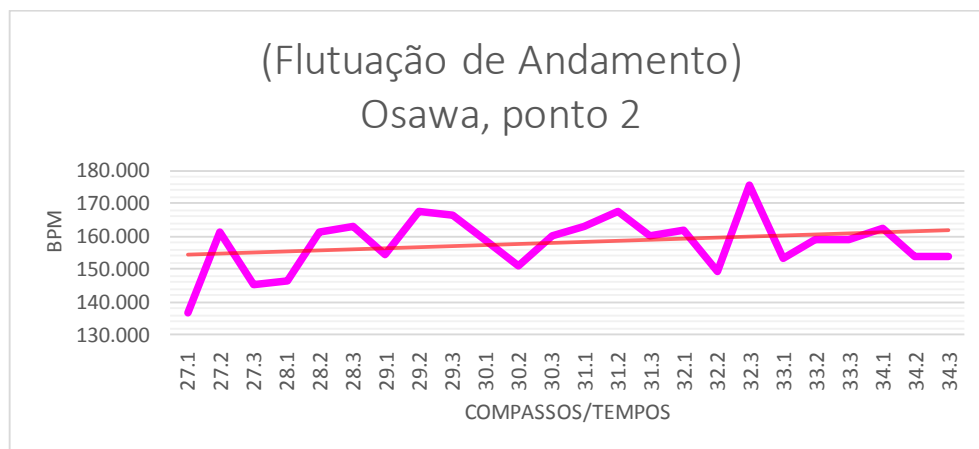


Gráfico 2: Exemplo do resultado da análise no gráfico

Fonte: Elaborada pelo autor

Com um total de 14 gráficos foi possível ter uma melhor visualização da variação dos andamentos em cada trecho, com cada maestro. Além da curva de variação, foi possível extrair uma média de todos trechos e assim gerar uma nova e mais precisa tabela com o andamento médio em cada ponto.

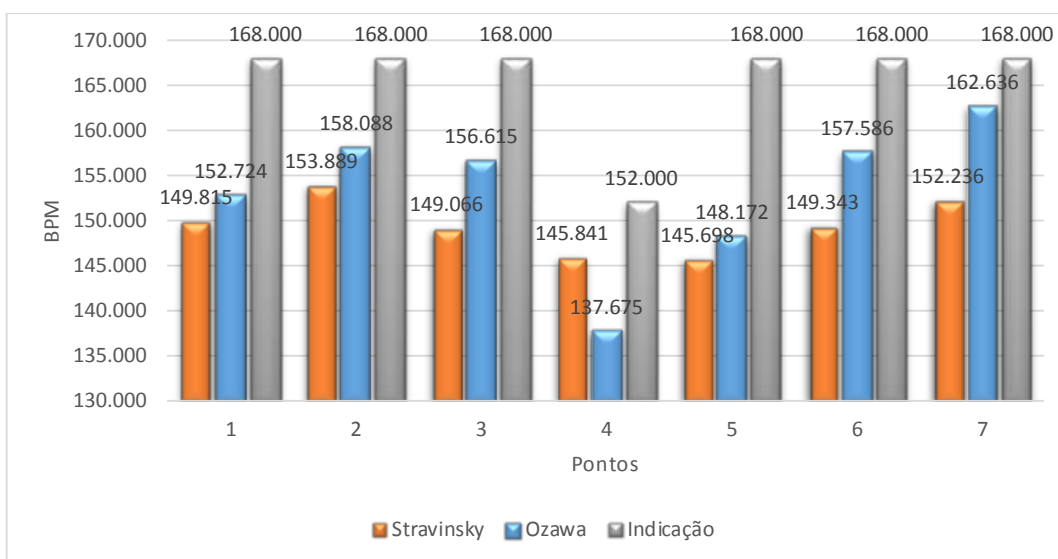


Gráfico 3: Valores do andamento médio em cada ponto

Fonte: Elaborada pelo autor

De posse de todos os resultados (médio e variável) de andamento, pode-se observar e confirmar a tendência que a performance do compositor-regente Igor Stravinsky possui em um andamento mais lento ao indicado na partitura. Dos sete pontos analisados, em seis deles os andamentos impressos por Stravinsky são inferiores ao indicado, e inferiores aos impressos pelo maestro Seiji Ozawa.

Tais dados contradizem primeiramente a ideia da “fiel reprodução das indicações” de andamento predominante do trecho da obra (semínima = 168), e também contradizem a própria fala do compositor ao dizer que “Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro.” (Craft, 1984, p.98).

Na interpretação de Ozawa também não está presente o andamento indicado na partitura, porém há uma proximidade maior de seus andamentos com as indicações, do que na performance de Stravinsky. Podemos refletir aqui em uma ideia de “margem” do que é indicado e o que é executado, afinal, na performance musical, principalmente no âmbito orquestral é praticamente inexecutável seguir e manter exatamente o andamento indicado. Porém, dentro da ideia de interpretação “fiel”, busca-se a maior proximidade possível com o que se é indicado, evitando distanciamentos muito grandes, como explica o próprio compositor ao dizer que “Sim, um andamento pode estar errado no metrônomo, mas certo no espírito, embora, obviamente, a margem metronômica não deva ser grande” (Ibid. p.98).

Acreditamos que ainda há bastante espaço para discussão sobre essa “margem” metronômica, e o que a definição desta afeta o espírito da obra. Entretanto, no caso aqui exposto existem pontos onde há um grande distanciamento do andamento indicado. Com exceção do ponto quatro, onde existe a diminuição do andamento, o único ponto onde se é mais próximo da indicação de 168 BPM é o ponto sete, e ainda sim, temos como resultado os andamentos de 162 para Ozawa e 152 para Stravinsky. Destacamos ainda, por exemplo, o ponto cinco, onde já é retomado o valor de 168. Porém encontramos os valores de 148 para Ozawa e 145 para Stravinsky.

Intensidade

Para a análise das dinâmicas nos trechos, novamente algumas alterações manuais foram necessárias por conta de proposta de análise. Não foi buscado definir o que seria ou não uma dinâmica de *f* ou *ff*, a busca foi pela relação entre tais dinâmicas dentro de cada trecho. A relação de subjetividade de tais parâmetros tem sugerido várias discussões na comunidade acadêmica. Além dessa questão, não poderíamos fazer uma definição de tal parâmetro, também, pelo fato das gravações serem de épocas, conterem recursos tecnológicos e formas de captação distintas. Por tanto, foi buscado analisar como se comporta a curva de dinâmica em cada trecho, em relação ao seu ponto inicial ou outro ponto de referência.

Para essa análise os áudios passaram por uma “calibração” do ataque inicial, ou ponto de referência, onde novamente foi utilizado software *Audition*. Feito esse processo pode-se fazer uma análise das relações entre este ataque restante do trecho, gerando uma curva de dinâmica. Como referência a gravação de Stravinsky, foi feito o processo de equalizar o ponto de referência da gravação do regente Seiji Ozawa. Como exemplo, segue o ponto um (início do movimento) onde temos um ataque em fortíssimo no primeiro tempo. Esse ataque é o ponto de referência para a observação e registro da relação entre as dinâmicas que seguem o trecho.

A musical score for the beginning of a movement, featuring multiple staves for different instruments. The score includes woodwinds (Flute I, II, III, Clarinet I, II, Bassoon, Oboe I, II, III, A), strings (Violin I, II, III, IV, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Tuba, Snare Drum, Cymbals, Castanets). The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). A specific section is highlighted with a grey box, indicating the reference point for the analysis.

Figura 5: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

Fonte: Elaborada pelo autor

Nesse ponto, podemos observar além do ataque inicial em fortíssimo como nossa referência, os tímpanos em *pp* súbito, e logo em seguida no terceiro compasso a entrada dos metais em *mf*. Com isso temos três níveis de dinâmica a serem observados na análise dos gráficos gerados a partir dos áudios. Como dito antes, não objetivamos definir ou questionar o que seria o nível de um *fortíssimo* ou *forte*, nosso intuito é observar como se relacionam essas marcas de dinâmica entre si em cada trecho.

Para a obtenção dos dados no *Sonic Visualiser*, foi utilizado o *plugin Power Curve*, assim foi possível gerar um gráfico da curva de dinâmica medida em decibéis.

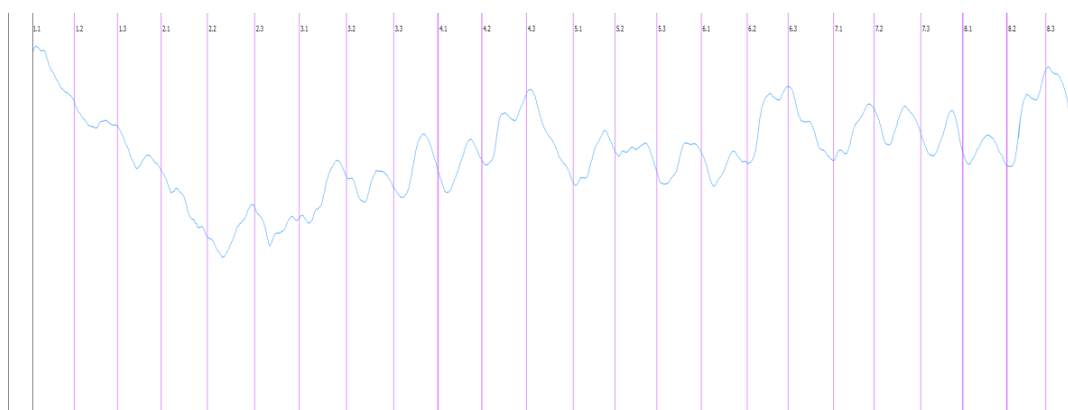


Figura 6: Exemplo da curva de potência no Sonic Visualiser. (Ozawa, ponto 1)

Fonte: Elaborada pelo autor

Como no projeto já havia sido adicionada as marcas de localização (tempo/compasso), fica mais clara observação da curva em cada ponto. Como já mencionado nas análises de andamentos, é possível exportar os dados do *Sonic Visualiser* para serem compilados e organizados em gráfico no software *Excel*.

Como trata-se de uma pesquisa ainda em andamento, testes ainda serão realizados, e passarão por revisão, assim como será dada continuidade às análises (de dinâmica por exemplo). Entretanto, com os dados já obtidos e apresentados, podemos concluir que embora o software tenha seu uso e desenvolvimento pensado para análises de instrumentos solo, o mesmo apresenta possibilidades que podem ser aplicadas à contextos de música em grupo, incluindo o formato sinfônico. Esperamos assim, auxiliar em pesquisas futuras, assim como contribuir com dados para o desenvolvimento de novas ferramentas de análises a serem associadas ao software.

Referências

- Alves, A. (2016). *Sobre tempo e dinâmica na interpretação de Neumes Rythmiques de de Olivier Messiaen*. Rio de Janeiro. Anais do IV SIMPOM. p. 788 a 796.
- Bragagnolo, B. (2014). *Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das Variações Abegg, de Robert Schumann*. Porto Alegre, Opus, v. 20, n. 2, p. 39-76.
- Bragagnolo, B. (2017). *Análise da sonoridade em Ressonâncias de Marisa Rezende: uma abordagem a partir da performance*. Porto Alegre, Opus, v. 23, n. 3, p. 222-253.
- Cardoso, A. M. S. (2014). *Comparação de dinâmicas através do Sonic Visualiser*. Vitória. ABRAPEM, p. 61 – 65.
- Craft, R. (1984) *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo. Perspectiva.
- Hauck-Silva, C. (2017). *Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações*. São Paulo. Tese de Doutorado, 431p. ECA-USP.
- Neto, M. V. J. (2003). *A Comunicação gestual na regência de uma orquestra*. 2ª. São Paulo: Annablume.

- Sartor, J. B. (2014) *Música Espectral: análise musical de Unanswered Questions (1995) para flauta solo de tristan Murail*. Vitória. ABRAPEM, p. 221 – 230.
- Sinico (2016). *Análise temporal e comparação de gravações do excerto orquestral para flauta do “Prélude à l’après-midi d’un faune” de Claude Debussy*. Paraíba, Revista Música em Perspectiva. V.9. p. 69-102.
- Stoll, R. D. (2016). *Variationen für klavier, Op. 27 de Anton Webern: sobre duas práticas de performance distintas a partir da edição, dos textos e da gravação de Peter Stadlen e das gravações de Yvonne Loriod e Charles Rosen*. Porto Alegre. 109p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Teixeira, H. (2014). *A Articulação do som na Flauta*. Belém, Anais do VI Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas: ABRAF. p. 12-21.

