

issn  
2763-5430

# Anais

# PERFORMUS 22

X Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de Performance Musical

PROCEEDINGS

X International Conference on Music Performance  
Brazilian Society on Music Performance



Promoters/Sponsors

ABRAPEM  
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL



Organizers



unesp



UFRJ

UFERN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

UFU

*Página intencionalmente em branco.*

---

ANAIS DO PERFORMUS'22  
X Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de  
Performance Musical

*Página intencionalmente em branco.*

---

ANAIS DO PERFORMUS'22  
X Congresso Internacional da  
Associação Brasileira de  
Performance Musical

Goiânia/GO, Brasil



2022



Esta é uma publicação periódica da  
Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM ([www.abrapem.org](http://www.abrapem.org))  
ISSN 2763-5430

© 2022 by ABRAPEM

## **ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL**

### **Diretoria**

#### *Presidente*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás - UFG)

#### *Secretário*

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

#### *Secretário*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

#### *Tesoureiro*

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

### **Corpo Editorial**

Sonia Ray-UFG, contrabaixo e pedagogia da performance (presidência)

Cesar Traldi - UFU, percussão

Cleber Campos - UFRN, percussão

David Castelo - UFG, flauta doce

Fausto Borem - UFMG, contrabaixo

Luciane Cardassi - BANFF-CA, piano

Madga Pucci - SP, tradições populares

Marcos Nogueira - UFRJ, composição e performance

Paulo Ronqui - UNICAMP, trompete

Rafael dos Santos - UNICAMP, piano

Renata Amaral- UNESP/FUND. MARACÁ, tradições populares

Ricardo Freire - UnB, clarineta

Sonia Regina Albano de Lima - UNESP, performance e interdisciplinaridade

## **X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM**

### *Coordenação Geral*

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

### *Comissão Executiva*

Sonia Ray (Universidade Federal de Goiás - UFG)

Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ)

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Alfredo Faria Zaine (Universidade Estadual Paulista - UNESP)

Daniele Briguento (Universidade Estadual Paulista - UNESP)

### *Coordenador da Comissão Científica*

Leonardo Casarin Kaminski (Pesquisador Independente)

### *Coordenador da Comissão Artística*

Cleber Campos (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN)

### *Projeto Gráfico e Editoração*

Marcos Nogueira

---

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
PROGRAMAÇÃO GERAL	15
COMUNICAÇÕES ORAIS	
<b>Sessão 1 – 21SET, 15:00h</b>	
<i>Categorização das técnicas violinísticas e violística: A proposta de Cristiano Braga de Oliveira aplicada ao violino e à viola</i>	19
Barbara Bianca Carvalho Soares, Rodrigo Santana de Souza	
<i>A Roda de choro (pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas) no piano</i>	27
Evan Alexander Megaro, Fausto Borém	
<b>Sessão 2 – 21SET, 15:30h</b>	
<i>Estudo sobre metodologia para o ensino da improvisação na guitarra, através do sistema CAGED, na Universidade de Brasília</i>	36
Rodrigo Honorato Matos, Bruno Rosas Mangueira	
<i>Noise music: o ruído como material criativo</i>	47
Lorraine Gregório de Oliveira	
<b>Sessão 3 – 21SET, 16:00h</b>	
<i>One strategy for an immersive recording using ambisonics</i>	57
César Marino Villavicencio Grossmann	
<i>Videoperformance Musical: definição, características e postura interpretativa</i>	63
Mariana Aparecida Mendes	
<b>Sessão 4 – 22SET, 15:00h</b>	
<i>Estudo sobre metodologia e editoração musical para o ensino da guitarra, a partir do sistema CAGED, na Universidade de Brasília</i>	72
João Paulo Farias Nery, Bruno Rosas Mangueira	

<i>Histeria: poética da loucura feminina e a performance operística na contemporaneidade</i>	83
Danielle Dumont, Werner Aguiar	
<b>Sessão 5 - 22SET, 15:30h</b>	
<i>Escolhas de dedilhado de um graduando em piano no aprendizado de uma obra: perspectivas de restrições físicas, motoras, cognitivas e interpretativas</i>	90
Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior, Regina Antunes Teixeira dos Santos	
<i>Qual a importância da psicoacústica para a performance musical do clarinetista?</i>	101
Guilherme Bose da Silva, Ricardo Dourado Freire	
<b>Sessão 6 - 23SET, 15:00h</b>	
<i>O desenvolvimento da pedagogia do piano nos Estados Unidos e seu reflexo no Brasil</i>	109
Henrique Segala Villela	
<i>Double bass remote teaching: pedagogical strategies in an encyclopedic course at Espiral-SINOS (National System of Social Orchestras) Project in Brazil</i>	117
Fausto Borém	
<b>Sessão 7 - 23SET, 15:30h</b>	
<i>Duets for a double bass teacher and an open-string student: pedagogical aspects</i>	129
Fausto Borém	
<i>O Sequestro do corpo na pedagogia violinística: metodização, canonização e o "mal do violino"</i>	138
Fernando da Costa Bresolin, Luiz Henrique Fiammenghi	
<i>O "performer expandido": uma investigação sobre ensinamentos da tradição e inovação violinística</i>	146
Eliane Tokeshi	
<b>Sessão 8 - 24SET, 15:00h</b>	
<i>Sistema de notação e idiomatismo como fundamento para a escolha instrumental na música para cordas dedilhadas do século XVII</i>	154
Dagma Cibele Eid	
<i>A performance da diminuição no tratado Ricercate, Passaggi, et Cadentie (1585) de Giovanni Bassano</i>	165
Daniel Figueiredo	
<b>Sessão 9 - 24SET, 15:30h</b>	
<i>Pedroca e seu piston: entre choros, boleros, mambos, sambas e baiões</i>	174
Marcelo Rocha dos Passos, Paulo Adriano Ronqui	
<i>Técnica e expressividade no estudo de técnicas estendidas para a flauta doce: um olhar para o glissando</i>	185
Alfredo Faria Zaine, Sonia Ray	



**Sessão 10 – 24SET, 16:00h**

*Wave Variations for Double Bass alone de Fausto Borém: técnicas estendidas e estratégias de prática no contrabaixo* 192

Leonardo Lopes, Alfredo Ribeiro

*O passado como suporte para a carreira artística: pianeiros e Hercules Gomes* 202

Thiago Leme Marconato

**RECITAIS PALESTRAS****Sessão 1 – 21set, 16:30h**

*O Violão Popular e o Marimbau de Recife: conectando sonoridades brasileiras* 211

Ezequias Oliveira Lira

*Estilos ponteado e rasgueado: a divisão das escolas popular e erudita no repertório para cordas dedilhadas* 213

Dagma Cibele Eid

**Sessão 2 – 23set, 16:30h**

*Três Momentos para pandeiro brasileiro: Aspectos interpretativos e composicionais* 215

Vitor Lyra Biagioni, Cesar Adriano Traldi

*O uso do playback nos movimentos Prelúdio e Toada de Villani-Côrtes: uma experiência no Guri Santa Marcelina* 217

Elida Patrícia Silva Olmedo, Sonia Ray

*Repertório solista para trompete em audições orquestrais: considerações sobre o Concerto em MI Bemol Maior de J. Haydn* 220

Allan Marques Moreira, Sonia Ray

**CONCERTOS**

**Concerto 1 – Abertura – 21SET, 19:00h** 227

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

**Concerto 2 – 22SET, 14:00h** 228

*Música Latino-Americana para Violão e Clarineta*

Helvis Costa, Miqueias Felipe Costa Feitosa

*Sonata no. 2 para viola e piano de Cláudio Santoro – Síntese e liberdade: perspectivas composicionais e interpretativas*

Mariana Costa Gomes, Luiza Aquino

*Pedagógicos Nacionais*

Pedro Visockas, Luiza Aquino

**Concerto 3 – 22SET, 19:00h** 229

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

**Concerto 4 – 23SET, 14:00h** 230

*Duas Modalidades de Música Eletroacústica Mista e Percussão:*

*Suporte Fixo e Cênica*

Cesar Adriano Traldi

---

<i>Cinzas (2017), de Cesar Traldi: Releitura da obra para Tímpanos e uma Bailarina</i>	
Cleber da Silveira Campos, Mariana Hilda Batista	
<i>Obras semiabertas para pandeiro brasileiro solo</i>	
Vitor Lyra Biagioni	
<i>#E3432E (2022) – Videoperformance Musical</i>	
Mariana Aparecida Mendes	
<i>‘Gramaniando’ o piano popular: Conectando uma performance criativa no século XXI a processos rítmicos do século XX</i>	
César de Almeida Braga	
<b>Concerto 5 – 23SET, 19:00h</b>	231
LIVE: Convidados PERFORMUS’22	
<b>Concerto 6 – 24SET, 14:00h</b>	232
<i>Variações sobre o Tresillo: subdivisões aplicadas à bateria por meio de superrimposição rítmica</i>	
Eduardo Cabrera Nali	
<i>Suite Candombera: processos criativos a partir do diálogo entre cordas e tambores</i>	
José Daniel Telles dos Santos	
<i>A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de estilização dos tradicionais ritmos brasileiros</i>	
Thiago Camargo Rojo Silva	
<b>Concerto 7 – Encerramento, 24SET, 19:00h</b>	233
LIVE: Convidados PERFORMUS’22	
<b>MESA REDONDA</b>	
<b>10 Anos de ABRAPEM – 21SET, 17:00h</b>	237
<i>Debatedores:</i>	
Catarina Domenici	238
Edilson Rocha	240
Sonia Ray	241

---

## APRESENTAÇÃO

Sejam todos muito bem vindos ao PERFORMUS'22.

O Congresso este ano é motivo de grande comemoração: após dois anos de edições totalmente *online*, em virtude da pandemia, estamos retomando algumas atividades presenciais. Além disso, a ABRAPEM completa 10 anos de existência. Teremos 11 apresentações musicais, 05 recitais-palestras e 21 comunicações orais aprovadas pelo nosso corpo de pareceristas coordenados por Cleber Campos (UFRN) e Leonardo Casarin Kaminski. Além disso, contaremos com apresentações musicais de convidados muito especiais e uma Mesa-Redonda com os presidentes da ABRAPEM nestes 10 anos de existência. Agradecemos a participação de todos e desejamos um ótimo evento.

Cesar Traldi  
*Coordenador Geral*

*Página intencionalmente em branco.*

## PROGRAMAÇÃO GERAL

Hr	21set – QUA (Wed)	22set – QUI (Thu)	23set – SEX (Fri)	24set – SAB (Sat)
14h00-15h00	<b>14h30 Abertura</b>	<b>Concerto 2</b>	<b>Concerto 4</b>	<b>Concerto 6</b>
15h00-15h30	Comunicações Orais Sessão 1	Comunicações Orais Sessão 4	Comunicações Orais Sessão 6	Comunicações Orais Sessão 8
15h30-16h00	Comunicações Orais Sessão 2	Comunicações Orais Sessão 5	Comunicações Orais Sessão 7	Comunicações Orais Sessão 9
16h00-16h30	Comunicações Orais Sessão 3	<b>ASSEMBLEIA GERAL DA ABRAPEM</b>		Comunicações Orais Sessão 10
16h30-17h00	Recitais-Palestra Sessão 1		Recitais-Palestra Sessão 2	Intervalo
17h-18h00	<b>Mesa-redonda 10 anos da ABRAPEM</b>			
18h00 – 19h00	Intervalo	Intervalo	Intervalo	18h30 Encerramento
19h00-20h00	<b>Concerto 1 Abertura</b>	<b>Concerto 3</b>	<b>Concerto 5</b>	<b>Concerto 7 Encerramento</b>

*Página intencionalmente em branco.*

---

COMUNICAÇÕES ORAIS  
Artigos

*Página intencionalmente em branco.*



# Categorização das técnicas violinísticas e violísticas: A proposta de Cristiano Braga de Oliveira aplicada ao violino e à viola

**Bárbara Bianca Carvalho Soares**

Universidade Federal de Minas Gerais/ Universidade do Estado do Amazonas  
soares.bbc@gmail.com

**Rodrigo Santana de Souza**

Universidade Federal de Minas Gerais/ Universidade Federal do Pará  
rodrigo\_santana@hotmail.com

Resumo: A definição do que seja técnica estendida ou expandida ainda permanece num campo escorregadio, muitas vezes sendo atravessada por conceitos que desconsideram ancestralidades, diversidade cultural, tribos e núcleos de educação. Esta dificuldade nos leva a uma necessidade de visualizar as técnicas sob o olhar do rompimento com paradigmas antigos que ainda fixam a técnica do violino e da viola em um determinado tempo espacial, fundamentadas por métodos de outros séculos (Galamian e Flesch, por exemplo). Esta dificuldade é solucionada assumindo que é tudo técnica, sem adjetivos subsequentes. Este artigo se propõe a articular e agrupar as técnicas para violino e viola baseando-se na proposta de categorização de Cristiano Braga de Oliveira (2020) para agrupar as técnicas de violão, adaptando as categorias para as técnicas possíveis (e as que ainda podem ser acrescentadas) no violino ou na viola, dispondo os itens nos grupos de técnicas adequados, servindo assim como um compêndio mais compreensivo e desprendido do reinado das alturas definidas. O resultado é um entendimento mais universalizado da técnica do violino e da viola, que contribui para novos estudos do gênero, além de servir como um convite à comunidade violinística e violística para compreender a potência do instrumento, bem como a sua própria.

Palavras-chaves: Técnicas expandidas, técnica estendidas, Cristiano Braga de Oliveira, Técnica do Violino, Técnica da Viola.

## Categorization of violin and violistic techniques: Cristiano Braga de Oliveira's approach applied to the violin and viola

Abstract: The definition of what is extended or expanded technique still remains in a slippery field, often being crossed by concepts that disregard ancestry, cultural diversity, tribes and education centers. This difficulty leads us to a need to view the techniques from the viewpoint of breaking with old paradigms that still fix the violin and violin technique in a certain spatial time, based on methods from other centuries (Galamian and Flesch, for example). This difficulty is resolved by assuming that it is all technique, without subsequent adjectives. This article proposes to articulate and group the techniques for violin and viola, drawing on Cristiano Braga de Oliveira's (2020) proposed categorization to group guitar techniques, adapting it to the possible violin or viola techniques (and those that can still be added), and rearranging the items in the appropriate technique groups, thus serving as a more comprehensive compendium detached from the reign of set heights. The result is a more universalized understanding of violin technique that contributes to further studies of the genre, as well as serving as an invitation to the violin and viola community to understand the potential of the instrument, as well as their own.

Keywords: Expanded Technique, extended technique, Cristiano Braga de Oliveira, Violin technique, Viola technique.

## Introdução

Este artigo se fez necessário uma vez que ocorreu um incômodo no entendimento do que ainda hoje (por falta de nomenclatura melhor) é chamado de “técnica expandida ou estendida” e sua responsabilidade nas análises, classificações e categorizações das práticas interpretativas do repertório para violino e viola. O objetivo aqui é realizar uma proposta de adaptação das 5 categorias de classificação de técnica de Cristiano Braga de Oliveira

(2020), originais para o violão, e coordenar a distribuição das técnicas em comum para violino e viola dentro destas categorias adaptadas, fundamentadas na premissa de que este é um modelo de categorias que é capaz de abraçar indubitavelmente seus próprios itens bem como futuros itens da técnica violinística, bem como a violística.

Levamos em consideração as críticas levantadas por Oliveira (2020) ao redor do conceito do termo “técnica”, em que na sua hipótese, para o violão no caso, destrincha os aspectos que o levam a assumir a profunda ligação estrutural do conceito com o preconceito estilístico, uma vez que se julga “tradicional” aquilo que pertenceu aos métodos de uma determinada região (europeia), em um determinado período (barroco, clássico, romântico), utilizado por uma determinada tribo (conservatorial), e tudo o que não for tradicional, é taxado como expandido, estendido, não-usual, não-convencional, efeito.

## Os estudos sobre técnica na tese de Cristiano Braga de Oliveira (2020) e as dificuldades de uma categorização compreensiva

Em seu capítulo 1, “Problemas conceituais”, Oliveira (2020) questiona as necessidades de adjetivações e julgamentos comumente utilizados para determinar o que diferencia, por exemplo, o músico popular do músico tradicional, ou do músico contemporâneo. Quais seriam os limites de um e de outro?

A mesma pergunta se transfere para “técnica”. Oliveira (2020) busca recolocar o termo nos espaços onde a arte transita ou transitava de modo mais atento ao cunho científico, ressaltando a influência dos ideais positivistas ao citar Carlevaro<sup>1</sup>, o qual define técnica como: “o máximo de resultado com o menor esforço”. Se assim o é, a palavra “expandida” não cumpre esta promessa com precisão.

Questiona-se também o fato de o uso do termo “técnica expandida” estar ligado ao que se considera não-usual, afinal, considerando o século em que estamos e tudo o que já se tem produzido, “pouco uso” já não confere mais, e o que existe sim seria o distanciamento do que se foi convencionalizado como o “normal”.

O distanciamento através do termo “efeito” também já não cabe, só é efeito aquilo que está fora dos parâmetros da estrutura da composição, ou seja, a condição contextual relativiza o estado do termo. Por exemplo, se uma composição possui apenas harmônicos, então esta é sua estrutura, a técnica de determinado harmônico não seria mais um efeito. É um termo condicional de obra por obra, e não do que se acha ser “som normal” e para todo o resto “efeito”.

De maneira exaustiva, Oliveira (2020) defende o desentranhamento destes termos dúbios e até mesmo, em alguma esfera, preconceituosos, ao passo que por exemplo o *pizzicato* com o violino nas coxas, como se fosse um violão (*a la guitar*), técnica essa não descrita nos métodos antigos, ainda é malvista pela na cultura organizacional da orquestra, comumente rejeitada pelos chefes de naipe dos violinos, mesmo quando a passagem de *pizzicato* é extensa e cansativa.

Essa rejeição na aplicabilidade de uma técnica por preconceito, descarrega responsabilidade da defasagem pedagógica e histórica, tema do Capítulo 2.

A escolha de determinados métodos em detrimento de outros, o endeusamento do conservatório como fonte única e pura do conhecimento violinístico, a cristalização de determinados concertos nos programas, em recitais ou em concursos, podem ser fatores que também afastam a prática dos novos violinistas (e dos velhos também) do entendimento mais compreensivo da técnica violinística, bem como do repertório do século XX, e ao que

parece, ainda mais do século XXI. Se isso assim não se soluciona, estaremos presos sendo taxativos ainda em nossos novos métodos e pesquisa.

Em épocas de decolonialidade, emancipação e “desenbranquecimento”, é necessário se fazer um esforço para equilibrar a pedagogia, pesquisa e performance sob novos olhares descentralizados.

Para exemplificar o resultado influenciado por esse tipo de assunção, verificamos que Copetti e Tokeshi (2005) buscaram classificar de 3 formas algumas técnicas que julgaram ser relevantes, de forma que abarcaria o repertório brasileiro pós-1950, através das categorias: Timbre, timbre e altura, e altura (Fig. 1).

**Figura 1**  
Recursos classificados por tipo de manipulação do som.  
Extraído do artigo de Copetti e Tokeshi (2005).

TIMBRE	TIMBRE E ALTURA	ALTURA
<i>ponticello</i> (12x)	controle de pressão de arco (4x)	glissando(11x)
<i>pizzicato</i> Bartók (9x)	<i>pizzicato</i> com o arco encostado na corda (1x)	vibrato (3x)
<i>sul tasto</i> (8x)		¼ de tom (2x)
harmônico (6x)		tocar embaixo das cordas (1x)
<i>col legno</i> (6x)		mexer na cravelha (1x)
percussão no tampo do violino (5x)		
bater com arco sobre as cordas (2x)		
abafar e soltar o som colocando os quatro dedos no tampo superior (1x)		
percussão com dedo na corda sol (1x)		
roçar mão nas cordas (1x)		
dedilhando com as unhas (1x)		
nota longa com unha encostada na corda (1x)		

Abaixo extraímos os exemplos oferecidos na Fig. 1, oferecendo uma explicação a mais de seus respectivos modos de execução, com o intuito de elucidar sobre técnicas que não sejam autoexplicativas para os leitores de outros instrumentos.

**CATEGORIA TIMBRE**

- *Sul ponticello* (passagem de arco próximo ao cavalete, gerando sonoridade metalizada);
- *Pizzicato* Bartók (puxar a corda com indicador e polegar direitos (pinça) ao ponto que quando soltar, a corda também bata no espelho do instrumento);
- *Sul tasto* (passagem no arco próximo ao espelho, gerando uma sonoridade amena);
- Harmônico (notas extraídas da série harmônica que se aproveitam colocação dos dedos de forma branda em pontos de proporcionalidade natural da corda);
- *Col Legno* (usar a madeira do arco para friccionar com as cordas, ao invés da crina);
- Percussão sobre o tampo e/ou fundo do violino ou viola;
- Bater com arco sobre as cordas;
- Abafar e soltar o som colocando os quatro dedos no tampo superior (aqui

acrescentaria que os quatro dedos abafariam e soltariam também sobre qualquer região do espelho);

- Percussão com dedo na corda sol;
- Roçar mão nas cordas;
- Dedilhando com as unhas;
- Nota longa com unha encostada na corda

#### CATEGORIA TIMBRE E ALTURA

- Controle de pressão de arco
- *Pizzicato* com o arco encostado na corda

#### CATEGORIA ALTURA

- *Glissando*
- *Vibrato*
- $\frac{1}{4}$  de tom (microtons)
- Tocar em baixo das cordas
- Mover as cravelhas

Neste formato de categorização, percebe-se a dificuldade, por exemplo, de descrever cada categoria de maneira genuinamente separada, tanto é que precisou-se gerar uma categoria híbrida (timbre e altura), pois provavelmente não pode determinar e diferenciar o grau de caracterização da classificação ou desassociar uma categoria da outra. Outra dificuldade para este formato de categorização seria a incapacidade de incluir outras formas de interação sem que os itens das categorias divergissem muito entre si, como por exemplo, o canto do próprio violinista ou até mesmo a preparação do violino com a utilização de outros objetos. Ou seja, a lista de categorias disponíveis não está finalizada, pois não haverá lugar para o que se ainda venha a incluir para o repertório possível pós-1950.

### Adaptação das 5 Categorias de Cristiano Braga de Oliveira

O autor Cristiano Braga Oliveira (2020) em seu capítulo 6, cria 5 categorias que são passíveis de adaptação do violão para outros instrumentos, ou seja, conseguem compreender a diversidade das técnicas do violino e viola sob uma nova perspectiva desprendida de polarização “tradicional versus estendida”. As técnicas utilizadas para serem reorganizadas foram aquelas encontradas nos trabalhos de Nunes e Aleixo (2013), Strange e Strange (2001) e Copetti e Tokeshi (2005)

A Categoria 1, chamada “transformação de habilidades mecânicas convencionais”, trata especificamente das variações de possibilidades técnicas que se contraem, expandem ou se fundem naturalmente ainda dentro do ambiente das “alturas definidas”. Como poderia ser o caso, por exemplo, da técnica “*glissando* cromático” por se tratar da fusão entre *vibrato* e *glissando*. Esta técnica que não é conteúdo dos grandes métodos para violino, mas é uma demanda mecânica encontrada nos repertórios conservatoriais, principalmente do período romântico para a frente (o que não significa necessariamente que foi criado no período romântico, ou usado pela primeira vez neste período).

Para esta proposta de adaptação, a nomenclatura da Categoria 1 permanece a mesma, onde se concentram as técnicas mais famosas (quadro 1).

**Quadro 1**

Categoria 1 – Transformação de habilidades mecânicas convencionais, exemplos com o nome da técnica e modo de realização.

**Categoria 1 – Transformação de habilidades mecânicas convencionais**

Nome da técnica	Modo de realização
<i>Legato</i>	Considerado como o “som” primordial dos instrumentos de cordas friccionadas, é o movimento contínuo do arco com mudanças de direção quase imperceptível.
<i>Sul Ponticello</i>	Arco próximo ao cavalete, sonoridade metálica
<i>Sul Tasto</i>	Arco próximo ao “espelho”, sonoridade acalenta.
<i>Sub Ponticello</i>	Arco entre o cavalete e o estandarte, “atrás das cordas”
<i>Tremolo</i>	Movimentos rápidos da mão direita, simulando uma sonoridade dramática e nebulosa.
<i>Trinado</i>	Movimentos rápidos e ritmados dos dedos da mão esquerda.
<i>Bariolage</i>	Movimento do arco que explora a sonoridade de duas ou mais cordas.
<i>Col Legno</i>	usar a madeira do arco para friccionar com as cordas, ao invés da crina
<i>Battuto</i>	Movimento de arco que quicar ao bater na corda, produzindo um som mais destacado.
<i>Pizzicato</i>	Ato de pincelar a corda com a mão direita
<i>Pizzicato de Mão Esquerda</i>	Ato de pincelar a corda com a mão esquerda
<i>Microtons</i>	Exploração de microafinações entre as notas temperadas.
<i>Vibrato</i>	Comumente entendido como uma ligeira variação de tom em cerca de cinco a sete vezes por segundo.
<i>Glissando</i>	Ato de deslizar um dos dedos da mão esquerda sobre a corda, produzindo assim um contínuo ascendente ou descendente.
Arco não sincronizado	Técnica que explora a independência da mão direita não estando sincronizada com a mão esquerda.
Arco sustentado	Técnica utilizada para sustentar o som por longos períodos.
Acordes	Ato de executar três ou mais sons com um movimento de arco.
Notas Duplas	Execução de duas cordas simultaneamente.
Harmônicos naturais	Notas extraídas da série harmônica que se aproveitam colocação dos dedos de forma branda em pontos de proporcionalidade natural da corda.
Harmônicos artificiais	Notas extraídas através da posição dos dedos um e quatro acima da corda.
<i>Chop</i>	Arco percussivo desenvolvido pelo violinista Richard Greene em meados dos anos 60. Este golpe utiliza somente a parte inferior do arco (talão) em golpes verticais em cima corda com o intuito de produzir um som curto e percussivo. <sup>2</sup>
<i>Pizzicato em Harmônicos</i>	Ato de pincelar a corda com a mão esquerda levemente posicionada acima das cordas.
<i>Pizzicato Euffeuré</i>	Executado com a metade da pressão normal da mão esquerda com o intuito de produzir, além da nota fundamental, os harmônicos recorrentes.
<i>Pizzicato Fawcetts</i>	Muito semelhante ao <i>Euffeuré</i> , porém só é executado na corda mais grave do instrumento.
<i>Pizzicato Bartók</i>	Ato de pinçar a corda com a mão direita de forma violenta e sonora.
Harmônicos <i>glissando</i>	Ato de deslizar um dos dedos da mão esquerda sobre a corda sem pressionar demais, produzindo assim um contínuo ascendente ou descendente, semelhante um assovio.
Harmônicos duplos	Execução de duas notas em harmônicos simultaneamente.
Trinado em harmônico	Movimentos rápidos e ritmados dos dedos da mão esquerda sem pressionar a corda.
<i>Microtons em harmônicos</i>	Exploração de microafinações entre as notas temperadas em harmônico.
<i>Pizzicato Multifônico</i>	Espécie de “cluster” no violino/viola.

A Categoria 2 (quadro 2) de título adaptado para “o violino como um corpo sonoro total”, compreende todas as possibilidades de sonoridades que utilizam diretamente o corpo do violino, e aqui também acrescentaria o arco. A exemplo, o de bater o arco nas cordas, simulando os tapas do *fingerstyle*.

**Quadro 2**

Categoria 2 – Violino/viola como um corpo sonoro total, exemplos com o nome da técnica e modo de realização.

**Categoria 2 – Violino/viola como um corpo sonoro total**

Nome da técnica	Modo de realização
Instrumento percutido	Ato de percutir o tampo e/ou o fundo do instrumento.
Arco percutido	Ato de percutir o arco acima das cordas ou <i>sub ponticello</i> para explorar timbres percussivos.
Arcadas Circulares	Movimento do arco de forma horizontal percorrendo toda a extensão da corda produzindo um som aerado, movimento lateral do arco.
Pressionar a crina contra o fundo do instrumento.	Produz um som semelhante à quebra de um pedaço de madeira.
Pizzicato na caixa das cravelhas e atrás do cavalete.	Produz um timbre muito agudo e pouco sonoro por causa da pouca extensão de cordas.
Escala invertida	Invertendo-se as posições das mãos direita e esquerda com o intuito de explorar novos timbres.
<i>Fingerstyle</i>	Bater o arco ou dar um tapa nas cordas.

Para a Categoria 3 (quadro 3), com o título “uso do corpo como extensão do instrumento”, compreende as possibilidades sonoras que são produzidas pela voz ou corpo do violinista em comunhão com o que produzido pelo violino, criando uma forma indissociável de sonoridade: o uso do *performer*-ator ou o que o conceito de “construção de um novo instrumento”<sup>3</sup> como violino-voz, por exemplo, pudesse abarcar.

**Quadro 3**

Categoria 3 – O uso do corpo como extensão do instrumento, exemplos com o nome da técnica e modo de realização.

**Categoria 3 – O uso do corpo como extensão do instrumento**

Nome da técnica	Modo de realização
Canto	Ato de cantar ao tocar o violino ou viola (execução comum em músicas <i>countries</i> norte americanas).
Assovio	Ato de assoviar uma melodia enquanto se toca o violino ou viola.
Gesto Musical	A utilização do corpo como ferramenta cênica na performance.
Dança	A utilização da dança junto à performance.
Gritos e murmúros	Técnica de gesto vocal.

A Categoria 4 (quadro 4), de título adaptado para “o violino preparado” ou “a viola preparada”, considera a alteração das características sonoras por interferências físicas ou digitais, uma vez que conjuga objetos ou programas de computador ao som original.

**Quadro 4**

Categoria 4 – O Violino preparado / A viola preparada, exemplos com o nome da técnica e modo de realização.

**Categoria 4 – O Violino preparado / A viola preparada**

Nome da técnica	Modo de realização
Violino/viola preparado(a)	Ato de modificar a física do instrumento permitindo-o executar sons e harmônicos de modo característico (comumente usados em músicas de John Cage).
Arco preparado	Possui o mesmo processo de modificar a física do arco com o intuito de explorar a sonoridade.
<i>Scordatura</i>	Ato de alterar propositalmente a altura (afinação) das cordas.
Surdina	Ato de anexar abafador ao cavalete (ou outro local) com o intuito de modificar seu timbre e sua sonoridade.
<i>Lap Steel</i>	Esfregar um cilindro de metal durante um <i>pizzicato</i> ou arcada com o intuito de modificar seu timbre e sua sonoridade.
<i>Pizzicato</i> com o arco repousado na corda	Preparação do instrumento utilizando o próprio arco.

Por fim, a Categoria 5 (quadro 5) de título original “a técnica sem o violão ou o violão sem a técnica” foi adaptado para “a técnica sem violino ou o violino sem a técnica” ou “a técnica sem a viola ou a viola sem a técnica”, que compreende o empréstimo da técnica de outros instrumentos para criar um procedimento próprio no violino ou viola, ou o inverso. Aqui seria o exemplo da técnica *pizzicato* com o instrumento apoiado nas coxas, que se encaixaria perfeitamente, pois empresta tal postura dos violonistas.

**Quadro 5**

Categoria 5 – A técnica sem o violino ou o violino sem a técnica / A técnica sem a viola ou a viola sem a técnica, exemplos com o nome da técnica e modo de realização.

**Categoria 5 – A técnica sem o violino ou o violino sem a técnica /  
A técnica sem a viola ou a viola sem a técnica**

Nome da técnica	Modo de realização
Técnica sem violino ou viola	É o ato da execução de outro instrumento por um violinista ou violista utilizando a técnica do violino ou viola.
Chimbal ou prato suspenso com arco	Técnica de passar o arco nas bordas do chimbal ou prato suspenso para produzir um som característico.
Guitarra elétrica com arco	Técnica de passar o arco nas cordas da guitarra para produzir um som característico.
Violino ou viola sem técnica	É o ato de execução do violino ou viola utilizando técnica emprestada de outros instrumentos.
Assoprar nos <i>ff</i>	Técnica utilizada assoprando ar nos “ <i>ff</i> ” do instrumento.
Violino nas coxas	<i>Pizzicato</i> ou passada do arco como se fosse uma guitarra havaiana.

**Conclusão**

As categorias propostas por Oliveira (2020) para o violão em sua tese de doutorado se mostraram realizáveis na adaptação para violino e viola, bem como, intrinsecamente, convidam a transformações no entendimento das habilidades mecânicas, uma vez que o

violino e a viola possuem cristalizada trajetória acadêmica e conservatorial acumulada ao longo dos últimos séculos.

Tudo é a técnica, não somente a execução dita tradicional (arco transpassando na corda e uns poucos “efeitos”). Que se sintam à vontade logo quanto possível, junto à outras relações com seu instrumento, tais como a utilização do instrumento como um corpo sonoro total, o uso do corpo como contributo à performance, a utilização de instrumentos preparados e a técnica do instrumento sem o instrumento, assim como o instrumento sem a técnica. A visão aqui é a de que se chegará num momento em que o que parece distante se torne o lar — o que parece inovador hoje, pode se tornar comum amanhã.

A pesquisa direcionada a este mundo sonoro agenciado pelo estudo de técnicas deve ser uma busca constante entre intérpretes e compositores, os quais juntos colaboram entre si para criação de novos produtos musicais, e cabe ao violinista ou violista explorar-se no extenso arcabouço de possibilidades técnicas do instrumento para se chegue no resultado ótimo. E sobre estas relações de intimidade à técnica, que estas sim possam expandir.

## Notas

- <sup>1</sup> Abel Carlevaro (Montevideu, 16 de dezembro de 1916 – Berlim, 17 de julho de 2001) foi um virtuoso violonista, compositor de violão erudito e professor nascido em Montevideu, Uruguai.
- <sup>2</sup> Adaptação do conceito trabalhado por Thomsen (2016) em *6 Ways to Master the Chop*, artigo da Revista *Strings Magazine*.
- <sup>3</sup> Os autores Kaféjian e Ferraz (2017) discutem sobre a proposta de Helmut Lachenmann, em que diz que compor é construir um instrumento e tocá-lo, e quando ele diz construir, ele não diz fisicamente, e não apenas em uma nova sistematização de interação e reconhecimento de si mesmo, mas também por meio de grupamentos musicais, como seria o caso de um violino-voz ou viola-cadeira.

## Referências

- Copetti, R; Tokeshi, E. (2005). Técnica Expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. *ANPPOM*. Décimo Quinto Congresso (pp. 318-323).
- Kaféjian, S.; Ferraz, S. (2017). O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann. *Musica theórica*. Salvador: TeMA, 201708 (pp. 198-214).
- Nunes, M. G.; Aleixo, C. (2013) A performance de técnicas estendidas a partir dos estudos Viola Spaces de Garth Knox e sua aplicabilidade na Sequenza VI de Luciano Berio.
- Oliveira, C. B. (2020) A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Strange, P.; Strange, A. (2001) *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Los Angeles: University of California Press.
- Thomsen, L. (2016) *6 Ways to Master the Chop*. *Strings Magazine*. Disponível em: <https://stringsmagazine.com/6-ways-to-master-the-chop/>



# A Roda de choro (pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas) no piano

Evan Megaro

UFMG

evanmegaro@gmail.com

Fausto Borém

UFMG

faustoborem@gmail.com

Resumo: Este estudo discute práticas de performance do pandeiro, cavaquinho e violão de 7 cordas com vistas à sua aplicação no piano. Os procedimentos metodológicos envolveram a escuta de gravações referenciais de choro, uma imersão autoetnográfica em uma roda de choro (ouvir, observar, transcrever e aprender instrumentos correspondentes). Em última análise, esse estudo busca uma aproximação dos pianistas estrangeiros e da música de concerto com um cenário mais realista e mais bem fundamentado desse gênero popular brasileiro.

Palavras-chave: rodas de choro, práticas de performance do choro, pandeiro, cavaquinho, violão de sete cordas, pedagogia da performance do piano.

## The Brazilian “roda de choro” (pandeiro, cavaquinho and sete cordas) on the piano

Abstract: This study discusses performance practices of the pandeiro (the Brazilian tambourine), cavaquinho (the Brazilian ukulele) and the 7-string guitar aiming to their application on the piano. The methodological procedures involved listening to reference recordings of choro, an autoethnographic immersion in a “roda de choro” [the typical *choro* group] by listening, observing, transcribing, and learning the basic technique of these three instruments. Ultimately, this study seeks to bring foreign and concert pianists closer to a more realistic and well-founded scenario of this popular Brazilian genre. Keywords: choro groups, performance practices of *choro*, Brazilian pandeiro, Brazilian cavaquinho, Brazilian 7-string guitar, piano performance pedagogy.

## Introdução

O primeiro contato do primeiro coautor deste estudo, um norte-americano, com gêneros da música popular brasileira começou com partituras impressas de compositores conhecidos no cenário da música de concerto. Entre eles, a variedade de pianistas-compositores que escreveram peças inspiradas no choro incluiu figuras desde a fase emergente à fase moderna deste gênero popular tipicamente brasileiro, como Henrique Alves de Mesquita (1830–1906), Ernesto Nazareth (1863–1934), Chiquinha Gonzaga (1847–1935), Barrozo Neto (1881–1941), Heitor Villa-Lobos (1887–1957), Darius Milhaud (1892–1974), Luiz Americano (1900–1960), Octavio Maul (1901–1974), e Radamés Gnattali (1906–1988).

Inicialmente, a perspectiva de que todos esses compositores nasceram ou viveram no Rio de Janeiro (berço do gênero no Brasil), sugeriu a reconfortante sensação de que suas músicas impressas estavam próximas o suficiente do que se via e ouvia em uma roda de choro, mais ou menos próxima um encontro informal e um tanto improvisado muito parecido com as *jam sessions* de jazz, ou mesmo tocado no piano. No entanto, uma vez morando no Brasil, mesmo um músico estrangeiro com larga experiência tanto em recitais quanto em música popular pode perceber a grande distância entre uma página impressa de choro e a música que se ouve nas rodas de choro. Ficou claro que, para nos aproximar do “molho” e da natureza improvisatória na realização do acompanhamento,

motivos, linhas melódicas e contraponto, a variedade de articulações e sutilezas da dinâmica não poderia ser reduzida apenas a mero sinais de *staccato* e *legato* ou a outros termos italianos tradicionais, como o *piano* e o *forte*.

Uma imersão autoetnográfica na chamada “cozinha do choro” (a seção rítmica) foi crucial assistir a shows ao vivo, ouvindo gravações exemplares de choro tradicional e moderno, transcrevendo padrões rítmicos de música ao vivo (Ex.1), tendo aulas com especialistas e tocando com os chamados chorões. Três instrumentos de acompanhamento do choro foram escolhidos: o pandeiro de choro (um pandeiro brasileiro de tamanho médio feito à mão), o cavaquinho (que para os estrangeiros, pode ser descrito como pequeno instrumento de 4 cordas semelhante ao *ukulele*) e o chamado “sete cordas”, que é o violão de sete cordas brasileiro com sua corda mais grave afinada em Dó<sup>1</sup> (uma terça maior abaixo da corda Mi<sup>1</sup> grave) ou até mesmo indo mais baixo, em scordaturas chegando ao Si<sup>-1</sup> ou, mesmo, Lá<sup>-1</sup> (Miranda, 2020).

### Exemplo 1

Transcrição de padrões rítmicos de uma roda de choro no Restaurante Redentor em Belo Horizonte.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'Redentor 27/03/18' and lists instruments: '3) violão 7 cordas', 'pandeiro', and 'flauta'. It also notes 'violão toca linha de baixo' and provides rhythmic diagrams for the guitar, including 'linha ascendente' and 'linha descendente com flauta'. The right page shows rhythmic patterns for the 'pandeiro' and 'flauta', with notes like 'P' and 'D' and symbols like 'x' and 'x/.'.

Outra motivação para este estudo parte da necessidade de ambos os coautores ensinarem práticas de performance de choro para iniciantes nos currículos acadêmicos. Assim, apresentamos exemplos musicais como algumas das práticas de performance desses três instrumentos nas rodas de choro que podem servir como ponto de partida par serem aplicadas no piano. Apesar das limitações da notação musical para abranger todas as nuances da música realizada, acreditamos que um refinamento da articulação e dinâmica pode ser capaz de expressar e ilustrar melhor gestos mais próximos do choro realizado e resultado de tradições orais do que na música impressa para piano geralmente disponível.

Para ilustrar o aprendizado das práticas performáticas de pandeiro, cavaquinho e sete cordas, foram utilizadas as ferramentas *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), *EdiP* (Edição de Performance) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) do *mAAVm* (Método para a Análise de Áudio e Vídeos de Música) proposta pelo segundo coautor deste estudo (Borém, 2020; Borém, 2016a; Borém, 2016b).

## Práticas de performance do pandeiro, cavaquinho e sete cordas no choro

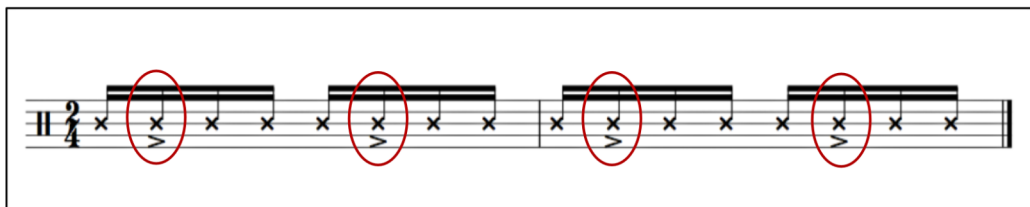
Os instrumentos musicais possuem técnicas sutis que não são percebidas visualmente por não-músicos ou, mesmo, por outros músicos em meio ao público que aprecia uma performance de choro. A produção do som a partir de técnicas instrumentais sutis geralmente são também sutis acusticamente, mesmo para músicos experientes. No choro, a

compreensão de práticas sutis de performance do pandeiro, cavaquinho e sete cordas pode ser a chave para entender as delicadas diferenças em suas fases de envelope sonoro (marcadamente no seu ataque, *decay*, *sustain* e *release*), mas também em termos de dinâmica e registro de altura. Para os pianistas de concerto que desejam tocar piano ou peças de música de câmara inspiradas neste gênero, a chamada “cozinha do choro” é uma oportunidade de aprender essas técnicas e, depois, procurar traduzi-las para a técnica do piano.

Esse conhecimento, que não está disponível nas partituras, geralmente é mantido e transmitido pela tradição oral, seja pela imersão em ambientes de choro, aulas com especialistas e audição de gravações de grandes intérpretes da seção rítmica do choro (neste estudo exemplificados por professores de pandeiro, cavaquinho e sete cordas), mencionados abaixo. Apesar das polêmicas, João Machado Guedes, apelidado de João da Baiana, e Jacob Palmieri (1887-1974; Cazes, 1998, p.77) foram as principais figuras do início da história do choro a consolidar o pandeiro como seu instrumento rítmico central. Ambos tocaram e gravaram com Pixinguinha, responsável pela histórica viagem com seu grupo, os Oito Batutas, para a Europa em 1922. Outras referências importantes (Barbosa, 2015) são Jackson do Pandeiro (1919-1982), Jorge José da Silva, apelidado Jorginho do Pandeiro (1930-2017) e Marcos Suzano (nascida em 1963). A função principal do pandeiro é manter o fluxo de grupos de quatro semicolcheias com diversos tipos de acentuação (ou “levadas” ou *groove*) para os demais músicos acompanhantes e solistas. O Ex.2 mostra uma levada básica cujo *swing* deriva do acento fora do tempo na segunda semicolcheia dos tempos 1 e 2.

#### Exemplo 2

Levada básica do pandeiro com os acentos deslocados dos tempos na segunda semicolcheia de cada compasso.

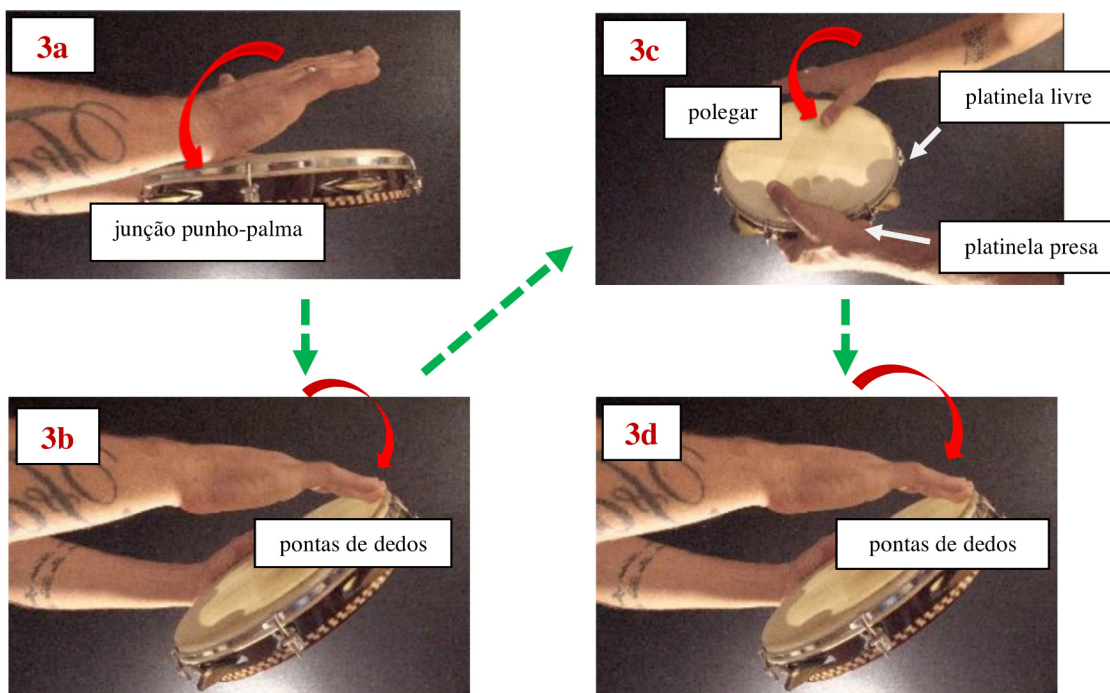


A técnica básica de produção de som do pandeiro baseia-se na percussão da pele de couro com três partes da mão direita: a articulação punho-palma, as pontas (falanges distais) dos dedos indicador-médio-anelar agrupados e as falange distal do polegar. O Ex.3 mostra a sequência típica de movimentos que produz nuances de timbre e dinâmica de acordo com (I) a massa e o peso da parte da mão direita que atinge a pele de couro, (II) a distância do golpe ao aro do pandeiro e (III) a vibração das platinelas do pandeiro em relação à mão esquerda segurando o pandeiro e que pode abafar a pele de couro com o polegar esquerdo. Assim, a articulação punho-palma batendo na pele produz um som mais grave e um tanto abafado (3a), as pontas dos dedos próximas ao aro produzem um som mais agudo (3b e 3d) e o polegar mais distante do aro e ricocheteando na pele produz um som grave mais reverberante (3c).

O pandeiro também inclui a técnica sutil de abafar ou deixar livre a pele para alterar seu timbre, dinâmica e duração das notas. Os quatro passos no Ex.4 mostram o polegar da mão esquerda abafando a pele e evitando-a de vibrar (4a), o que produz um ataque abafado tocado pelo polegar da mão direita (4b); o polegar da mão esquerda liberando a pele (4c) o que permite que o polegar da mão direita toque um som aberto e mais reverberante (4d).

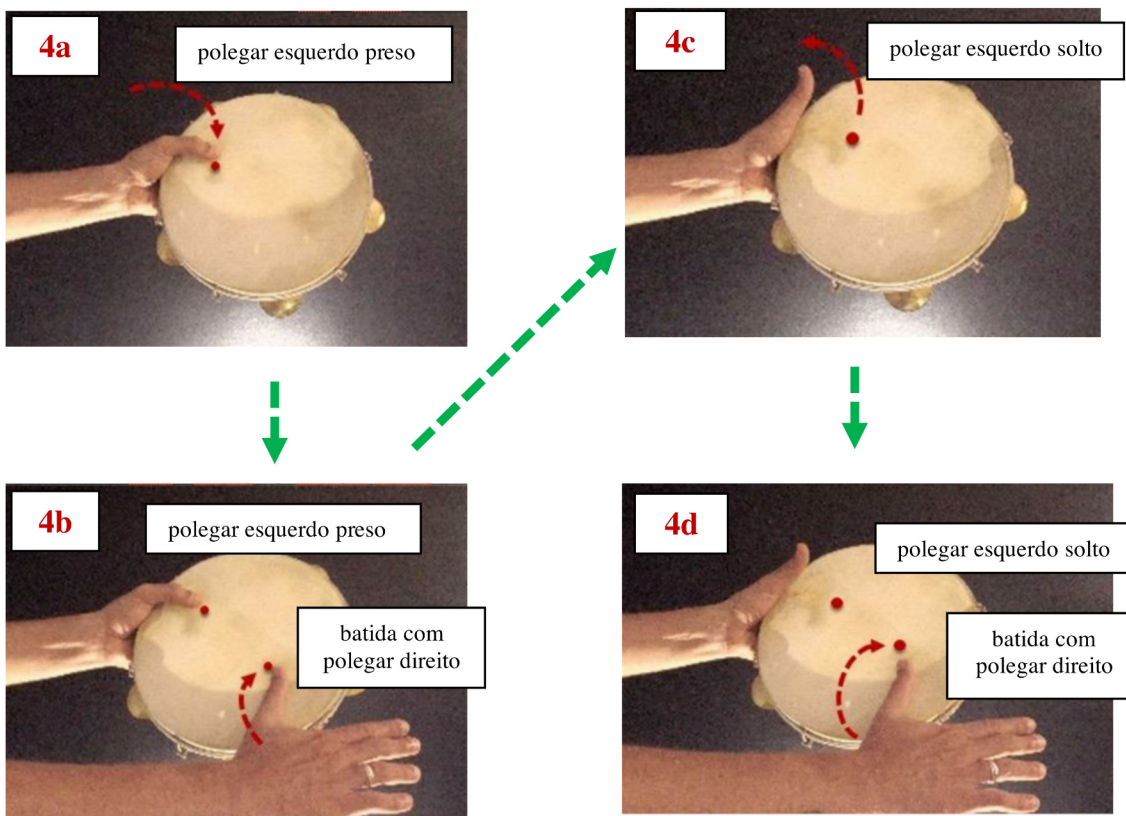
**Exemplo 3**

Aula com o professor Tullio Araújo de técnica básica do pandeiro mostrando partes da mão batendo na pele, as distâncias do ponto de percussão até o aro, e as platinelas livres ou presas.



**Exemplo 4**

Aula com o professor Tullio Araújo sobre a técnica no pandeiro de prender (4a e 4b) e liberar (4c e 4d) a pele com o polegar da mão esquerda para produzir sons abafados ou reverberantes.

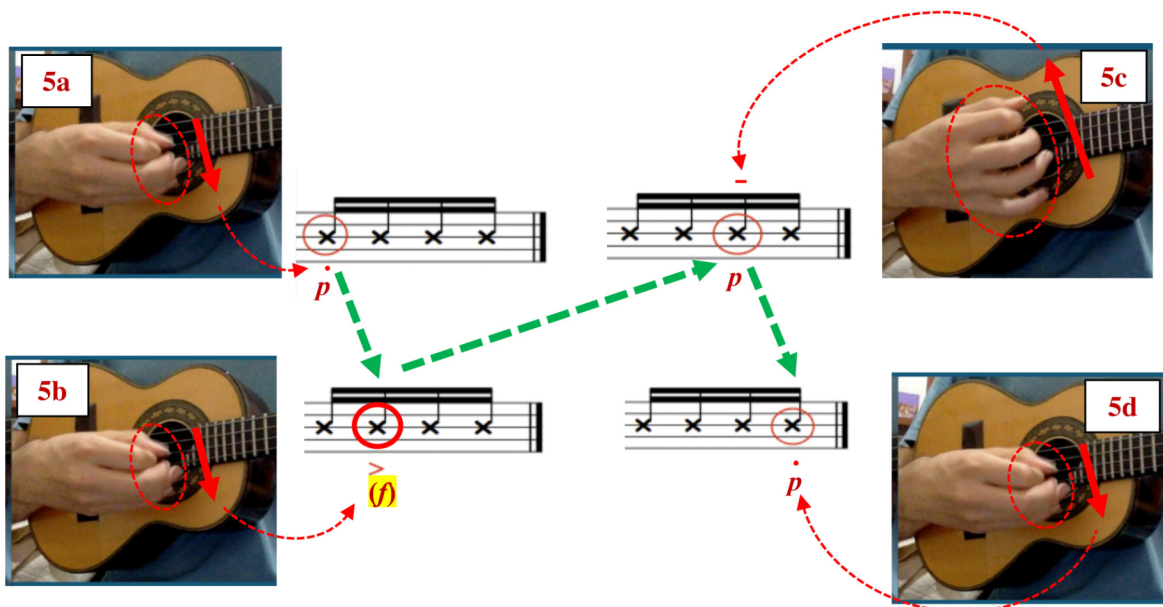


O cavaquinho pode ter sido trazido para o Brasil com os portugueses, mas também tem conexões espanholas (Taborda, 1995, p.31). Ligado à cultura do final do século XIX, ele é mencionado na literatura brasileira já em 1878 como um instrumento popular no conto “O Machete” de Machado de Assis (Nunes, 2008; Avelar, 2011). As principais figuras do instrumento desde o início do choro até o choro moderno (Mitre e Korman, 2016; Ribeiro, 2013) foram Nelson Alves (1895–1960), Canhoto (Waldiro Frederico Tramontano, 1908–1987) e Jonas Pereira da Silva (1934–1997), e Luciana Rabello (nascida em 196), respectivamente.

O fluxo contínuo de semicolcheias é o padrão rítmico mais comum no cavaquinho, que pode ser tocado com a ponta dos dedos ou com palheta (Ex.5). Sem a palheta, os dedos da mão direita são mantidos juntos em uma posição fechada que eles montam uns sobre os outros (fotogramas 5a, 5b e 5c) para deixar os golpes mais precisos. Aos golpes para baixo, mais intensos e percussivos, alternam-se os golpes para cima, que são tocados com uma posição mais relaxada e com os dedos abertos (fotograma 5c). As dinâmicas podem variar de acordo com a força da mão direita nos golpes descendentes, enquanto o *sustain* das notas pode ser encurtado ou até mesmo abafado (semelhante aos efeitos “ghost note” e “dead notes” no jazz) variando-se o grau de pressão dos dedos da mão esquerda nas cordas para cima. A pressão dos dedos da mão esquerda pode ser aliviada até o ponto em que eles mal tocam as cordas, evitando que elas vibrem enquanto são tocadas e soem com alturas definidas.

#### Exemplo 5

Aula com o professor Cavaco Player, mostrando a técnica básica do cavaquinho no fluxo de semicolcheias: golpes (para baixo e para cima), dedos (agrupados e relaxados), dinâmica (*p* e *f*) e *sustain* (notas mais longas e mais curtas) em uma aula do Cavaco Player.



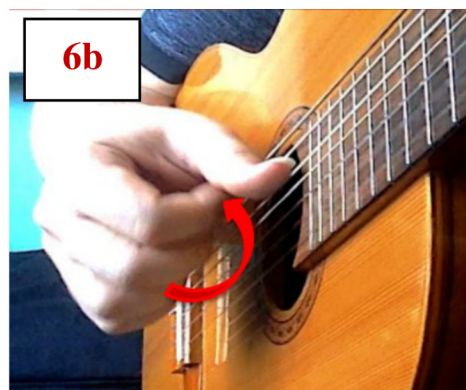
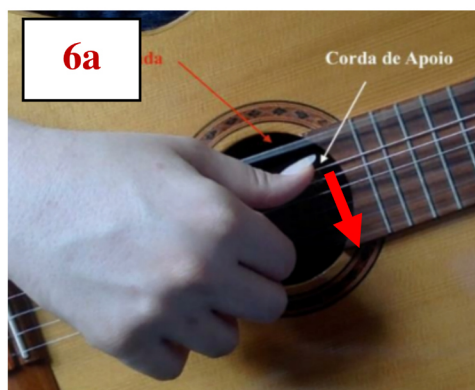
Controvérsias também permeiam o surgimento do violão de sete cordas na cena do choro. Se Pellegrini (2005, p.43) busca suas origens em violões franceses de 7 cordas trazidos da França, Luis Filipe Lima (2018) e Yamandú Costa (2019) falam sobre músicos do grupo de choro Pixinguinha se inspirarem em um grupo cigano russo usando um violão de 7 cordas nas ruas do Rio para acrescentar uma corda extra grave no violão tradicional. Almeida (1999, p.114) aponta três papéis principais do sete cordas: realização

do baixo harmônico, repetições em pedais harmônicos e a realização das chamadas baixarias, ou seja, linhas de baixo melódicas contrapontísticas. Horondino José da Silva, apelidado de Dino Sete Cordas (1918-2006), foi a principal figura a estabelecer o instrumento no âmbito do choro, consolidando as baixarias inspiradas nos contracantos de Pixinguinha (Pellegrini, 2005 p.43-44).

O sete cordas tem a dupla função de prover notas graves e acordes ao mesmo tempo, como ilustrado no Ex.6. O polegar inclina e sustenta a corda para produzir fortes articulações marcadas nas cordas mais baixas (6a), enquanto que os outros dedos tocam as cordas mais agudas (6b), agindo contra a força da gravidade para tocar acordes não tão marcados.

#### Exemplo 6

Aula com o professor Lucas 7 Cordas, mostrando a técnica do violão de sete cordas alternando notas graves marcadas com o polegar (6a), e notas não tão marcadas agrupadas em acordes com os outros dedos (6b).



O Ex.7 mostra três técnicas sutis do violão de sete cordas: deixar as cordas soltas ressoarem em harmonias estacionárias, exemplificado aqui por um pedal realizado na corda solta Lá (7a); um *hammer on* com os dedos da mão esquerda percutindo as cordas e que pode soar como um *martellato* no piano (7b), e o efeito *pull off* que cria um *legato* de duas notas puxando e soltando a corda lateralmente contra a pestana no início do braço do sete cordas (7c).

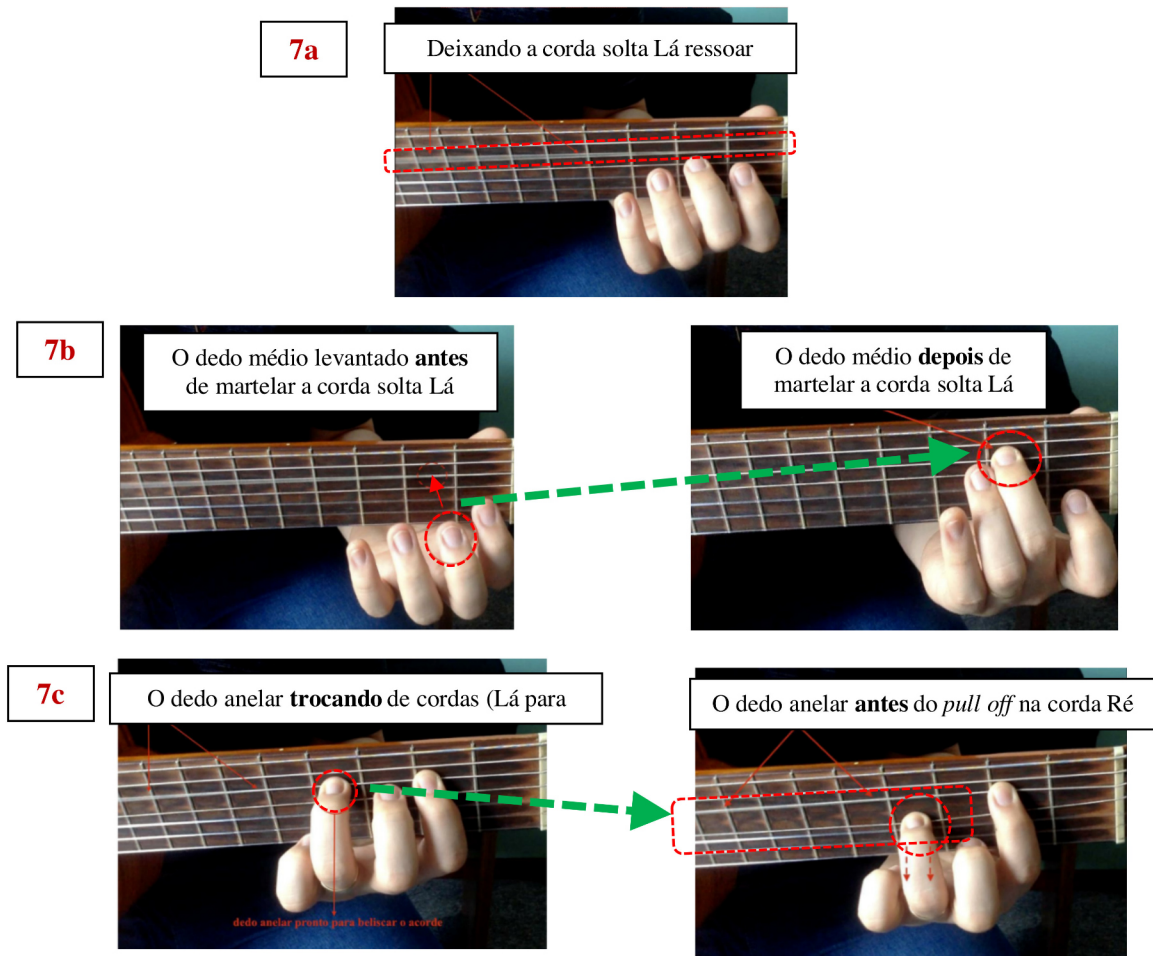
## Conclusão

Os desafios para tocar de forma mais idiomática o choro brasileiro ao piano são especialmente evidentes no caso de pianistas estrangeiros e pianistas de tradição musical de concerto, uma vez que seu primeiro contato com o gênero ocorre geralmente por meio de música impressa publicada por compositores de música de concerto. Este estudo propôs um processo de aprendizagem de elementos idiomáticos da linguagem da roda de choro com vistas a sua aplicação ao repertório publicado de música baseada no choro, como forma de aproximar dois mundos: o do público circunspecto nos teatros e o da música informal de bares e restaurantes.

Após a conclusão desta pesquisa, sugerimos fortemente a imersão de pianistas de formação clássica no ambiente próprio da roda de choro para compreender as funções de instrumentos de acompanhamento do choro, aqui representada pelo pandeiro, cavaquinho e violão de sete cordas. Isso inclui não apenas transcrever sessões de choro ao vivo,

## Exemplo 7

Aula com o professor Lucas 7 cordas mostrando três técnicas sutis do violão de sete cordas: a reverberação das cordas soltas (6a); a percussão do *hammer on* (6b); e o ligado do *pull off* (6c).



mas também receber aulas de especialistas para aprender as práticas de performance desses instrumentos. Essas experiências podem ser fundamentais para os pianistas abrirem uma perspectiva mais ampla sobre a variedade de articulações e timbres praticados por músicos do gênero. No piano, essas práticas podem ser exploradas nas articulações do envelope sonoro (ataque, sustentação e decaimento), bem como nas dinâmicas e timbres sutis.

No pandeiro, práticas de performance importantes incluem o uso de ataques com a articulação entre punho e mão direita, com as falanges distais dos dedos direitos e a polpa do polegar direito. Por outro lado, há também a reverberação da pele aberta do pandeiro que pode ser aberta ou fechada com a falange distal do polegar esquerdo.

No cavaquinho, destacamos as diferenças nas articulações e dinâmicas resultantes de palhetadas ou rasgueados nos golpes para baixo e para cima com a mão direita e o uso da mão esquerda “mutando” as cordas, o que pode servir de ponto de partida para o pianista explorar no seu instrumento.

No violão de sete cordas, há na mão direita uma oposição entre as articulações mais intensas do polegar conduzindo a linha do baixo harmônico e os outros dedos da mão direita tocando acordes de acompanhamento com menos intensidade. Não menos importante, há as técnicas de mão direita, como a ressonância de cordas soltas, a natureza percussiva do *hammer on* e a articulação legato-staccato dos *pull-offs*.

A variedade rítmica e de articulações é um elemento-chave do choro para manter a imprevisibilidade e desafios típicos do gênero tanto para os músicos quanto para os ouvintes. Estas variações que não aparecem nas partituras podem ser exploradas evitando-se repetições literais de seções formais (um traço muito comum nos choros impressos, muito distantes da realidade das rodas de choro) usando os padrões de acompanhamento de pandeiro e cavaquinho como modelos para diferenças de articulação e mudanças bruscas de dinâmica e timbres. Além disso, a condução do violão de sete cordas conduzindo as mudanças de acordes podem ser usadas como modelo para introduzir variações na linha do baixo e articulações como os sons mais percussivos do *hammer on* e o movimento passo a passo do legato do *pull off* envolvendo cordas soltas.

Por fim, com este estudo de natureza autoetnográfica e pedagógica, esperamos encorajar pianistas estrangeiros e de formação clássica a diminuir a distância entre a música de concerto e a música popular, procurando realizar pesquisas mais robustas em pedagogia da performance instrumental e práticas de piano historicamente informadas.

## Referências

- Almada, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- Avelar, Ildeber. (2011) Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.37. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40183711>
- Barbosa, Katiusca Lamara dos Santos. (2015) Marcos Suzano: inovações técnicas, tecnológicas e influências na performance do pandeiro. In: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18433/1/KatiuscaLamaraDosSantosBarbosa\\_Dissert.pdf](https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18433/1/KatiuscaLamaraDosSantosBarbosa_Dissert.pdf). João Pessoa: UFPB (Thesis in Master of Music).
- Borém, Fausto. (2016a) "... Fucking Good!": Bossa Nova in Caetano Veloso's Words, Music and Images. *Art Research Journal*. Natal: UFRN/Abrace/Anpap/Anppom, p.113-156.
- Borém, Fausto. (2016b) MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image relations in music videos. *Musica Theorica*. Salvador: Thema, v., n.1, p.1-37.
- Borém, Fausto; Nogueira, Ilza. (2020) A Narratividade da cantora-atriz Martha Herr em Cantos, de Tim Rescala. *Revista Música*, v.20, n.1. DOI: [10.11606/rm.v20i1.168887](https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.168887). São Paulo: USP, p.1-18.
- Cazes, Henrique Leal. (2019) O improviso no choro: ferramenta da fluência. In: Anais do 29º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Pelotas: UFPel, p.1-8.
- Costa, Yamandú. (2019) *Herança russa*. In: [https://www.youtube.com/watch?v=oLKpj-0\\_CEU](https://www.youtube.com/watch?v=oLKpj-0_CEU) (posted by Yamandú Costa in June, 21, 2019. Direção de vídeo de Pablo Francischelli. (Posted on June, 21, 2019; accessed in July, 22, 2022).
- Lima, Luis Filipe de. (2018) A História do violão de sete cordas, entre Brasil e Rússia. *O Globo*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=RcEbmRJobs> (Posted on February, 16, 2018; accessed in July, 22, 2022).
- Mitre, Luísa Camargo de Oliveira; Korman Clifford Hill. (2016) Elementos idiomáticos do cavaquinho acompanhador aplicados ao piano no choro. In: Anais do 27º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. In: <file:///D:/OneDrive/0%20TRANSFERENCIA/ABRAPEM%202022/Gringo%20choro/4103-14297-1-PB.pdf>. Belo Horizonte, AMPPOM/UFMG. 9 pages.
- Nunes, Jordão Horta (2008) O Machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *ArtCultura*. Uberlândia, n.10, n.17.: Universidade Federal de Uberlândia, p.73-88.



- Megaró, Evan Alexander. (2020) Choro "Choro" de Octavio Maul e o gênero choro: da análise e etnografia à edição de performance e composição. Belo Horizonte: UFMG (Tese de Doutorado).
- Miranda, Igor (2020). *Violão de 7 cordas: a origem do instrumento russo, adorado no Brasil*. In: <https://guitarload.com.br/2020/10/07/violao-de-7-cordas/> . (Posted on October, 7, 2020; accessed in July, 22, 2022).
- Pellegrini, Remo Tarazona. (2005) *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. 2005. In: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284798>. Campinas, Unicamp (Thesis in Masters of Arts).
- Ribeiro, Jamerson Farias (2013) O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldirio Frederico Tramontano (Canhoto): a construção de um estilo "centro" no choro: abordagens metodológicas. In: Anais do 23º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. In: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2013/2274/public/2274-6900-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2274/public/2274-6900-1-PB.pdf). Natal: ANPPOM/UFRN. 9 pages.
- Taborda, Marcia Ermelindo. (1995) *Dino Sete Cordas e o violão de acompanhamento na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ. (Thesis in Master of Arts).

# Estudo sobre metodologia para o ensino da improvisação na guitarra, através do sistema CAGED, na Universidade de Brasília

Rodrigo Honorato Matos

Universidade de Brasília

rodrigohonoratomatos@gmail.com

Bruno Mangueira

Universidade de Brasília

brunomangueira@unb.br

Resumo: Este trabalho integra o projeto de iniciação científica *Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de Brasília*, realizado no âmbito do Laboratório de Guitarra e Música Popular, do Instituto de Artes da UnB. O objetivo geral do projeto foi a realização de um estudo sobre o conteúdo e a metodologia de ensino adotados na disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra, oferecida pelo Departamento de Música. A presente pesquisa teve como objetivos específicos a descrição e a análise de exercícios de improvisação melódica, visando a subsidiar o aprimoramento e ampliação do material didático de apoio da disciplina. Para tanto, se concentrou em dois objetos de estudo: i) o material de apoio utilizado na disciplina; ii) a gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação*, ministrada pelo professor da disciplina e coautor deste trabalho no Festival de Jazz da UnB, em 2017. À luz da bibliografia voltada ao estudo técnico para a performance instrumental e a improvisação na música popular, os materiais foram analisados e comparados, identificando-se correspondências entre o material da disciplina, as propostas da oficina e conteúdos de publicações especializadas na área. Verificou-se que os exercícios propostos na oficina poderiam complementar e enriquecer o conteúdo da disciplina de guitarra, indo ao encontro de abordagens de autores referenciais no assunto.

Palavras-chave: guitarra elétrica; improvisação; sistema CAGED; metodologia de ensino.

## Study on methodology for teaching improvisation on guitar through the CAGED system, at the University of Brasilia

Abstract: This work is part of the research project *Methodology for teaching electric guitar at the University of Brasília*, carried out through the Laboratory of Guitar and Popular Music of the Arts Institute at the University of Brasilia. The general objective of the project was to study the content and teaching methodology adopted in the undergraduate course Electric Guitar at UnB Department of Music. The present research had as specific objectives the description and analysis of melodic improvisation exercises, aiming to subsidize the improvement and expansion of the course's teaching support material. To this end, it focused on two objects of study: i) the guitar course support material; b) the recording of the masterclass *Guitar fretboard visualization: the CAGED system in harmony and improvisation*, given by the course professor and co-author of this work at the UnB Jazz Festival in 2017. From the bibliography focused on technical practice for music performance and jazz improvisation, the materials were analyzed and compared. Then correspondences were identified between the course material, the exercises proposed in the masterclass, and the contents of specialized publications in the area. As a result, it was found that the exercises proposed in the masterclass could complement and enrich the content of the guitar course at UnB, in line with the approaches of leading authors on the subject.

Keywords: electric guitar; improvisation; CAGED system; teaching methodology.

## Introdução

Este trabalho integra o projeto de iniciação científica *Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de Brasília*, cujo objetivo foi a realização de um estudo sobre o conteúdo e a metodologia adotados nas aulas de guitarra elétrica oferecidas pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília (MUS/UnB). Mais especificamente, o

projeto visou à realização de um estudo para subsidiar a futura produção de material didático, a ser utilizado no ensino de graduação, abordando questões relacionadas ao assim chamado “Sistema 5” ou “CAGED”, adotado como balizador do estudo técnico do instrumento. A presente pesquisa teve por objetivos específicos a investigação e a elaboração de propostas para o aprimoramento e a ampliação do material de apoio da disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra (IPG). Para tanto, se concentrou em dois objetos de estudo: (i) o material de apoio didático da disciplina; e (ii) a gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* (Mangueira, 2017), ministrada pelo professor de guitarra da UnB. A partir da revisão de bibliografia voltada ao estudo técnico para a performance instrumental e a improvisação na música popular, os resultados foram comparados entre si e analisados, tendo como foco exercícios de improvisação melódica. Acredita-se que os resultados alcançados possibilitarão o aperfeiçoamento e expansão do material em questão.

Atualmente, o programa da disciplina de guitarra do MUS/UnB aborda tópicos como o estudo da técnica instrumental, da leitura musical, do acompanhamento rítmico-harmônico e da improvisação melódica. Tais tópicos são trabalhados, em geral, a partir de repertórios de música popular brasileira e jazz. O domínio do conteúdo transmitido é refletido ao final de cada semestre, através da performance dos estudantes em apresentação pública, aspecto essencial da disciplina. Um dos recursos utilizados para alicerçar esse estudo é a disponibilização de material de apoio didático em formato PDF, produzido pelo docente, baseado no sistema CAGED, contendo diagramas de acordes, digitações de escalas e exercícios técnicos em forma de partitura. Esse material fornece recursos técnicos que servem como ferramentas para o desenvolvimento melódico e harmônico, auxiliando em importantes tópicos do programa, como a improvisação, interpretação e acompanhamento.

Outro objeto de estudo deste trabalho, a oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* foi realizada em 18 de outubro de 2017, no Auditório do Departamento de Música, como parte das atividades do Festival de Jazz da UnB, coordenado pelo professor Alciomar Oliveira dos Santos. Ministrada por Bruno Mangueira, professor de guitarra do Departamento de Música, a oficina se voltou para o aprofundamento de assuntos que fazem parte do programa das aulas de instrumento da graduação, com exemplos sobre o repertório e técnicas de estudo para a performance instrumental. Na ocasião, a oficina foi gravada em áudio, sendo este material uma das fontes para a coleta de dados da presente pesquisa.

Por fim, com o intuito de compreender o contexto no qual está inserido o estudo da improvisação melódica na disciplina Instrumento Principal Guitarra, procurou-se fundamentar a análise dos exercícios conforme três pressupostos. Em primeiro lugar, que os exercícios foram construídos, segundo a diferenciação feita por Prouty (2012), a partir de uma *abordagem teórica*. Em segundo lugar, que os exercícios analisados são estruturados sobre uma concepção que interconecta escalas e acordes, conhecida como *teoria escala/acorde* (Nettles e Graf, 1997; Guest, 2006; Pacheco, 2010). E, finalmente, que a aplicação dos exercícios pressupõe, no estudo realizado na disciplina, um sistema de mapeamento do braço do instrumento em digitações, ou “fôrmas”, chamado de sistema CAGED.

## 1. Fundamentação teórica

### 1.1. O estudo da improvisação segundo Prouty: a abordagem teórica e a abordagem prática

O estudo da improvisação na música popular abrange um processo complexo e heterogêneo, que frequentemente compreende o uso de abordagens distintas. Berliner (1994), ao analisar os métodos e práticas tradicionais de aprendizagem da improvisação no jazz, constata a abrangência e profundidade de um campo rico e variado de aprendizado que antecede o momento da performance. Para aquele autor, “há, de fato, uma vida inteira de preparação e conhecimento por trás de cada ideia que um improvisador executa”<sup>1</sup> (p. 23). Segundo Prouty (2012), cada um desses diversos processos relacionados ao estudo da improvisação pode ser agrupado em dois campos distintos. Este autor propõe uma divisão que leva em consideração o tipo de referencial utilizado no estudo e na performance, contrapondo conteúdos derivados da teoria musical àqueles derivados da experiência auditiva. Classificou, assim, o estudo da improvisação a partir de uma *abordagem teórica* e de uma *abordagem prática*. Sobre essa distinção, Silva (2013) comenta:

Para Prouty (2004, p. 5), o estudo da improvisação baseado nas relações harmônicas pode ser associado a uma **abordagem teórica**. Nesse tipo de abordagem os elementos utilizados na improvisação, são oriundos da teoria que analisa os acordes e fornece as possibilidades melódicas, de escalas, modos, arpejos, etc. Essa abordagem é diferente do que o autor chama de **abordagem prática**, na qual os elementos a serem utilizados na criação de um solo provêm de fontes musicais, como trechos de um solo transcritos de um fonograma. (ibidem, p. 76)

Percebe-se, portanto, que Prouty propõe que haja dois campos bem demarcados no estudo da improvisação. Um deles, a abordagem teórica, se ocuparia da análise das estruturas subjacentes ao fazer musical por meio de conceitualizações teóricas. Em contrapartida, haveria a abordagem prática, baseada na internalização de conteúdos musicais obtidos pela experiência auditiva. Prouty relata que, na visão da maioria dos educadores, ambas as abordagens são valiosas e podem coexistir no processo pedagógico, ainda que por vezes uma ou outra assumam a primazia (Prouty, 2012, p. 63). Compartilhando dessa visão, Berliner também reconhece a complementariedade de conteúdos apoiados na teoria e na prática musical, observando que “ao longo da carreira dos improvisadores, constantemente comunicam-se entre si o conhecimento teórico e o conhecimento aural”<sup>2</sup> (Berliner, 1994, p. 110). Ambas abordagens fazem parte do estudo realizado na disciplina Instrumento Principal Guitarra. O terreno no qual se situa essa pesquisa, no entanto, remete apenas a uma delas, a abordagem teórica.

### 1.2. A teoria escala/acorde

Dentro da abordagem teórica, Prouty entende que uma das práticas mais frequentemente utilizadas é a aplicação de estruturas derivadas da interrelação entre escalas e acordes (Prouty, 2012, p. 63). Segundo este autor, George Russell teria sido o primeiro autor a teorizar sobre a conexão entre estruturas verticais (acordes) e horizontais (escalas) no jazz, com sua obra *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Publicada primeiro em formato de panfleto em 1953, Russell teria, na visão de Prouty, proporcionado aos educadores do jazz “uma forma de se comunicar sobre teoria da improvisação dentro da comunidade acadêmica”<sup>3</sup> (ibidem, p. 56).

Segundo Pacheco e Castro (2010), um outro modelo semelhante, que viria a ser conhecido como *chord scale theory* – chamado no Brasil de *escalas de acordes* (Guest, 2006) ou de *teoria escala/acorde* (Pacheco, 2010) –, desenvolveu-se na Berklee College of Music, então conhecida como Schillinger House, entre as décadas de 1950 e 1960 (Pacheco e Castro, 2010, p. 5). Segundo Nettles e Graff (1997), “A teoria escala acorde descreve a **interrelação entre acordes e escalas**. Eles formam uma unidade funcional com duas manifestações diferentes, cada uma representando as qualidades da outra”<sup>4</sup> (Nettles e Graf, 1997, p. 16). Portanto, de uma maneira semelhante ao trabalho de Russell, ela propôs uma unificação dos aspectos verticais e horizontais no jazz (Pacheco, 2010, p. 32), fundamentando-se sobre o pressuposto de que escalas podem ser deduzidas da análise harmônica dos acordes, à medida em que “a função de um acorde em relação a um centro tonal determina sua estrutura e a escala correspondente”<sup>5</sup> (Nettles e Graf, 1997, p. 16).

A *teoria escala/acorde* se disseminou tanto no meio acadêmico como em publicações comerciais (Silva, 2013, p. 76), e seu entendimento “está inserido no estudo, no ensino e na prática da harmonia, do arranjo, da composição e da improvisação, no âmbito do jazz e da música popular relacionada ao jazz” (Pacheco, 2010, p. 32). O estudo das relações propostas pela *teoria escala/acorde* é um dos pilares da disciplina de guitarra da UnB, refletindo uma prática adotada em demais ambientes educacionais formais nos quais se estuda a improvisação.

### 1.3. O sistema CAGED

A aplicação prática da *teoria escala/acorde* na guitarra requer o reconhecimento da disposição dos acordes e escalas no braço do instrumento. Em uma situação de performance na qual o músico popular improvisa sobre uma harmonia, faz-se necessário ao solista recorrer imediatamente ao seu conhecimento dessas escalas e acordes. A fim de reduzir a gama de possibilidades de execução que a guitarra permite, adotou-se na disciplina de Instrumento Principal Guitarra a utilização de um sistema que propõe o estudo de cinco modelos de digitações para cada uma das escalas diatônicas e seus acordes correspondentes, o sistema CAGED. Esse sistema atua como um guia para a localização dos intervalos que compõem as escalas e os acordes e para a internalização das relações estabelecidas pela *teoria escala/acorde*.

A lógica do sistema baseia-se em padrões de digitação chamados de “fôrmas” ou “modelos”, relacionados a cinco acordes posicionados na região das três primeiras casas do braço que, de uma maneira geral, são os primeiros aprendidos pelos iniciantes na guitarra: *Dó maior* (C), *Lá maior* (A), *Sol maior* (G), *Mi maior* (E) e *Ré maior* (D). É possível distinguir, de antemão, quatro características principais do sistema CAGED: (1) as digitações de acordes estão relacionadas a escalas correspondentes; (2) todas as digitações podem ser movimentadas ao longo do braço a fim de que sejam transpostos os acordes e as escalas; (3) as digitações são conectadas sucessivamente ao longo do braço; e (4) os acordes e escalas podem ser alterados e assumir diferentes configurações.

O exemplo mais antigo dessa organização por cinco digitações encontrado nesta pesquisa foi o livro *The Joe Pass Method* (Pass, 1977). Nesta obra, o autor propõe, a princípio, seis digitações, as quais chama de fôrmas “C”, “A”, “G”, “E”, “intermediária” e “D”<sup>6</sup>. Porém, como o próprio autor nota, a fôrma “C” e a fôrma “D” são idênticas, diferindo apenas na oitava em que estão escritas. Considerando, assim, que a fôrma “intermediária” de Pass equivaleria à fôrma “D” (“Ré maior”), do material de apoio, ficam estabelecidas, assim, as cinco fôrmas do sistema CAGED. No Brasil, alguns autores

passaram a utilizar o sistema de digitação por cinco regiões, sem, no entanto, fazer menção ao termo CAGED, como é o caso de Mello (1985), que foi um dos pioneiros na difusão dessa abordagem no Brasil, adotando a denominação alternativa “Sistema 5”, além de Faria (2010) e Corrêa (2016). De mesmo modo, Martino (1989), renomado guitarrista norte-americano de jazz, utiliza um sistema bastante similar ao CAGED, ainda que não o nomeie desta forma.

A sistematização de modelos de digitação é uma prática comum no universo guitarrístico. Greene (1978) e Chediak (1986), por exemplo, adotam sistemas de sete digitações para escalas. Há, ainda, sistemas orientados pela quantidade de notas executadas por corda, gerando digitações como as de *três-notas-por-corda* ou de *quatro-notas-por-corda* (Neely e Schroedl, 1997, p. 45). Com relação ao mapeamento de acordes, Greene propõe uma divisão similar às cinco digitações do CAGED (Greene, 1985), e não sete, como havia proposto para escalas (Idem, 1978). Em uma vertente mais sucinta, Sokolow (1993) chega a propor um sistema com apenas três digitações de acordes.

Uma característica do sistema CAGED, relevante para a adoção na disciplina de guitarra elétrica da UnB, é a possibilidade de relacionamento das digitações de acordes com digitações de escalas em uma mesma posição do braço, tornando-o um valioso recurso para o emprego da *teoria escala/acorde* na guitarra. Nos sistemas com sete digitações, ou com três ou quatro notas por corda, esse relacionamento já não está tão evidente, pois uma digitação específica de um acorde não corresponde de forma inequívoca a uma digitação de escala na mesma posição. Pode-se perceber, desta forma, a utilidade do sistema CAGED para o desenvolvimento de um estudo da improvisação melódica baseado na *teoria escala/acorde*, ao facilitar o reconhecimento das relações entre elementos melódicos e harmônicos, procedimento essencial à performance do improvisador.

## 2. Metodologia

O presente trabalho se orienta por uma abordagem qualitativa de pesquisa (Stake, 2011; Yin, 2016), de natureza exploratória (Gil, 2002), utilizando-se da análise de conteúdo (Bardin, 2002) para extrair considerações quanto ao objeto de estudo.

Primeiramente, foi realizada uma revisão bibliográfica, a partir de obras sobre o estudo e a prática da improvisação na música popular, sobremaneira no jazz, e de publicações sobre sistemas de digitação de escalas e acordes. Paralelamente, a equipe do projeto de iniciação científica do qual faz parte esta pesquisa realizou reuniões semanais, nas quais foram discutidos artigos, dissertações e teses, que serviram de apoio tanto à construção da fundamentação teórica quanto à análise dos resultados.

Num segundo momento, foi feita uma análise sobre os exercícios constantes do material didático de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra. Tais exercícios foram referenciados e comparados com conteúdos de publicações voltadas à técnica instrumental e à improvisação na música popular.

Em seguida, procedeu-se à transcrição da gravação da oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* (Mangueira, 2017), ministrada no Festival de Jazz da UnB. Nesta etapa foi possível identificar uma série de exercícios voltados ao desenvolvimento da improvisação melódica, com o potencial de serem incorporados à proposta de ampliação do material de apoio da disciplina. Além da transcrição textual, realizou-se também a transcrição de exemplos de exercícios executados pelo ministrante, os quais foram então compilados, analisados, comparados com publicações relacionadas ao estudo da improvisação e referenciados.

### 3. Resultados e discussão

A seguir, são apresentados os tipos de exercícios constantes no material de apoio da disciplina de guitarra e, em seguida, aqueles abordados e propostos na oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação*. Verificou-se que, na oficina, foram propostos alguns exercícios que poderiam complementar e enriquecer o conteúdo da disciplina, no que diz respeito ao estudo da improvisação melódica.

#### 3.1. Exercícios constantes no material de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra

Os exercícios do material de apoio da disciplina constituem-se em intervalos de um mesmo tipo, dispostos sequencialmente, onde cada intervalo sucede o anterior por grau conjunto, e todas as notas pertencem a uma determinada escala diatônica. Para a realização dos exercícios, são propostas cinco fórmulas: i) intervalos ascendentes; ii) intervalos descendentes; iii) intervalos alternados, com início ascendente; iv) intervalos alternados, com início descendente; e v) intervalos harmônicos. Ademais, todos os exercícios devem ser realizados nas cinco digitações do sistema CAGED.

Figura 1  
Padrões melódicos de terças alternadas — início ascendente. (Mangueira, 2022b).



No programa da disciplina de guitarra e no material de apoio disponibilizado, esses exercícios são chamados de *padrões melódicos* (Mangueira, 2022a; 2022b), termo também utilizado por Medeiros Filho (2002), que distingue os padrões, ainda, entre exercícios intervalares *harmônicos* e *melódicos*. Entretanto, não há na literatura consultada uma terminologia uniforme para descrevê-los. Encontram-se, por exemplo, termos como “padrões escalares”<sup>8</sup> (Crook, 1991) “exercícios diatônicos” (Faria, 1991; 2010) “exercícios baseados nas escalas maiores” (Collura, 2011) “estudo diatônico de intervalos” (Ademir Junior, 2018), “padrões intervalares melódicos” (Mariano, 2018) e “estudo de intervalos diatônicos” (Almeida, 2019). Em alguns casos, ao se referirem a padrões melódicos em terças, autores como Haerle (1975), Baker (1988a) e Aebersold (1992) utilizam também o termo “terças quebradas”<sup>9</sup>.

Os padrões melódicos podem ser encontrados já em publicações do século XIX voltadas ao violão clássico, como nos métodos de Carulli (1810, p. 6), Giuliani (1812, p. 13) e Carcassi (1853, p. 13), e seguiram presentes também no século XX, como no caso de Pujol (1954, p. 43). Na esfera da música popular, tais padrões são encontrados em diversas publicações estrangeiras voltadas à improvisação, como, Coker et al. (1970, p. 28-31), Haerle (1975, p. 5), Pass (1977, p. 11), Coker (1980, p. 48-49, 50-53), Baker (1988a, p. 15-16), Crook (1991, p. 58), Aebersold (1992, p. 12-13), Levine (1995, p. 100-101), e Galper (2003, p. 88-90). Entre autores brasileiros que publicaram trabalhos sobre improvisação, foram encontrados em Faria (1991, p. 27-28; 2010, p. 55), Medeiros Filho (2002, p. 59), Collura (2011, p. 27-30), Ademir Junior (2018, p. 81-82) e Almeida (2019, p. 16). Com relação aos tipos de exercícios propostos por cada autor, é importante notar

que os padrões de intervalos de terça estão presentes em todas as publicações mencionadas, sejam elas voltadas à música popular ou à música de concerto.

Levine (1995, p. 95) compreende que “o método tradicional de se praticarem escalas — subir e descer por uma ou mais oitavas — não contribuirá muito para aprimorar suas habilidades como improvisador”<sup>10</sup>, expressando, assim, a importância de um estudo alternativo, como o dos padrões intervalares diatônicos. Para esse autor, exercícios tradicionais costumam começar, terminar e mudar de direção na fundamental, o que restringe o uso de boa parte das possibilidades disponíveis ao improvisador para praticar escalas. Os padrões melódicos analisados nesta pesquisa consistem em apenas uma dessas diversas formas de se praticar as escalas. Conforme visto, esses padrões podem ser encontrados em estudos técnicos de violão clássico, voltados para a *interpretação*, quanto em métodos para o estudo da *improvisação jazzística*.

### 3.2. Exercícios apresentados na oficina “Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação”

A transcrição dos exercícios voltados à improvisação apresentados na oficina, assim como as explicações verbais do ministrante, revelaram um conteúdo relevante para a ampliação do material de apoio da disciplina de guitarra da UnB. A seguir, são expostos quatro tipos de exercícios propostos na oficina: (i) exercício com figura rítmica constante; (ii) exercício com *notas-guia*; (iii) exercício com padrões baseados nos graus de escala; e (iv) exercício com motivos.

#### 3.2.1 Exercício com figura rítmica constante

O primeiro exercício analisado consiste em improvisar linhas melódicas a partir de uma mesma figura rítmica, executada de forma constante. Assim, escolhida uma determinada figura, o executante tem liberdade para escolher as alturas das notas, adequando-se à harmonia da música. Dessa forma, podem ser utilizados os mais variados recursos, desde que limitados por um único valor de nota. A intenção deste exercício é o desenvolvimento da percepção das *notas-alvo* e das *conexões* entre as notas dos acordes, estimulando o executante a se concentrar na melodia (Mangueira, 2017). Crook (1999, p. 187) entende que “restringir o ritmo de um solo improvisado a um único valor rítmico (...) possibilita ao solista focar mais atenção na seleção das notas da melodia, e, deste modo, desenvolver maior habilidade de controlá-la.”<sup>11</sup>

Figura 2  
Exercício com figura rítmica constante. (Mangueira, 2017).



Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Crook (1991, 1999) e Galper (2003). Em Bergonzi (1994), Kane (2007) e Collura (2008), há exercícios rítmicos parecidos, porém, utilizando grupos rítmicos mais complexos, ao invés de um único valor.



### 3.2.2 Exercício com notas-guia

No segundo exercício analisado, não há restrição quanto à figura rítmica a ser utilizada. Por outro lado, só devem ser executadas notas que determinam a qualidade dos acordes, chamadas de “notas-guia”. De modo geral, as notas-guia são as terças e sétimas dos acordes, havendo, em alguns casos, a possibilidade de uso de outros intervalos, como em acordes de sexta, diminutos, meio-diminutos e dominantes com a quinta alterada (Collura, 2008, p. 35). Para Crook (1991, p. 48), as notas-guia possuem duas características: (i) “são responsáveis por criar a qualidade ou sonoridade harmônica (vertical) essencial dos acordes” e (ii) “são as notas instáveis de um acorde, o que quer dizer que frequentemente sugerem um desejo de movimento ou resolução no contexto de uma progressão harmônica, particularmente a terça e a sétima (...)”<sup>12</sup>. Por esse motivo, Crook exclui a fundamental e a quinta justa como notas-guia, bem como considera que tensões do acorde, em razão de sua instabilidade, podem servir ocasionalmente como notas-guia. Pease (2003) argumenta que a simples ornamentação de notas-guia é suficiente para a criação de melodias efetivas, notando que “algumas das melodias mais duradouras já escritas foram baseadas em notas-guia”<sup>13</sup>.

Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Coker (1980), Baker (1988b), Crook (1991), Pease (2003), Collura (2008) e Riposo (2009).

### 3.2.3 Exercício com padrões baseados em graus de escala

O terceiro exercício proposto assemelha-se, em certa medida, ao conceito musical de *sequência*, qual seja, a repetição imediata de um padrão de notas, em um tom mais alto ou mais baixo (Bennet, 1998, p. 32). Para o propósito deste exercício, cada padrão de notas utiliza uma mesma sequência de graus da escala, adaptada aos diferentes acordes da harmonia, conforme cada escala de acorde. Na oficina, foi exemplificado o padrão formado, nesta ordem, pelo primeiro, segundo, terceiro e quinto graus (“1-2-3-5”), conhecido no jazz por sua associação ao saxofonista John Coltrane (Almeida, 2019, p. 30). Além desse padrão, foram citados ainda aqueles formados pelos graus “1-3-5” e “1-3-5-7”, que correspondem, respectivamente, aos arpejos de tríades e tétrades. De acordo com Levine (1995), o uso de sequências se tornou marcante no jazz apenas a partir da década de 1960, contrastando com o “uso infrequente” desse recurso por músicos anteriores (ibidem, p. 114). Esse autor distingue entre dois tipos de sequências: as *melódicas*, similares ao exercício proposto na oficina, e as *rítmicas*, nas quais os graus da escala não seguem necessariamente o mesmo contorno melódico. Já Kane (2007, p. 126) utiliza um outro termo para designar construções similares a sequências: “*motivos transpostos*”, que, segundo ele, “ocorrem quando músicos repetem uma frase melódica improvisada em um novo centro tonal.”<sup>14</sup> O termo usado por Kane já deixa entrever que, em certa medida, algumas definições de sequências podem estabelecer relações próximas com os *motivos*, que serão tratados no próximo exercício.

Figura 3  
Exercício com figura rítmica constante. (Mangueira, 2017).



### 3.2.4 Exercício com motivos

O quarto e último exercício exemplificado na oficina propõe o uso de *motivos*. Schoenberg (2015, p. 35) diz que “os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.” Para o autor vienense, o tratamento do motivo consiste no uso da *repetição*, seja ela “literal, modificada ou desenvolvida.” Med (1996, p. 334), de forma parecida, define o motivo como “uma figura musical breve com forma clara e precisa (...) formado a partir de uma combinação de intervalos e ritmo bem definidos.” No campo do jazz, tais descrições são corroboradas por Kane (2007) e Pease (2003). As funções e vantagens do uso de motivos se relacionam, em grande medida, com a sensação de unidade do discurso musical (Schoenberg, 2015; Med, 1996; Pease, 2003) e o reconhecimento temático (Med, 1996; Kane, 2007). Para tanto, a repetição é característica fundamental, mas também se faz necessário contrapô-la com variações que não se distanciem em demasiado do motivo principal (Schoenberg, 2015). A ausência de variação, por outro lado, é monótona, exigindo, segundo Pease (2003, p. 21), que se “alterem os intervalos ou o ritmo de um motivo, a fim de se evitar o uso exagerado de uma ideia.”<sup>15</sup>

Exercícios semelhantes foram encontrados nas publicações de Crook (1991), Pease (2003), Collura (2008, 2011) e (Kane, 2007).

## Considerações finais

A partir dos resultados da pesquisa, constatou-se que os padrões melódicos constantes no material de apoio da disciplina Instrumento Principal Guitarra possuem correspondência com o conteúdo de diversas publicações voltadas ao estudo técnico para a performance instrumental e à improvisação na música popular. Desta forma, verificou-se que os exercícios propostos no material em questão se inserem num corpo de práticas auxiliares ao desenvolvimento técnico e criativo, de modo que é possível considerar haver benefícios tanto em sua permanência no material de apoio, como na ampliação dos padrões atualmente utilizados.

Similarmente, os exercícios propostos na oficina *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* possuem correlação com uma série de exercícios constantes em publicações voltadas à improvisação na música popular. É possível sugerir, assim, que sejam adequados ao desenvolvimento de habilidades importantes no estudo da improvisação melódica, sendo possivelmente vantajosa a sua inclusão no material de apoio da disciplina de guitarra elétrica do Departamento de Música da UnB.

## Notas

<sup>1</sup> “There is, in fact, a lifetime of preparation and knowledge behind every idea that an improviser performs.” (tradução nossa)

<sup>2</sup> “Over the careers of improvisers, their theoretical and aural knowledge constantly inform one another.” (tradução nossa)

<sup>3</sup> “Russell provided jazz educators with a way to communicate about improvisational theory within the academic community [...]” (tradução nossa)

<sup>4</sup> “The Chord Scale Theory describes the **interrelation between chords and scales**. They form a functional unity with two diferente manifestations, each representing the qualities of the other.” (tradução nossa)

- <sup>5</sup> “The function of a chord in relation to a tonal center determines its structure plus corresponding scale.” (tradução nossa)
- <sup>6</sup> “C Form”, “A Form”, “G Form”, “E Form”, “Intermediate Form” e “D Form”. (tradução nossa)
- <sup>7</sup> “three-note-per-string system” e “horizontal system” (tradução nossa)
- <sup>8</sup> “scale patterns” (tradução nossa)
- <sup>9</sup> “broken thirds” (tradução nossa)
- <sup>10</sup> “The traditional method of practicing scales – running up and down one or more octaves – won’t do much to improve your skills as na improviser.” (tradução nossa)
- <sup>11</sup> “restricting the rhythm of na improvised solo to a single rhythm value [...] enables the soloist to focus more attention on the selection of melody notes, and thereby develop greater ability to control melody.” (tradução nossa)
- <sup>12</sup> “Guide-tones are those chord tones which are responsible for creating a chord’s essential harmonic (vertical) quality or sonority. They are also the unstable tones of the chord, meaning that they often suggest a desire to move or resolve in the contexto of a chord progression: namely, the 3rd and/or 7th [...]” (tradução nossa)
- <sup>13</sup> “Some of the most enduring melodies ever written have been based on guide tones.” (tradução nossa)
- <sup>14</sup> “Transposed motifs occur when improvisers repeat a melody in a new tonal center” (tradução nossa)
- <sup>15</sup> “[...] alter the intervals or the rhythm of a motif in order to prevent the overuse of na idea.” (tradução nossa)

## Referências

- Ademir Junior. (2018). *Caminhos da improvisação*. Brasília: Editora ABECER.
- Aebersold, J. (1992). *How to play and improvise jazz* (Vol. 1). (6ª Edição). New Albany: Jamey Aebersold.
- Almeida, L. (2019). *Os segredos do improviso*. (Formato digital).
- Baker, D. (1988a). *David Baker’s how to play bebop* (Vol. 1). Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.
- Baker, D. (1988b). *David Baker’s how to play bebop* (Vol. 3). Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.
- Bardin, L. (2002). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bennett, R. (1998). *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bergonzi, J. (1994). *Inside improvisation series* (Vol. 4). Advance Music.
- Carcassi, M. (1853). *New and improved method for the guitar*. Boston: Oliver Ditson & Co.
- Carulli, F. (1810). *Metodo completo per chitarra*. Milão: F. Lucca.
- Chediak, A. (1986). *Harmonia e improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas* (Vol. 2). (6ª Edição). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., Greene, J. (1970). *Patterns for jazz*. Studio P/R, Inc.
- Coker, J. (1980). *The complete method for improvisation*. Studio P/R, Inc.
- Collura, T. (2008). *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular* (Vol. 1). São Paulo: Irmãos Vitale.
- Collura, T. (2011). *Improvisação: práticas criativas para a composição melódica na música popular* (Vol. 2). São Paulo: Irmãos Vitale.
- Corrêa, F. (2016). *Improvisação para guitarra e outros instrumentos*. Editora Laços.
- Crook, H. (1991). *How to improvise: an approach to practicing improvisation*. Advance Music.
- Crook, H. (1999). *Ready, aim, improvise!* Advance Music.
- Faria, N. (1991). *A arte da improvisação: para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

- Faria, N. (2010). *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Galper, H. (2003). *Forward motion: from bach to bebop*. [Formato digital].
- Gil, A.C. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa* (4ª Edição). São Paulo: Atlas.
- Giuliani, M. (1812). *Studio per la chitarra di Mauro Giuliani*. Viena: Artaria e Comp.
- Greene, T. (1978). *Single note soloing* (Vol. 1). Van Nuys: Alfred Music.
- Greene, T. (1985). *Modern chord progressions: jazz & classical voicings for guitar*. Van Nuys: Alfred Music.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Haerle, D. (1975). *Scales for jazz improvisation*. Alfred Publishing Co., Inc.
- Kane, B. (2007). *Constructing melodic jazz improvisation*. Cambridge: Jazz Path Publishing.
- Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Mangueira, B. (2017). *Visualização do braço da guitarra e violão: o sistema CAGED na harmonia e improvisação* [Oficina (gravação em áudio)]. Festival de Jazz da UnB. Brasília.
- Mangueira, B. (2022a). *Plano de ensino* [material não publicado]. Instrumento Principal Guitarra: Departamento de Música da Universidade de Brasília.
- Mangueira, B. (2022b). *Padrões melódicos* [material não publicado]. Instrumento Principal Guitarra: Departamento de Música da Universidade de Brasília.
- Mariano, A. (2018). *Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de guitarra elétrica no Brasil*. [Tese de Doutorado]. Universidade Federal da Paraíba.
- Martino, P. (1989). *Linear expressions*. Hal Leonard.
- Med, B. (1996). *Teoria da música* (4ª Ed). Brasília: Musimed.
- Mello, M. (1985). *Guitarra fusion*. [DVD]
- Neely, B., Schroedl, J. (1997). *Chords & scales for guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Nettles, B, Graf, R. (1997). *The Chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music.
- Pacheco, G. (2010). “Que acorde é esse aí?” pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas. [Dissertação de mestrado]. Universidade de Brasília.
- Pacheco, G., Castro, B. (2010). A contribuição teórica do Jazz: sistematização dos aspectos horizontais e verticais na Teoria Escala Acorde e no Conceito Lídio Cromático da Organização Tonal. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Florianópolis.
- Pass, J. (1977). *The Joe Pass guitar method*. Chappell & Co., Inc.
- Pease, T. (2003). *Jazz composition: theory and practice*. Boston: Berklee Press.
- Prouty, K. (2012). *Knowing jazz: community, pedagogy and canon in the information age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra: libro tercero*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Riposo, J. (2009). *Target & approach tones: shaping bebop lines*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Schoenberg, A. (2016). *Fundamentos da composição musical* (3ª Edição). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Silva, R. (2013). *Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música*. [Tese de doutorado]. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Sokolow, F. (1993). *Fretboard roadmaps: the essencial guitar patterns that all pros know and use*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Stake, R. (2011). *Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam*. Porto Alegre: Penso.
- Yin, R. (2016). *Pesquisa qualitativa do começo ao fim*. Porto Alegre: Penso.

# Noise Music: o ruído como material criativo

Lorraine Gregório de Oliveira

Instituto de Artes - Unesp

lorraine.oliveira@unesp.br

Resumo: Esse texto integra a pesquisa em andamento sobre Noise Music, um gênero musical que utiliza primariamente como fonte sonora e artística o ruído. O objetivo da pesquisa é compreender os mecanismos pelos quais um gênero que carrega o nome-título de uma grande tensão no campo musical opera a partir da implementação do ruído como material criativo. Através de mapeamento bibliográfico, buscamos apreender as possíveis definições de ruído que podem ser utilizadas para categorizar o elemento empregado pela Noise e seus possíveis conflitos com discursos que tradicionalmente o excluíram do campo musical. Em seguida, identificamos outras experiências musicais e artísticas que adotaram o ruído, seja como recurso material ou como dado metafórico, em suas práticas. Por fim, notamos as possíveis influências desses movimentos na constituição do gênero Noise e algumas conexões prático-teóricas entre eles.

Palavras-chave: noise-music, música, ruído, performance, experimental.

## Noise Music: noise as a creative material

Abstract: This text is part of an ongoing research on Noise Music, a musical genre that primarily uses noise as a sound and artistic source. The goal of the research is to understand the mechanisms by which a genre that carries the title of a great tension in the musical field operates from the implementation of noise as creative material. Through bibliographical mapping, we seek to apprehend the possible definitions of noise that can be used to categorize the element employed by Noise and its possible conflicts with discourses that have traditionally excluded it from the musical field. Next, we identify other musical and artistic experiences that have adopted noise, either as a material resource or as metaphorical data, in their practices. Finally, we note the possible influences of these movements on the constitution of the Noise genre and some practical-theoretical connections between them.

Keywords: noise-music, music, noise, performance, experimental.

## Introdução

O gênero Noise Music é composto dos termos “ruído-música”, que representam, por si só, elementos importantes do processo de criação musical. Isto pois, em grande parte da música ocidental, os sons caracterizados como ruídos eram excluídos do âmbito musical, pois não correspondiam aos sons efetivamente incorporados na composição e performance. A própria definição de música, em muitos casos, partia de tal separação, como indica José Miguel Wisnik (1989, p. 27): “Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos”. A partir de tal concepção, percebemos que a diferença entre ruído e música está no nível de organização do último em relação ao primeiro. O ruído é entendido, portanto, como um elemento que ameaça a ordenação musical e, segundo Lílian Campesato (2012, p. 41), quando inserido na música, torna-se um elemento desestabilizador especialmente no século XX, “instaurando uma tensão dialética entre sua rejeição e aceitação enquanto elemento musical”. Assim a Noise Music faz parte desse circuito em que o ruído é mobilizado como recurso criativo e assume seu potencial como desestabilizador da ordenação musical, sugerindo uma ampliação do próprio termo música e uma revisão dos significados que sua caracterização como ordenação implica para a criação e seus meios. Desse modo, é interessante notar os diversos significados que o ruído assume, tanto em um contexto geral a partir de suas definições acústicas, quanto em sua relação com a

música, quando assume aspectos subjetivos e metafóricos, uma vez que afetam também o conceito do que chamamos de musical.

## Definições de ruído

O ruído é um som comumente associado a uma perturbação acústica e, nesse sentido, é considerado barulho ou poluição sonora. Essa definição de ruído tem uma implicação mais subjetiva, pois o ruído aqui depende de uma situação onde ele é percebido – por alguém – como incômodo. Assim as propriedades acústicas do ruído não necessariamente geram a sua qualidade como perturbação e sim o contexto no qual ele está inserido. Partindo das definições de música que separam o ruído dos sons musicais, observamos como ambos estão interrelacionados e são dependentes de um contexto histórico, social e cultural onde determinados sons específicos são desejados como musicais e outros não, sendo, portanto, descartados. Nesse sentido, a separação entre ruído e música estará sempre sujeita a mudanças de acordo com as mesmas conjunturas que a formam. Logo, a definição de ruído como algo que não se insere no campo musical denota um viés particular e não informa as possibilidades para além dessa designação limitada, sendo incapaz de abarcar exemplos que o usam e geram tensão entre os dois conceitos.

Também a definição de ruído para a física acústica é importante para notarmos como o ruído é concebido em diferentes campos e como estes se influenciam. Hermann Helmholtz (1954, p.8) em seu Tratado sobre as Sensações do Tom, pontua brevemente como o ruído se caracteriza como um som não periódico, ou seja, composto por diversas frequências irregulares e inconsistentes. Conseqüentemente, os sons musicais seriam apenas aqueles com uma periodicidade identificável e regular, o que de certo modo reforça a ideia de música como algo ordenado, organizado e regularizado. Semelhante a definição mais subjetiva, essa caracterização do ruído não é capaz de perceber as inúmeras amostras desse som em exemplos musicais, que não se limitam ao repertório contemporâneo. Para David Novak (2013, p. 123) vários sons que estão presentes no fazer musical podem ser compreendidos a partir da definição acústica de Helmholtz como ruído, e, no entanto, não se tornam impedimentos para as performances musicais. São eles: o toque dos dedos nos instrumentos, a respiração dos músicos e outros ruídos de menor intensidade que não apresentam nenhuma ameaça à organização musical.

Outro exemplo de sons que podem ser compreendidos a partir das categorias ruído e música citadas anteriormente são as técnicas estendidas. Ferraz e Padovani (2011) indicam que as técnicas estendidas são um conjunto de recursos utilizados na composição e performance e se destacam por uma “expansão” do ambiente sonoro musical ao não se adequarem aos padrões de um determinado período. Algumas práticas que inicialmente se constituíram como técnica estendida se mantiveram no repertório e assumiram um lugar de “normatividade”, como o caso do tremolo e pizzicato. Outras caíram em desuso, mas representam como sons percebidos como ruídos eram levados em consideração na prática criativa. Banowetz (1992, como citado em Ferraz & Padovani, 2011) menciona dois tipos de pedais para piano, o pedal janízaro e pedal de fagote, que adicionavam vários ruídos à performance ao acionarem mecanismos que percutiam objetos dentro do instrumento, modificando a sonoridade e criando zumbidos e efeitos.

Por diversos motivos esses pedais não mais fazem parte da estrutura do piano, mas a busca por uma expansão dos sons possíveis a partir de uma abordagem que não se limitasse a divisão entre ruído e música foi algo presente muito antes das experimentações da Noise Music. A ampliação da paleta sonora no piano conta com exemplos desde os

pedais mencionados até às preparações do compositor John Cage, que utiliza objetos cotidianos para modificar a sonoridade emitida pelas cordas do instrumento, às quais se sucedem diversas inovações posteriores.

Dessa maneira, as inovações em direção a incorporação de ruídos, ou pelo menos aquilo que se era percebido como tal na época, contribuem para uma compreensão do conceito – assim como da música – como algo relativo e condicionado a um contexto (Campesato, 2012).

## Movimentos artísticos que empregaram o ruído

Quando mencionamos o ruído na arte alguns movimentos específicos vêm à tona, principalmente aqueles desenvolvidos a partir do início do século XX, chamados de vanguarda. Identificamos alguns pontos de utilização do ruído na música, como os pedais para piano, mas é apenas com o ruído reivindicado como material estético que podemos estabelecer uma teoria e prática consciente das tensões que se estabeleciam com tal ação. O futurismo foi um dos primeiros movimentos no qual o ruído foi concebido como som musical. O manifesto *A arte dos ruídos* de Luigi Russolo (1986) argumenta a favor da necessidade de adicionar os ruídos às obras musicais no início do século XX. Para ele, o desenvolvimento tecnológico permitiu que o ruído “nascesse” das máquinas e portanto esses sons deveriam fazer parte do mundo musical. Russolo desenvolve instrumentos especializados na produção desses ruídos, chamados *intonarumori*, onde diferentes ruídos eram emitidos dependendo de sua construção interna. Russolo não negava a característica incômoda dos ruídos emitidos por suas criações, mas para ele, esse incômodo seria amenizado quando os músicos futuristas fossem incluídos na orquestra e o ruído musical despertaria a percepção do público para os sons cotidianos que os cercavam. As obras musicais dos futuristas não lograram grande êxito, mas contribuíram para estimular uma nova reflexão sobre os sons, os limites entre o que era considerado música e materiais que poderiam ser empregados ou não. Contudo, a concepção de ruído musical se mantém refém dos parâmetros tradicionais da linguagem musical, como altura e ritmo, e os ruídos eram trabalhados de modo a se assemelhar aos sons ditos musicais. Segundo Lílian Campesato (2007) as ideias de Russolo ainda promovem uma musicalização do ruído, uma compreensão de ruído a partir dos referenciais da linguagem musical. Assim, o ruído perde seu potencial incômodo e suas possíveis tensões em relação à música são suavizadas ao se tornar limitado às normas que a regem.

As contribuições da empreitada futurista são observadas em um outro movimento de vanguarda do século XX, o dadaísmo, onde o elemento caótico do ruído é, de certa forma, melhor preservado. O movimento se constituiu em pequenos grupos em diversas cidades, como Paris, Zurique, Nova Iorque e Hannover, que compartilham algumas semelhanças nas proposições artísticas como: a reflexão sobre o estado da arte, a ironia e crítica contundente a sociedade, rejeição aos valores estéticos tradicionais e uma busca por renovação a partir de uma agressividade destrutiva (Richter, 1985). Os ruídos podem ser localizados tanto na teoria filosófica que fundamenta a prática dos artistas, na busca pela desordem e pela desestabilização, bem como nos materiais sonoros utilizados. O Cabaret Voltaire, fundado em 1916 foi um importante espaço onde as performances dadaístas eram realizadas e empregavam, predominantemente, os ruídos vocais tais como assobios, gritos, sussurros e até mesmo a voz falada. Dentre as questões propostas pelos dadaístas a partir dessa busca pela destruição, desestabilização e desorganização, a ideia de anti-arte e resíduos como material criativo são as mais claras influências para a proposta da Noise Music.

Os dois movimentos acima referenciados, dadaísmo e futurismo, influenciaram a prática da Noise por uma vertente teórica a partir de ideias que rejeitavam princípios artísticos de sua época, utilizando materiais considerados resíduos em suas obras, assim como o significado, adotado pela música, do ruído. O futurismo trabalhou a questão musical de maneira mais evidente, mas nenhum dos dois efetivamente criou técnicas ou propostas musicais práticas que tenham sido incorporadas pela Noise. Esses procedimentos podem ser observados em dois exemplos de artistas da área musical na segunda metade do século XX.

Em primeiro lugar, um grande nome que se destaca quando mencionamos ruído é Pierre Schaeffer. O compositor francês trabalhou no Instituto de Radiodifusão Francês pesquisando novas sonoridades a partir da gravação e manipulação posterior desses sons. As modificações criadas em estúdio a partir dos fragmentos gravados em situações reais Schaeffer nomeia música concreta, fruto de uma longa pesquisa sobre timbres e sobre um fazer musical que englobasse os ruídos a partir da experimentação, da escuta e da investigação de tais timbres.

A teoria composicional de Schaeffer trabalhava os sons “concretos” no sentido de sons existentes no mundo como parcelas de material. Tais parcelas, chamadas objeto sonoro, não deviam ser tratadas como notas musicais – dotadas de altura definida e relações harmônicas – mas a partir de suas propriedades sônicas e acústicas como textura e granulação, aspectos não incluídos nos valores musicais tradicionais. O objeto sonoro para Schaeffer diz respeito a experiência do som, sua percepção em diversos sentidos para além de sua relação contextual (situação real em que foi gravado) e suas características não se atém às tradicionalmente concebidas nos sons musicais (altura, duração, intensidade e timbre). O experimentalismo em Schaeffer adquiriu um caráter contestatório de algumas premissas da música convencional. Para ele, a insuficiência do conceito de nota musical indicava a necessidade de criação de novos instrumentos e o uso de objetos não convencionais no fazer musical. Essa ausência de notação musical adequada para simbolizar os sons da música concreta apontava um tensionamento entre o papel do compositor e do intérprete, já que a obra era “performada” pelos equipamentos eletrônicos nos quais era produzida. O público, nesse ínterim, era afetado pelo concerto, que não mais exercia um papel de espetáculo, mas assumia seu espaço como evento provocador onde as novas propostas criativas eram apresentadas. Esses três questionamentos exercem enorme influência nas reformulações de práticas musicais, desde o século XX, que buscam romper com certos tradicionalismos e inserir materiais, meios e modos na criação de obras baseadas em um olhar crítico sobre o fazer musical.

A redefinição do próprio conceito de música e da criação musical é explorada por outro compositor, nos Estados Unidos, conhecido por sua atuação em diversas artes e colaboração com artistas de campos distintos.

John Cage foi um compositor fundamental para uma série de reflexões no campo musical e artístico, e seu pensamento filosófico é essencial para observarmos as performances de Noise e como elas se inserem em um campo de reavaliação e crítica das definições tradicionais da música. A expansão do cenário musical, dos objetos e materiais utilizados até o significado que a obra assume – o contato desta com o público e deste com o compositor – são todos exemplos de questões propostas pela pesquisa de Cage e revisitadas pela Noise Music.

Cage aplica várias técnicas composicionais e temáticas em suas obras, com destaque para o piano preparado, as obras que tratam do silêncio e o emprego do indeterminismo, ou acaso, em seu processo criativo. O piano preparado foi uma técnica de inserção de



objetos entre as cordas do instrumento, para que produzissem sonoridades distintas, onde o uso de borrachas, réguas, parafusos e outros objetos lembram a incorporação dos resíduos nas práticas dadaístas. Contudo, as obras para piano preparado apresentam certa limitação na crítica das convenções musicais principalmente por manterem uma “forma” musical, como são os exemplos das Sonatas. Ainda assim, tais obras foram um primeiro passo na busca por introduzir as sonoridades do cotidiano na música de concerto.

4’33” serve como um exemplo mais sólido da contestação proposta por Cage sobre música e criação. A performance da obra muitas vezes é associada ao silêncio, já que a sua notação não contém nenhum símbolo de produção musical a partir de um instrumento, apenas três movimentos onde lê-se a palavra “tacet”, que indica que o performer deve manter-se em silêncio. Contudo, o que aflora no momento da apresentação são os sons produzidos pela plateia, pelo ambiente, pelos sons externos à sala de concerto, ou seja, sons cotidianos e não identificados como sons musicais, e que representam ruídos indesejáveis nas performances. Segundo Seth Kim-Cohen (2009, p. 19) “sua [Cage] abordagem, quase exclusivamente, era trazer o não-musical para a sala de concerto”. Podemos observar até o momento, portanto, como há uma confluência de ideias que retornam sempre para a relação entre os elementos cotidianos, sejam eles sons ou objetos, e sua integração como material musical.

Os procedimentos de indeterminação empregados por Cage implicam em uma relação experimental com o material musical, do qual nem compositor nem performer tem total controle. O termo experimental possui inúmeros significados em diferentes campos de estudo, porém, na música, pode se referir a uma tendência em compor e performar de modo mais “aberto”, livre e incompleto. Lydia Goehr investiga esses e outros pontos de maneira aprofundada em sua pesquisa sobre os conceitos de experimental e experimentalismo (2008 como citado em Campesato, 2012, p. 31). As composições de Noise se beneficiam das questões experimentais em função de uma maior liberdade em relação às escolhas composicionais e ao prescindir de uma forma que estruture a obra, ou seja, os sons empregados em uma música Noise não são idealizados de modo narrativo, mas experimentados e improvisados pelo compositor, antes e durante a performance.

A ideia de “experimental” também se associa à relação sensorial da experiência, especialmente no caso da performance musical que passa refletir processos criativos propostos durante o momento de sua apresentação. Do mesmo modo, uma apresentação da obra não resulta em sua versão final, pois diferentes circunstâncias geram diferentes experiências, em cada indivíduo, o que faz do experimentalismo um procedimento comum às práticas contemporâneas que se distanciam da idealização de obras totalmente acabadas. Essa liberdade e ampliação também são encontradas na experimentação com materiais e ferramentas antes inexplorados, particularmente o ruído proveniente de equipamentos digitais, em um processo de descoberta constante através da improvisação e posterior solidificação de técnicas e de seus usos.

## Circulação popular

Os movimentos e artistas citados anteriormente contribuíram para uma expansão dos sons utilizados na composição e no fazer musical, desde a criação até a performance. Uma maior liberdade experimental com os materiais, a incorporação de novos equipamentos conforme estes eram desenvolvidos representou uma mudança significativa a partir do início do século XX, não só para a música de concerto como também para contextos populares e não ligados à academia. Ainda que as instituições fossem alvo de duras críticas,

muitos artistas possuíam vínculos com elas e haviam passado por alguma formação acadêmica. Contudo, a distribuição e comercialização das tecnologias desenvolvidas no início do século XX, como o rádio, fonógrafo, computador, entre outros equipamentos, criados e aperfeiçoados para a gravação, produção e reprodução musical, ampliou o acesso a esses dispositivos por indivíduos distantes de um ambiente institucional e formal. Segundo David Novak (2013, p. 153), esses indivíduos não familiarizados com esses instrumentos passam a experimentar de modos distintos com o ruído e criar obras que dialogam com as buscas artísticas daqueles inseridos nesses espaços.

É o caso especialmente de gêneros populares que fazem uso de equipamentos eletrônicos, como as fitas magnéticas, amplificadores, pedais, microfones, na criação musical e também exploram seus usos na performance. Para além das muitas discussões que o termo música popular suscita, Novak a diferencia da música de concerto a partir do lugar onde ela se faz presente.

A Noise incorpora muitas questões filosóficas sobre música levantadas por Russolo, Duchamp, Schaeffer e Cage, mas sua performance não acontece em galerias, salas de concerto ou ambientes formais. A origem da Noise se aproxima de ambientes informais, como bares, casas de show e clubes, de modo semelhante aos gêneros populares. Aqui, o paralelo feito por Novak é com culturas *undergrounds*, que não se adequam nem ao institucional nem às obras comercializadas em veículos de massa. Dessa forma, gêneros como o rock, o free jazz e o punk são mencionados como exemplos importantes que antecedem a prática da Noise e anteciparam alguns dos elementos por ela trabalhados.

Nos escritos de Novak (2013) e Hegarty (2007), ambos localizam um diálogo entre free jazz e Noise pela liberdade harmônico-rítmica que o primeiro assume, e que representam uma das facetas do ruído a partir do incômodo gerado por notas dissonantes, o esfacelamento de padrões rítmicos identificáveis e a variedade sonora proposta. Ainda que o free jazz se mantenha no campo estritamente musical, com o uso de instrumentos, há uma transformação dos significados musicais devido à liberdade formal e estrutural que assumem.

Já o rock, foi um dos primeiros gêneros a empregar o volume como um papel central em sua prática. A guitarra elétrica, os pedais de efeitos e distorções e os amplificadores são recursos importantes em muitos subgêneros do rock e que são apresentados na Noise, com ligeiras diferenças. A distorção e o volume, nas obras Noise, não é “amenizado”, ou seja, volume e o ruído são elevados a potências máximas, gerando um incômodo fisiológico palpável. Especialmente durante a performance ao vivo dessas obras é que o volume ganha contornos mais destacados, uma vez que o público não mais controla a intensidade do som (como o caso de uma escuta individual em seu próprio quarto) e os artistas se valem da irrepreensibilidade desse volume, o que sugere paralelos à situações extremas e desconfortáveis, provocando conceitos filosóficos que orbitam o campo da música e sua ligação com o prazer/desprazer (Campesato, 2012).

Tanto rock quanto e free jazz, se aproximavam de uma reinvenção das práticas musicais mais do que uma negação destas. O ruído aqui exerce um papel mais metafórico de dissonância frente às posturas tradicionais na música. Portanto, o terceiro gênero relacionado à prática Noise, ampliou essa característica do ruído na música (em forma de dissonâncias, notas “erradas”, volume extremo) para a performance e atitude, dentro e fora do palco, assim como possibilitou outros usos para os equipamentos eletrônicos, amplificadores e dispositivos que permitiam a distorção do som. O punk, segundo Hegarty (2007, p. 68) representa “uma extensão do ruído tornada possível através da eletricidade, o ruído que provém da repetição, e o ruído da extensão do som no tempo e para longe da musicalidade.”

De modo semelhante à rejeição dadaísta, o punk operava a partir de uma negação de conceitos musicais tradicionais, da virtuosidade, do “bom” ou “ruim”, da habilidade técnica em tocar um instrumento, de beleza e complexidade. Hegarty observa bandas punk como The Stooges e Velvet Underground e argumenta que elas reintroduziram a agressão, transgressão e violência a partir tanto da forma musical quanto do conteúdo das letras. As batidas rápidas, altas e repetidas serviam como uma oposição aos longos solos e virtuosismos apresentados pelos músicos de free jazz. O termo punk não se limita às músicas e bandas, mas representa toda uma cultura que se estende às vestimentas, à atitude, ao modo de criar e performar as músicas, o cunho político.

A Noise Music, desde sua composição até sua performance é fortemente influenciada pelos movimentos que lhe antecederam, dos quais absorve a liberdade, o volume extremo, a negação da tradição, canalizados em uma performance subversiva e transgressiva em locais que contrastam com a aclamada sala de concerto, estreitando, assim como os gêneros populares, o contato direto com o público e estimulando deste uma postura mais ativa.

## Noise Music

O diferencial entre o gênero Noise e os demais apresentados anteriormente, está no modo pelo qual os recursos são adaptados e acionados. A Noise utiliza predominantemente ruídos “puros”, sons estáticos de ruídos brancos, feedback, microfonação, distorção, em volumes extremos e repetidos sem uma estrutura formal reconhecível.

Podemos perceber um exagero nos elementos extremos que, para Lílian Campesato (2012) apontam para dentro do som, para o interior da experiência. A Noise Music intensifica uma experiência que recorre a sensorialidade e não a autorreferencialidade das obras musicais. Outros exemplos na música contemporânea, a partir dos anos 1960, também recorrem a sensorialidade dos sons, mais do que sua significação dentro de uma estrutura formal, como Steve Reich, Terry Riley e La Monte Young. No entanto, elas se diferenciam pois a Noise apresenta uma massa de ruídos sem qualquer articulação ou estruturação, implicando em uma escuta na qual o ouvinte “ouve, sente na pele, ao invés de escutar e racionalizar sobre a experiência” (Campesato, 2012, p. 114). É esse aspecto da Noise que lhe garante uma relação muito mais próxima da performance musical já que aqui o compositor se torna o intérprete que possibilita ao público uma experiência no qual os limites da escuta e do incômodo são mobilizados.

A Noise apresenta uma multiplicidade de artistas e de abordagens do ruído, mas destaca-se o uso predominante de equipamentos eletrônicos na produção dos sons, assim como a distorção desses sons a partir de aparelhos como pedais e efeitos produzidos por meio de softwares digitais. Optou-se por observar a produção de um artista representativo da cena Noise japonesa a fim de elucidar os procedimentos criativos que o uso do ruído pode assumir. No entanto, é importante indicar que essa análise não é de modo nenhum excludente de outras possibilidades de trabalho com o ruído dentro do gênero Noise.

O Japão é uma das regiões que se torna referência quando o assunto é Noise Music. Apesar de controverso, o termo japonês (noise japonês) é usado para designar a produção de artistas que trabalham os ruídos em seus processos criativos, sem necessariamente compartilhar uma identidade sonora. Um desses artistas se destaca tanto pela quantidade de discos produzidos quanto pela variedade de sons que esses discos apresentam. Masami Akita é considerado por muitos o “pai” da Noise Music. Seu projeto mais famoso, Merzbow, recebe o nome de uma instalação de Kurt Schwitters, chamada Merzbau. A

Merzbau era composta por objetos frequentemente retirados de seu uso cotidiano que a transformaram em uma espécie de colagem tridimensional, mesclando arquitetura, artes visuais e escultura. Assim como a colagem de Schwitters, o projeto de Akita faz dos ruídos seu material-objeto para construir suas colagens sonoras utilizando equipamentos analógicos e eletrônicos para criação, manipulação e emissão desses ruídos. No início de sua produção, Akita incorpora a experimentação com tapes (fitas magnéticas) e found objects (objetos encontrados), em conjunto com seu colega Kiyoshi Mizutani, através da gravação dos sons produzidos por um microfone condensador em contato com diversos objetos. Em entrevista para Tobias Fischer, Akita chama essa primeira experiência de “Ação Material”.

Após a saída de Mizutani, Merzbau vira um projeto solo de Masami Akita e, nos anos 1990, seus primeiros e mais famosos álbuns de harsh noise são lançados. O termo harsh noise designa ruídos extremos e “crus” que se sobrepõem como uma parede sonora. Os álbuns *Venereology* (1994) e *Pulse Demon* (1996) são exemplos de ruídos masterizados em volumes máximos que desafiam a escuta, com uma sonoridade agressiva e violenta, composto de gritos e sons distorcidos, ruídos intermináveis repetidos através de tape loops (repetições contínuas de uma mesma amostra sonora) que criam uma atmosfera imersiva, provocando um ataque aos sentidos. Alguns álbuns posteriores são menos “ruidosos” ao incorporarem sons de percussão, como o caso de *Merzbeat* (2002) que cria um ritmo estável através do qual podemos nos localizar nos sons intermináveis e repetidos dos ruídos, gerando um ponto de familiaridade com algo “minimamente” musical. Merzbau também foi um projeto que recebeu diversos colaboradores e mesclou instrumentos convencionais com o uso do ruído. No álbum *Strange City* (2016), Masami utiliza gravações do artista de jazz Sun Ra como material sonoro em diálogo com os ruídos, criando uma cacofonia a partir de recortes de saxofone, baterias e outros instrumentos, e das distorções promovidas pelo ruído. Em um de seus mais novos álbuns, *Eternal Stalker* (2022), em colaboração com o compositor, artista e curador Lawrence English, mistura sons gravados em campo em um complexo industrial e seu entorno, sugerindo intersecções entre o ambiente natural e industrial a partir dos sons evocados.

## Conclusão

O projeto Merzbau representa muito bem as diversas influências que compõem a Noise Music, desde o futurismo com sua glorificação dos ruídos, e a anti-arte dadaísta onde o ruído assume uma negação da musicalidade. Quando incorporado, o ruído desafia nossas concepções de música e arte, tensiona os limites entre o que se considera música, como pensamos e a produzimos, e indica como a sua utilização pode possibilitar uma reflexão sobre conceitos tratados como absolutos.

Schaeffer e Cage questionaram as tradições musicais em sua época, ao introduzir novas técnicas e modos de criar que ressignificam a composição, performance e escuta. Ao trazer os ruídos cotidianos para a pesquisa musical, Schaeffer emancipa o objeto sonoro e lhe credita uma posição fundamental em sua música, não o elevando a posição de material musical, mas lhe dando sua própria autonomia como objeto sonoro, com características particulares e inexistentes aos sons musicais. Esse objeto sonoro assume na Noise papel semelhante, como elemento fundamental na criação das obras e na experiência destas mediada pela sensibilidade aos sons. Cage, por sua vez, redefiniu as convenções da música e das artes, por meio de suas experimentações com a indeterminação, com os objetos cotidianos em interação com instrumentos musicais e a percepção dos sons em seus

aspectos sensoriais para além das formas convencionais de fazer música. Os sons em si mesmos eram para Cage fruto de uma nova experiência de escuta diferente de uma escuta que os compreende como parte de um discurso musical ou estrutura autorreferencial.

Entretanto, a Noise Music não se insere nos mesmos ambientes nos quais Cage ou Schaeffer se apresentavam, como as salas de concerto ou laboratórios de pesquisa do som. Ao contrário, resgatam parte éthos da performance dadaísta que aconteciam no Cabaret Voltaire e se assemelham aos espaços de socialização no qual ocorrem os gêneros populares como o rock, free jazz e punk. Nesses ambientes a escuta é permeada por outras interferências e interações, distintas das propostas em um ambiente acadêmico ou institucional, ou mesmo em salas de concerto tradicionais. Aqui o público assume um papel mais ativo, convidado a interagir intimamente com os artistas durante a apresentação das obras, a partir de sua experiência no evento. Além disso, o conceito de intérprete é provocado, pois os próprios compositores executam suas obras, gerando espaço para reflexões sobre a relação entre a criação e interpretação na performance, o intérprete como artista criador, o compositor como executante, pontos importantes de serem considerados como possíveis ramificações da inclusão do ruído como desestabilizador do campo musical.

Portanto, identificamos que os mecanismos empregados pela Noise Music ao incorporar o ruído como material criativo se assemelha à processos realizados por outros movimentos artísticos, processos estes de ordem prática (equipamentos e dispositivos eletrônicos, técnicas e processos composicionais experimentais) e teórica (filosofia anti-arte, arte dos ruídos e improvisação ou experimentação como recurso criativo) que, apesar de similares ou idênticos servem à Noise um propósito inovador, ampliando e intensificando o potencial incômodo do ruído em direção a novas fronteiras, permitindo um olhar crítico para os processos criativos e performativos, em direção a uma reflexão sobre as definições dos materiais, meios e modos de criação musical contemporâneos.

## Referências

- Akita, M. (2013). *Fifteen Questions with Merzbow: Lost and found* (Entrevista com Tobias Fischer). 15 Questions. Recuperado em 14 julho, 2022, de <https://15questions.net/interview/fifteen-questions-merzbow/page-1/>
- Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: A history*. Nova Iorque, EUA: Continuum.
- Helmholtz, H. (1895). *On the sensations of tone: as a physiological basis for the theory of music* (3a ed.). Londres, Reino Unido: Longmans, Green, & Co.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In The Blink of an Ear: Toward a non-cochlear sonic art*. Nova Iorque, EUA: Continuum.
- Novak, D. (2013). *Japanoise: music at the edge of circulation*. EUA: Duke University Press.
- Padovani, J. H. & Ferraz, S. (2012). *Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Revista Música Hodie, 11 (2), 11-13. Recuperado em 14 de julho, de <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>
- Richter, H. (1985). *Dada: art and anti-art*. Nova Iorque, EUA: Thames & Hudson Inc.
- Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*. In C. Cox & D. Warner, (Ed.), *Audio Culture: Readings in modern music*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing Inc.
- Campesato, L. (2007). *Arte Sonora: Uma metamorfose das musas* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Campesato, L. (2012). *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Wisnik, J. M. (1989). *O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas* (2a ed.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.

# One strategy for an immersive recording using ambisonics

César Marino Villavicencio Grossmann

Universidade Federal de Uberlândia/Universidade de São Paulo  
cevill@usp.br

**Abstract:** The process of setting-up an array of 10 microphones for recording a solo instrumental piece in a local church is described and the processing of the sound through plugins in 3<sup>rd</sup> order ambisonics for binaural rendering is explained. The results revealed that the multitrack recording in the acoustics of the church with binaural rendering produced depth and brilliance offering the possibility of managing the desired amount of reverberation without the necessity of using reflections available in the plugin.

**Keywords:** Recording techniques, Ambisonics, Multitrack recording, Binaural.

## Uma estratégia para uma gravação imersiva usando ambisonics

**Resumo:** O processo de configuração de uma matriz de 10 microfones para gravação de uma peça instrumental solo em uma igreja local é descrito e o processamento do som através de plugins em ambisonics de 3<sup>a</sup> ordem para renderização binaural é explicado. Os resultados revelaram que a gravação multipista na acústica da igreja com renderização binaural produziu profundidade e brilho oferecendo a possibilidade de gerenciar a quantidade de reverberação desejada sem a necessidade de utilizar reflexões disponíveis no plugin.

**Palavras-chave:** Técnicas de gravação, Ambisonics, Gravação multicanal, Binaural

## Introduction

This project was idealized as an introductory investigation for the project entitled “Sound Reinforcement: A discrete system<sup>1</sup> for individual amplification” which aims to amplify acoustic instruments following the principles of sound reinforcement and the idea of stems through the use of digital sound capture, amplification and manipulation technology. In this investigation the main objective is to favor a performance of music with acoustic instruments in spaces where the acoustics are not suitable for the performance of musical presentations by means of acoustic instruments with low sound pressure.

In the late 1990s, during the period I dedicated myself to electronic music at the Institute of Sonology at the Royal Conservatory, The Hague, The Netherlands, I had the opportunity to develop recorder capable of manipulating live sounds, a practice known as live sound processing. With this instrument, that we named the *e-recorder*, I had the chance to participate in several concerts with important musicians from the electronic music scene. It was precisely with English composer Richard Barrett that the idea arose of using a separate amplification system for each performer and not routing the entire group's signals to a single PA. According to Barrett, this type of decision would allow listeners to identify the sound material with its source, integrating the visual and gestural factor of the performer into the sound. We believe that by means of such type of amplification setup the sonic result in the environment should become more organic, even facilitating the interaction between performers, since the sound sources are easily identifiable. This is the hypothesis that informs the current project, which is supported by The National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) of Brazil. However, due to the restrictions derived from the COVID-19 pandemic that

proscribed any social contact we had to change our plan of route slightly. So, we decided that we should first focus on the recording of solo acoustic instruments using a multitrack recording technology for further binaural rendering and, as the social contact restrictions fade-out, we will retake the original plan. In this manner, our first investigation was aimed to capture one low pressure acoustic instrument with an array of 10 microphones and process the sound through 3<sup>rd</sup> order ambisonics. Our hope is that by developing advanced recording techniques we could profit by using this knowledge for registering the results of the original plan.

## The Church

The main objective of the idea of multitrack recording was the creation of a cohesive sonic result that uses the 10 microphones to obtain an involving binaural rendering of a 3<sup>rd</sup> order ambisonics. This idea comes from the assumption that “the higher the order of ambisonics, the greater the angular precision and the larger the audience listening area.” (Barrett, 2012, p. 1). We chose the Parish Holy Spirit Church in the city of Uberlândia, Minas Gerais, Brazil, for recording a musician interpreting the first dance, Allemande, of Johann Sebastian Bach’s Partita for flute (in a minor) in a Voice Flute<sup>2</sup>.

**Figure 1**  
The Parish Holy Spirit Church designed by architect Lina Bo Bardi.

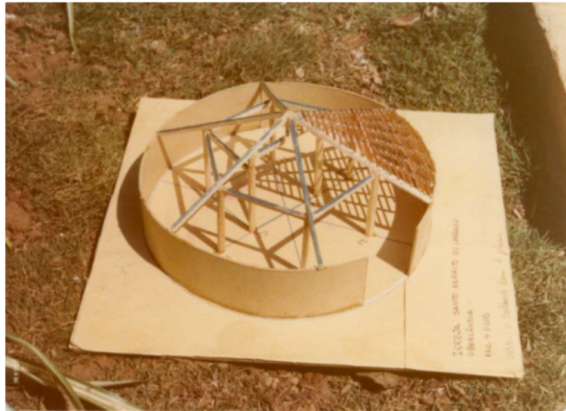


Design by renowned architect Lina Bo Bardi in 1975, the building used almost all material made *in loco* for its construction. Clay bricks and wood structures from the region were used for building the round church which has 8 wooden pillars distributed equidistantly and perpendicularly. The floor consists of Portuguese stones and its ceiling has no encasement, exposing its wooden structure with terracotta tiles<sup>3</sup>. The latter reduces the amount of reverberance in its acoustics and also allows birds to pay the church a visit at times.

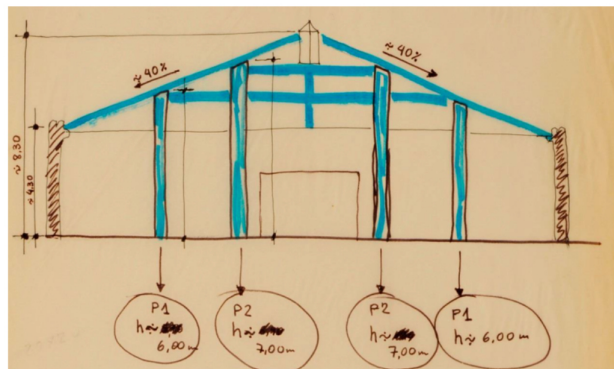
This building was declared historical heritage in 1997 by the *Instituto Estadual do Patrimônio Histórico Artístico* of the state of Minas Gerais, has an internal area of approximately 300m<sup>2</sup>, a diameter of 19m<sup>4</sup> (Lazzarin, 2015, p. 46), less than 2 seconds of reverberation and, at some spots, a fairly fast echo due to reflection between the round structure. The roof has a slope of 40% and its highest point measures 8.3m and its walls are 4.30m high (Fig. 3).



**Figure 2**  
Mockup of The Parish Holy Spirit Church (Lazzarin, 2015, p. 82).



**Figure 3**  
Measurements of The Parish Holy Spirit Church (Lazzarin, 2015, p. 83).



Another issue in the building is street noise coming mostly through the main door, which does come to interfere at times and for which we had to apply some technological solution, as it will be explained later.

## Microphone setting

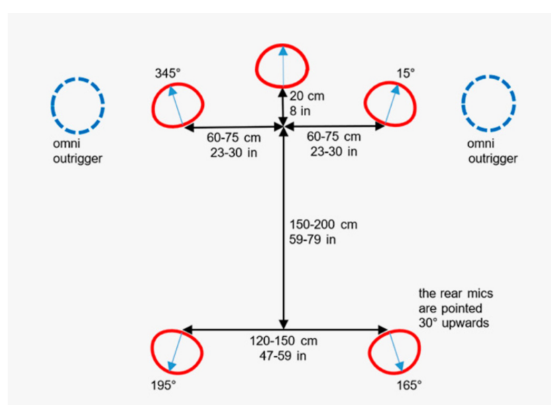
For this recording, we chose the M-Audio 2626 interface, the software Reaper and the following microphones: 4 cardioid KM184 (Neumann), 2 cardioid TLM103 (Neumann), 2 omnidirectional (DPA 4060) and 2 dual diaphragm condenser B2-PRO (Behringer). The signals were recorded in uncompressed WAV format at 24 bits of amplitude depth and the sample rate of 96 kHz.

The setting of the 10 microphones was based on the The Wide Cardioid Surround Array (WCSA) model, introduced by Mikell Nymand<sup>5</sup>, which uses a mixture of cardioid and omnidirectional microphones to enhance the listening position from a sweet spot to a sweet area.

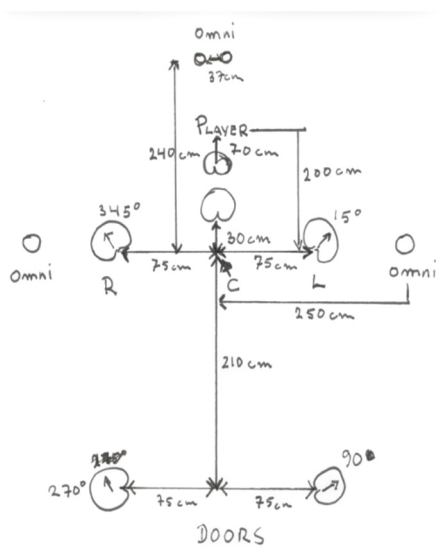
For our recording we chose the following distances between the three microphones from the front tree: Left and Right (LR) (Neumann KM 184) distanced by 75cm from the Centre (C), angled at 345° and 15° respectively. One Front microphone (F) (Neumann TLM 130) placed 20cm in front of C. Left Surround and Right Surround (LS, RS) (Neumann KM 184) distanced by 210cm from LR and 150cm from each other, pointing 30° upwards. However, we changed the angle of the back microphones to LS at 270° and RS 90° in order to avoid pointing them towards the main door, which would bring

excessive noise from the street into the recording. All the microphones were placed at the height of 200cm. In order to have the possibility of a more direct sound, we used another Frontal microphone (F1) – a Neumann TLM103 – placed 70cm in front of the recorder player at 150cm high from the floor. The recorder player was placed 200cm away from F's TLM130 of the main front tree. Plus, we positioned 2 dual diaphragm condenser B2-PRO at 250cm L and R from C. We also placed 2 DPA 4060 omnidirectional microphones (240cm away from the player) at 37cm from each other and at 150cm high from the player's ground, since it was placed in the altar.

**Figure 4**  
The Wide Cardioid Surround Array (WCSA).



**Figure 5**  
The Microphone Array used at The Parish Holy Spirit Church.



## Ambisonics and processing the sound with plugins

As many already know, ambisonics is a full-sphere surround sound format that contain speaker-independent representation of a sound field called B-format, which can be decoded into the listener's speaker format, binaural included. As Natasha Barrett affirms: "For decades, ambisonic recordings have commonly be made with the Soundfield microphone. This microphone captures the complete sound-field using four cardioid response capsules located as close as possible in a tetrahedron geometry" (Barrett, 2012, p. 3). However, the use ambisonic microphones are questioned for obtaining high quality

3D recordings. In an equipment review from the Boom Library, we read: “Pretty much the same misunderstanding is widespread when it comes to Ambisonic. Ambisonic is a system developed in the 60s/70s. Today it is mostly a delivery format to be able to decode a specific location of a sound into a wide range of speaker setups, one being binaural for headphones. That means there is no need to have native Ambisonic recordings to deliver audio in Ambisonic format for VR or 360° videos to create a 3D environment.” (Retrieved from The Boom Library: <https://www.boomlibrary.com/blog/why-we-dont-use-ambisonic-microphones-even-for-vr/>).

In our case, our objective in using a 10 microphone array for a recording was to create an immersive and engaging acoustic result. Judging the amount of unexpected noise leaking from the street into the church, it was necessary to apply a highpass filter at 260Hz first, taking into consideration that the lowest note of the voice flute is a D3 in A=415Hz, which is around 270Hz. Although not all the noise could be removed, especially the sounds coming from singing birds at the roof of the church and happy children outside the church’s door, the results of the recording bring the idea of space very clearly.

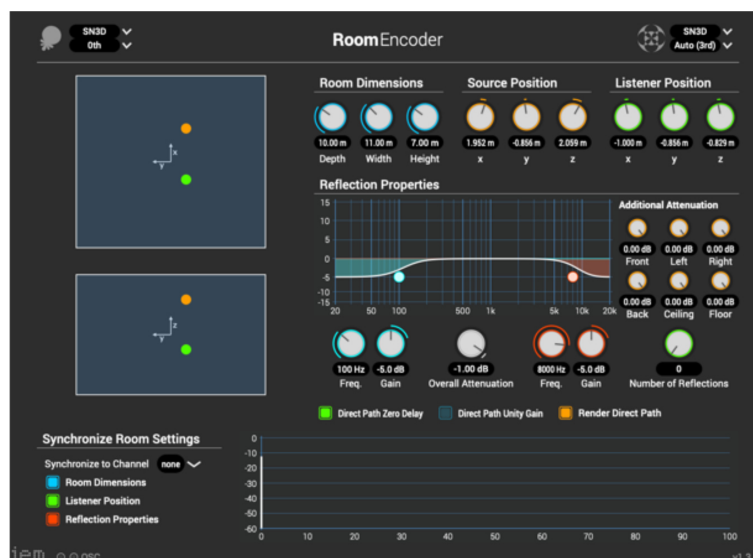
The process we used consisted of applying IEM’s RoomEncoder plugin into each of the 10 stereo tracks. This plugin allows you to choose the distances in 3D to artificially change the relative position between sound source and the listener. But first we needed to set each of the 10 tracks of our Reaper multitrack session to 16 channels because we were dealing with higher order ambisonics. Using the RoomEncoder in each of the 10 tracks allowed us to set the source position to the approximate distances that we used in the actual physical space. In this manner, we set the height of the labium of the recorder (1.497m) and the distance of the listener in relation to the source as the distance from the musician to the centre of the front (F) microphone tree (2.0m). Also, for keeping the distances used between the microphones during the recording it was necessary to apply the RoomEncoder plugin on each of the 10 tracks set to 16 channels before routing them all to the IEM’s BinauralDecoder set to convert from 3<sup>rd</sup> order Ambisonics<sup>6</sup> to a stereo experience. Although the virtual shape of the plugin concerns the shape of a shoebox, differing from the actual shape of the physical building, the objective was not to recreate the original measurements of the church, but to choose the desired amount of natural reflections by changing the relative positions between the sound source and the listener. It is important to note that the setting for choosing the amount of reflections of the RoomEncoder plugin was set to zero. Finally, all 10 tracks were put through the main bus containing the BinauralDecoder. The resulting sound is very involving due to a balance between the signals recorded by the main microphone array (L,R,F,LS,RS and F1) and the nicely reverberant components of the 4 omnidirectional microphones. Therefore, it depicts an interesting stereo image that is focused enough in the centre and spreads nicely to the sides, creating an immersive sonic spatiality.

## Conclusion

We hope that this work in progress has exposed some of the possible manners of processing multitrack recordings taking advantage of the natural acoustical characteristics of the physical environment. Since the possibilities with the number of plugins available today are extremely extensive, there is an instigating line of research that can explore the use of different setups of microphone arrays in various places and their diverse types of acoustics. Also, we are looking forward to implement the ideas and knowledge derived from this investigation into the original focus of this research, namely registering the

development of a system of sound reinforcement through the use of digital sound capture, amplification and manipulation technology.

**Figure 6**  
Parametres used with IEM's RoomEncoder for the Front microphone (F).



## Notes

<sup>1</sup> In this project, the noun system is understood as the initiative to find the parameters to be able to understand the balance and sound quality in a pragmatic way based on hearing and not as the fixed configuration of hardware and software parameters.

<sup>2</sup> Voice Flute is a recorder in D4, which is called by this name because of its proximity to the human voice.

<sup>3</sup> For more information see Lazzarin, 2015, pp. 55 and 83.

<sup>4</sup> Lazzarin, 2015, p. 44.

<sup>5</sup> <https://www.dpamicrophones.com/mic-university/immersive-sound-object-based-audio-and-microphones> (accessed on April, 1<sup>st</sup>, 2022)

<sup>6</sup> Follow this link to listen to it in SoundCloud: [https://soundcloud.com/user-519752854/bach-roomencoder-iem-1?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/user-519752854/bach-roomencoder-iem-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

## References

- Barrett, N. (2012). The perception, evaluation and creative application of high order ambisonics in contemporary music practice. Ircam composer in research report. Paris.
- Lazzarin, A. L. (2015). A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e suas Alternativas à Arquitetura Brasileira. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, SP.
- Wilson S.; Harrison J. (2010), Rethinking the BEAST: Recent developments in multichannel composition at Birmingham Electroacoustic Sound Theatre. Organised Sound, vol. 15, issue 3, pp. 239-250.

# Videoperformance Musical: definição, características e postura interpretativa

Mariana Aparecida Mendes  
 Universidade Federal de Uberlândia  
[mendes.mari7@gmail.com](mailto:mendes.mari7@gmail.com)

Resumo: Por meio deste artigo busca-se compartilhar os resultados parciais da pesquisa de mestrado em andamento, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, que tem como objeto a Videoperformance Musical. A pesquisa utiliza a metodologia de pesquisa em arte proposta por López-Cano (2015) e propõe uma possibilidade de conceituação de Videoperformance Musical a partir de revisão bibliográfica e produção artística de videoperformances musicais. Discutem-se aqui os conceitos de performance, performance musical e videoperformance, que configuram-se como eixos importantes para a sustentação do conceito de videoperformance proposto. Além do conceito abordado, também são apresentadas as características da videoperformance musical encontradas até o atual estágio da pesquisa. A fim de contribuir para a discussão apresentada e também validar o conceito desenvolvido, também são abordadas duas das quatro videoperformances vinculadas à pesquisa, destacando as decisões técnicas, sonoras e visuais que foram utilizadas na construção da narrativa. Por fim, destaca-se qual a postura interpretativa que o performer pode assumir no contexto desse tipo de produção artística.

Palavras-chave: performance; videoperformance; videoperformance musical; pesquisa em arte.

## Musical Videoperformance: definition, characteristics and interpretive posture

Abstract: In this article, partial results from the master's degree work-in-progress research will be shared, being developed at the Post-Graduate Program in Music at the Federal University of Uberlândia, which encompasses Music Videoperformance. This research is based on the Artistic Research methodology proposed by López-Cano (2015) and envisages a possibility of conceptualizing Musical Videoperformance starting with a literature review and advancing with artistic production of musical video performances. The concepts of performance, musical performance and video performance are discussed, as they configure three important pillars to support the proposition of a video performance concept. In addition, characteristics of musical video performance found up to the current stage of the research are also presented. In order to contribute to the discussion presented and also to validate the proposed concept, two of the four video performances showcased in the research are addressed, highlighting the technical, sound and visual decisions that were taken in the construction of the narrative. Finally, the interpretive posture that the performer shall assume in the context of this type of artistic production is highlighted.

Keywords: performance; videoperformance; musical videoperformance; artistic research.

## Introdução

Ao longo da história da música ocidental podemos perceber como a figura do intérprete foi ganhando visibilidade no contexto das apresentações musicais. Com a valorização do *performer* na prática musical, aspectos relacionados à visualidade na performance também começaram a ser mais explorados, ao perceber-se a sua capacidade de comunicação e interação com o público. Traldi (2009, p. 16) observa que “expressões artísticas, como a ópera, acrescentavam uma carga cênica e dramática muito grande às apresentações e os elementos visuais passavam a comunicar informações ao público tanto quanto ou mais que os elementos sonoros”.

O rápido desenvolvimento tecnológico a partir do século XX e a facilidade de acesso à dispositivos como o celular e câmera de vídeos, também têm contribuído para uma maior exploração da visualidade na performance musical. Nesse sentido, assim como é

possível atribuir à gravação sonora a fundação e a promoção da música eletroacústica (Miranda; Barreiro, 2011, p. 6), pode-se entender que a internet e as redes sociais (que em sua maioria são exclusivamente ou parcialmente voltadas para a divulgação de materiais audiovisuais), têm contribuído para a produção e difusão de obras e práticas artísticas feitas para o vídeo ou relacionada a ele, como o videoclipe, a videomúsica e a videoperformance.

O campo da videoperformance musical é ainda recente, carecendo de bibliografia e produções que se autointitulem dessa forma. Para identificar características que pudessem nos ajudar a formular um conceito, foram adotadas duas estratégias: 1. Pesquisa bibliográfica e reflexão relacionada aos conceitos de ‘performance art’, ‘performance musical’ e ‘videoperformance’; 2. Produção artística de quatro videoperformances seguindo as características identificadas, com objeto de observar, refletir e validar uma proposta de conceito de videoperformance musical.

Ressalta-se que esse artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa de mestrado em música em andamento, desenvolvida no programada de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia.

## Performance e videoperformance

No que diz respeito à performance de modo geral, percebemos que esta é uma prática artística em que há a valorização do “corpo”. Sampaio (2012, p. 41) afirma que “o território da performance, por excelência, é sem dúvida o corpo em ação”. Assim, é também na performance musical, em que o corpo desempenha papel importante, como na “manipulação física do instrumento musical para uma execução musical precisa” e “germinação de ideias expressivas sobre música” (Davidson; Correira, 2002, p. 237, tradução nossa)<sup>1</sup>.

A consciência de que o ‘corpo’ pode por si próprio ser um objeto de criação e fruição artística, faz com que a performance seja entendida como arte, e não só uma ‘ferramenta’, por exemplo. Nesse contexto – de se entender que na performance o corpo está no centro da ação artística, que ele próprio é o ‘instrumento’ de criação do artística – e também influenciada pelos movimentos de vanguarda, surge no século XX o gênero artístico *Performance Art*. A *Performance Art* tem como uma das premissas a interdisciplinaridade artísticas e rompimento de ideias tradicionais sobre o fazer artístico, e pode ser entendida como um “instrumento de organização signica que opera por intermédio do corpo de um performer que organiza signos com a intensão de propor uma experiência” (Nova; Zoboli, 2016, p. 244). Pode-se citar como uma *performer* marcante nessa área a artista Marina Abramovic e suas performances *Rhythm 0*, *AAA-AAAA*, *Rest Energy*, *The Artist is presente*, entre outras.

Podemos inferir, então, que as *Performances Art*, diz respeito à performances singulares e independentes, que não se apoiam em outro produto artístico já existente, e que pode haver um roteiro (como no caso da performance *Concierto ZAJ*, da artista Esther Ferrer) e/ou um conceito, que possibilita(m) uma futura reprodução, pela própria artista criadora ou por outros artistas.

Tendo em vista esses conceitos e suas respectivas características acerca da performance, discute-se agora o conceito de videoperformance, que tem sido uma prática mais comum no contexto das artes visuais e cênicas. Diferente das produções documentadas em vídeo ou registros videográficos, em que o dispositivo de gravação de vídeo não está presente como um dispositivo de interação com o *performer*, mas sim como um objeto que captura a ação

performática<sup>2</sup>, a videoperformance é entendida como a performance feita para o vídeo. Vinhosa (2020, p. 8) a define como “o corpo performado em vídeo, entre dois estados de representação e de contaminação mútua, seria residual e instável – a performance propriamente dita e sua imagem desdobrada para o vídeo”. Essa definição vai ao encontro do olhar de Sampaio (2012), que compreende que a videoperformance tem relação com a “performance feita para o vídeo, para ser expressa em vídeo” (p. 46) e que nela “há um diálogo entre o vídeo e a performance, onde ambos mantêm seus atributos particulares, mas na manifestação dialógica manifesta-se uma nova linguagem, como uma filha da ‘união amorosa’ entre vídeo e a performance” (Sampaio, 2012, p. 47). As observações de Cavallin (2016, p. 132) também contribuem para o entendimento do conceito de videoperformance ao notar, como uma constituinte da videoperformance, a interação do *performer* com a câmera, criando uma união entre a linguagem do vídeo e a performance.

Assim como há a valorização do corpo durante uma performance presencial, podemos entender que na videoperformance, por ser ela uma linguagem que mantém as ideias da performance, mas agora em interação com o vídeo, a presença do corpo ainda é importante. Além disso, ainda considerando os conceitos abordados sobre performance, também é um produto que necessita de uma narrativa/conceito, que poderá adiante permitir uma futura reprodução.

## A videoperformance musical

A videoperformance musical trata-se de uma videoperformance em que há a presença de uma camada sonora com uma performance musical, que será realizada e explorada no vídeo. Entretanto, o objetivo do vídeo não é promover determinada música, como acontece nos videoclipes que mantêm um caráter de comercialização e difusão de uma obra musical. A performance musical também não é apenas uma trilha sonora para o material visual. Na videoperformance a música é apenas uma das várias camadas, não hierarquicamente superior ou inferior a quaisquer outros elementos. Há na videoperformance musical também a presença do *performer*, do corpo em ação, que a difere da vídeomúsica, por exemplo, em que no vídeo há uma abundância de imagens abstratas/texturais, sem a revelação de quem está por detrás da criação e execução dos sons que soam.

Assim como é possível realizar a performance musical de uma obra já composta e criar uma performance sem apoio concreto de um outro material artístico, como é o caso das produções vinculadas à *Performance Art*, entende-se que existem dois tipos de videoperformance musical. O primeiro tipo diz respeito àquelas em que a camada sonora vincula-se à execução de uma obra musical previamente composta, geralmente até já registrada em partitura. O segundo tipo diz respeito a uma produção em que a camada sonora surge durante o processo de criação da videoperformance como um todo. Nas videoperformances do primeiro tipo pode-se dizer também que estamos fazendo uma videoperformance de ‘tal obra’, como veremos nos exemplos adiante. Já no segundo tipo, o título do trabalho remete a algo mais poético, sem vinculação necessária à camada musical.

Considerando que assim como na videoperformance há a possibilidade de uma reprodução futura, a videoperformance também permite tal ação. Sendo assim, mesmo que nas videoperformances do primeiro tipo haja uma obra musical de referência, o produto artístico deixa de ser a música e passa a ser todo o material audiovisual. Ou seja, caso haja o interesse de uma reprodução futura, reproduzir-se não a música, mas sim os elementos julgados como estruturantes daquela narrativa, ou o conceito da videoperformance, que

envolvem a camada musical e visual (que pode-se compreender não só a performance em si, mas os elementos envolvidos no cenário, filmagem e edição do vídeo). A possibilidade ou previsão de uma reprodução futura pode ser viabilizada pela elaboração de uma notação específica, que possa por exemplo abranger elementos musicais, cênicos, performáticos e técnicos, como os relacionados à filmagem e edição.

Retomando o conceito de que na videoperformance o vídeo não só captura uma ação, na videoperformance musical pode-se executar ações que quebrem a linearidade da performance musical, por exemplo, a possibilidade de utilizar na edição captações feitas em momentos cronológicos diferentes. Esse aspecto aponta para o fato de que o produto final da videoperformance acontece apenas ao fim do processo de edição, uma vez que a própria edição também faz parte do processo criativo.

A fim de exemplificar às especificidades abordadas, elaborou-se o Quadro 1.

#### Quadro 1

Definição e características da videoperformance musical já identificadas no estágio atual da pesquisa acerca. Elaborado pela autora.

<b>VIDEOPERFORMANCE MUSICAL</b>
1. Tem-se uma obra musical previamente composta
2. Todas as camadas são inéditas e surgem durante o processo
<b>CARACTERÍSTICAS</b>
- Presença do performer, do corpo em ação
- Criação de uma narrativa/conceito prévio, que sustentará a criação
- Possibilidade e/ou intenção de futura reprodução
- Possibilidade da quebra da linearidade
- Não hierarquização das camadas sonoras e visuais

Ressalta-se que os conceitos abordados até aqui representam uma possibilidade de conceituação, por mais que tenham uma sustentação teórica de uma bibliografia aproximada. Além disso, visto que a pesquisa ainda está em andamento, pode ser que até a finalização da pesquisa, outras características surjam. Sendo assim, é possível que nem todas as produções intituladas como videoperformance musicais sigam as características levantadas como fundamentais desse tipo de produção. Há também a possibilidade de diferentes níveis de exploração dessas características, como por exemplo, diferentes níveis de conceituação prévia e de elaboração da notação para futura reprodução, que também não pode ser uma intenção do artista criador.

Entretanto, como foi dito anteriormente, o conceito proposto parte não só de uma pesquisa bibliográfica, mas também de uma produção artística que contribua na reflexão e validação do conceito proposto.

## Produções artísticas

Lopez-Cano (2015) definem a pesquisa artística, também por vezes chamada de pesquisa em arte, como um “processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (López-Cano, 2015, p. 71). No livro *Investigación artística en música – problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), o autor, juntamente com a pesquisadora Úrsula San Cristóbal Opazo, desenvolve mais o conceito, apresentado também diversos exemplos de pesquisas que se enquadram nessa metodologia. Nota-se a



partir dos apontamentos dos autores que a experiência prática que caracteriza a pesquisa em arte pode ser realizada sobretudo através de apresentações artísticas ou produção de um material artístico.

No contexto musical, os autores afirmam que a prática artística pode assumir diferentes funções, formatos e papéis dentro da pesquisa, podendo ser:

1. Informativa – “ao fornecer informações para a pesquisa”
2. Reflexiva – “quando se torna um lugar para pensar, encontrar semelhanças e contradições, gerar ideias ou produzir conceituações e soluções”;
3. Experimental – “quando se torna um espaço para verificar, testar e avaliar diferentes soluções e ideias ou se torna o laboratório de exploração artística e/ou intelectual”;
4. Veicular – “quando se torna um recurso para resultados de pesquisa” (López-Cano; Opazo, 2014, p. 126-127, tradução nossa)<sup>3</sup>.

No caso da pesquisa descrita neste artigo, a produção artística assume as funções de reflexão, experimentação e veiculação<sup>4</sup>. As funções de reflexão e experimentação têm sido ainda mais praticadas devida à dificuldade de se encontrar uma bibliografia relacionada ao objeto principal. Deste modo, diferente de uma pesquisa puramente teórica, que se fomentaria sobretudo de uma revisão bibliográfica para se chegar nas conclusões, nessa pesquisa a própria produção artística é que tem contribuído para entender melhor o objetivo e, além disso, propor um conceito.

Foi proposto então a criação de quatro videoperformances musicais, duas de cada um dos dois tipos já citados, sendo elas: *Videoperformance Tides of Manaunaun*, de H. Cowell (tipo 1); *Em uma nota só* (tipo 2); *Videoperformance do Estudo para Piano n.1*, de Tim Rescala (tipo 1); #E3432E (tipo 2). As duas últimas videoperformances citadas ainda estão em processo de produção e por isso nesse artigo focaremos apenas nas duas primeiras citadas.

Em *Videoperformance Tides of Manaunaun*, de H. Cowell<sup>5</sup> tem-se como ponto norteador a performance da primeira peça das *Três Lendas Irlandesas*, do compositor Henry Cowell, intitulada *Tides of Manaunaun*. No início da partitura da obra, há uma história para contextualizar o mito do deus Manaunaun, reconhecido como o ‘deus do movimento’. Utilizou-se como conceito para a criação da videoperformance a ideia por detrás do mito, buscando explorar a ideia do ‘movimento’. O movimento é explorado não só na performance, mas também na edição e na decisão da narrativa visual do vídeo, que caminha em uma crescente de revelação das *performers*<sup>6</sup> e intensidade dos cortes das cenas. As seções visuais do vídeo acompanham as seções musicais da obra de referência. O Quadro 2 apresenta o enquadramento principal utilizado em cada uma das seções da videoperformance.

Ainda sobre a *Videoperformance Tides of Manaunaun*, de H. Cowell cabe ressaltar que apesar de no momento da filmagem já se ter definido quais enquadramentos seriam utilizados, ainda não se tinha com clareza como eles seriam abordados na edição. A única seção que foi previamente definida foi a Seção D, em que utilizou-se uma técnica de executar a obra e os movimentos em velocidade 2x mais rápida, para que na edição a velocidade do vídeo fosse desacelerada, ocasionando na sincronia entre vídeo e áudio. Essa técnica gera um efeito de que os movimentos estão em câmera lento, mesmo que sincronizados com áudio, o que no nosso ponto de vista geraria um protagonismo ao movimento – assunto desenvolvido na videoperformance.

Quadro 2  
Roteiro da Videoperformance *Tides of Manaunaun*. Elaborado pela autora.

ROTEIRO DE CENAS – VIDEOPERFORMANCE TIDES OS MANAUNAUN, DE H. COWELL		
SEÇÃO	INFORMAÇÃO	CAPTURA DE TELA
<p><b>Seção A</b> 0'00" a 1'33" C.1 a 12</p>	<p>Vídeo em plano-sequência, com enquadramento em plano fechado com foco em partes do corpo das performs.</p> <p>A partir de 1'00" (segunda seção musical da obra – c. 7 a 12) começa-se a inserir sobreposição do vídeo da performer 2.</p>	 
<p><b>Seção B</b> 1'33" a 1'52 C. 13 a 17</p>	<p>Câmera estática, com enquadramento em plano médio, focando o tronco para cima da performer 1 e as mãos da performer 2.</p>	
<p><b>Seção C</b> 1'52" a 2'13" C. 17 a 21</p>	<p>Câmera na mão (com pouco movimento), com enquadramento em plano médio, alterando o foco no piano e tronco superior da performer 1, com foco nas pernas da performer 2 a partir de vídeo sobreposto</p>	
<p><b>Seção D</b> 2'14" a 2'30" c. 22 e 23</p>	<p>Câmera estática com enquadramento em plano aberto, revelando integralmente as duas performers.</p>	
<p><b>Seção E</b> 2'30" a final</p>	<p>Inicia-se com câmera na mão (bastante movimento), com enquadramento médio, acompanhando os movimentos da performer 2. A partir de 2'38" começa-se a alterar com os takes das seções C e D.</p>	

A segunda videoperformance, *Em uma nota só*<sup>7</sup>, trata-se de uma videoperformance de tipo 2, criada juntamente com outros dois artistas. Essa videoperformance buscou explorar possíveis traduções da semântica, letra, harmonia, melodia e fragmentos ritmos da obra *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça). Os elementos da obra de referência determinaram a narrativa de todo o vídeo. Nessa videoperformance foi criado um roteiro (Quadro 3) antes mesmo do processo de filmagem e edição, que contém indicações referentes não só à filmagem, mas também à sonoridade, à visualidade, ao tempo de cada seção e o trecho musical de referência.

No caso dessa segunda videoperformance os *performers* também assumiram a função de filmagem dos próprios vídeos. Essa ambivalência de funções oportunizou uma relação mais direta com a câmera, a exploração da sensibilidade do performer ao escolher o melhor enquadramento para posicionar a câmera e também uma destreza de filmar e tocar ao mesmo tempo (nas cenas que foram filmadas com a câmera na mão).

**Quadro 3**Roteiro de *Em uma nota só*. Elaborado pelos artistas criadores.

	TRECHO MUSICAL	NOTA DE REFERÊNCIA	ÂNGULO / EDIÇÃO	COLORAÇÃO
<b>A</b> <b>0'40"</b>	"Eis aqui este sambinha feito numa nota só"	Diferentes notas Dós, executadas esparsamente e com pouca densidade rítmica	<i>Plongée</i> (de cima para baixo) Câmera estática	Preto e branco
<b>0'20"</b>	"Outras notas vão entrar, mas a base é uma só"	Acréscimo de semitons próximos ao Dó	- (pode-se inserir interferências visuais, mas mantendo protagonismo da camada principal)	(pode-se inserir inversão de cor dentro do preto e branco)
<b>B</b> <b>1'30"</b>	"Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada Ou quase nada"  "Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada, não deu em nada"	Notas e timbres diferentes  - Rítmica do trecho musical de referência, em diferentes andamentos	Ângulos diversos, com movimentação de câmera e utilização de diferentes efeitos no vídeo e transições.	Imagens coloridas, seguindo a correlação entre notas e cores da seção B(a).
<b>A + B</b> <b>2'15"</b>	"E voltei pra minha nota como eu volto pra você"  "E quem quer todas as notas Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó"	Diferentes notas Dó (e semitons próximos), exploração de outros timbres, técnicas estendidas e andamentos, com citações rítmicas aos trechos musicais das seções A e B	Camada 1 conforme estética da seção A + sobreposição de vídeos conforme estética da seção B	Fundo de A preto e branco com vídeos coloridos da seção B, seguindo a correlação entre notas e cores da seção B(b)
<b>0'15</b>	"Fica sempre sem nenhuma Fique numa nota só"	Diferentes notas Dós, executadas esparsamente e com poucos densidade rítmica	<i>Plongée</i> (de cima para baixo) Câmera estática	Preto e branco

## Conclusão

A decisão de produzir videoperformances relativas aos dois tipos identificados possibilitou ampliar a visão do que é videoperformance, visto que ambas criações discutidas aqui são bem contrastantes no que diz respeito à narrativa e apresentam perspectivas diferentes de criação. Notou-se que na criação do segundo tipo o performer assume uma postura mais criativa do que apenas interpretativa ou de execução do instrumento. Esse fato pode acontecer pela não necessidade de seguir as indicações e ideias feitas pelo compositor ou performances anteriores da obra musical que está sendo executada, uma vez que na videoperformance de segundo tipo a camada sonora é criada durante o processo e mesmo que se tenha um roteiro, ele também foi criado pelo próprio criador-performer da videoperformance.

Também foi possível observar que ambas possuem as cinco características definidas como essenciais ao se tratar de videoperformance, porém em diferentes graus de utilização. A possibilidade de reprodução, por exemplo, fica mais evidente em *Em uma nota só*, devido ao roteiro ter sido criado antes mesmo da produção da obra.

Considerado o caráter interdisciplinar que a performance assume e o protagonismo do corpo como instrumento de expressão artística, entende-se que na videoperformance musical o performer precisa assumir uma postura para além da interpretação instrumental.

É preciso que se pense na visualidade da performance, em como os gestos serão realizados, como eles serão registrados no vídeo. Essa postura pode apontar para uma diferença da videoperformance musical com a performance presencial, uma vez que no segundo contexto nem sempre questões relacionadas à visualidade configuram-se como um dos assuntos que o performer busca explorar e que o público vá perceber como elemento pertencente à performance, como por exemplo as expressões faciais. Além disso, a videoperformance exige do performer uma preparação para lidar com a câmera de vídeo, que pode ficar posicionada com bastante proximidade, e interagir com ela.

## Agradecimentos

Agradecimentos à CAPES pela bolsa concebida para a realização da pesquisa de mestrado que sustenta esse artigo.

## Notas

- <sup>1</sup> Do original: “physical manipulation of the instrument for the accurate execution of music” e “generation of expressive ideas about the music” (Davidson; Correira, 2002, p. 237).
- <sup>2</sup> Segundo Vinhosa (2020, p. 10), esses tipos de produções “informam, mas não estão a serviço de uma interpretação dos fatos nem elaboram narrações; eles simplesmente mostram a ação acontecendo”. [...] “as tomadas do *performer* em vídeo são quase sempre a partir de uma câmera fixa, cuja imagens cruas, frontais”.
- <sup>3</sup> Do original: “Es informativa cuando provee de información a la investigación; Es reflexiva cuando se convierte en un lugar para pensar, encontrar similitudes y contradicciones, generar ideas o producir conceptualizaciones y soluciones; Es experimental cuando se convierte en espacio para comprobar, testear y evaluar diferentes soluciones o ideas o se convierte en el laboratorio de exploración artística y/o intelectual. Es vehicular cuando se convierte en recurso de comunicación de los resultados de la investigación” (López-Cano; Opazo, 2014, p. 126-127)
- <sup>4</sup> Algumas das produções têm sido apresentadas em eventos científicos e artísticos não só da área de música, mas também do cinema, das artes integradas e de performance.
- <sup>5</sup> Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1p4pXdUitxEhrNKhdspQ8KbvGwPEpJllp/view?usp=sharing>>. Acesso em 26 jul. 2022.
- <sup>6</sup> Essa videoperformance contou com a participação de uma artista da dança, que foi convidada para participar de todo o processo de conceituação e produção da obra.
- <sup>7</sup> Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/11ORcZM5dcdjli1KolD8\\_pWgYy8N4jPh/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/11ORcZM5dcdjli1KolD8_pWgYy8N4jPh/view?usp=sharing)>. Acesso em 26 jul. 2022.

## Referências

Cavallin, I. A. (2016). *Afasia: entre o teatro e a videoperformance*. Art Sensorium, Curitiba, v. 03, n. 1, p. 130-143, jun.

- Davidson, J. W.; Correira, J. S. Body Movement. (2002). In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E (org.). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies of Teaching and Learning*. Nova York: Oxford University Press, 2002. p. 237-250
- Lopez-Cano, R. (2015). *Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade*. ARJ – Art Reserach Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 2, n.1, p. 69-94.
- Lopez-Cano, R.; Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación artística em música – problemas, métodos, experiencias y modelos* (livro).
- Miranda, P. A; Barreiro, D. L. (2011). *Performer e meios eletrônicos: aspectos da interatividade na música eletroacústica mista*. *Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 5, n. 2, p. 1-26, dez. 2011.
- Nova, J. V. S. T; Zoboli, F. (2016). *Corpo como âncora de sentidos e produtor de significados: tensões a partir da performance art*. *Revista pedagógica*, Chapeco, v. 18, n. 39, p. 241-263, set./dez. 2016
- Sampaio, R. S. (2012). *Compreendendo o ensino/aprendizagem da videoperformance: relato de experiência*. (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. 2012. (dissertação)
- Traldi, C. A. (2009). *Percussão e interatividade PRISMA: Um modelo de Espaço Instrumento Auto-Organizado*. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil. (tese)
- Vinhosa, L. (2020). *Videoperformance: corpo em trânsito*. *Estado da Arte*, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 1-13, jul-dez. 2020.

# Estudo sobre metodologia e editoração musical para o ensino da guitarra, a partir do sistema CAGED, na Universidade de Brasília

João Paulo Farias Nery  
Universidade de Brasília  
joaopaulofarias\_1234@hotmail.com

Bruno Manguiera  
Universidade de Brasília  
brunomanguiera@unb.br

Resumo: O presente trabalho apresenta os resultados de pesquisa de Iniciação Científica, que tem como objeto de estudo o conteúdo e a metodologia de ensino adotados em aulas de guitarra elétrica oferecidas na graduação pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília. Aborda-se aqui particularmente o sistema CAGED, adotado como balizador do estudo técnico para a performance no instrumento. Esta pesquisa foi realizada no âmbito do Laboratório de Guitarra e Música Popular, do Instituto de Artes da UnB, e integra o projeto Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de Brasília. Seu objetivo geral foi a realização de um estudo que pudesse subsidiar o aprimoramento e a ampliação do material didático de suporte à disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra, a partir da abordagem de questões relacionadas ao sistema CAGED. Os objetivos específicos foram: a aplicação de questionário a alunos(as) e ex-alunos(as) de guitarra do Departamento de Música, a elaboração de um material-piloto e o uso experimental deste em aulas de instrumento. Para tanto, a partir de reuniões semanais da equipe do projeto, foram realizadas: i) uma revisão bibliográfica sobre o uso do sistema CAGED nos Estados Unidos e no Brasil; ii) a elaboração e aplicação de um questionário a 42 participantes; e iii) a editoração de partituras e diagramas de digitação no braço do instrumento. Como resultado, foram elaborados três protótipos de apostilas, compreendendo o conteúdo abordado nos três primeiros semestres da disciplina, referente às escalas maior, menor harmônica e menor melódica.

Palavras-chave: sistema CAGED; metodologia de ensino; editoração musical.

## Study on methodology and music notation for guitar teaching, based on the CAGED system, at the University of Brasília

Abstract: This work presents the results of an undergraduate research, which has as its object of study the content and teaching methodology adopted in electric guitar classes at the University of Brasília Department of Music. The CAGED system is particularly discussed here, which is adopted as a guideline for technical practice for performance on the guitar. This research was carried out within UnB Arts Institute's Laboratory of Guitar and Popular Music, as part of the project *Electric guitar teaching methodology at the University of Brasília*. The main objective was to identify areas of improvement and expansion of didactic material to support the Electric Guitar undergraduate course, from the approach of CAGED system related issues. The specific objectives were: the application of a questionnaire to guitar students and alumni of UnB Department of Music, the elaboration of a pilot material, and its experimental use in instrument classes. The research dynamics included weekly meetings of the project team, in which were held: i) a literature review on the use of the CAGED system in the United States and Brazil; ii) the elaboration and application of the questionnaire to 42 students and former students; and iii) editing sheet music and guitar fingering diagrams. As a result, *three prototypes of handouts* were prepared, which comprise the content covered in the first three semesters of the guitar course, corresponding to the *major, harmonic minor and melodic minor* scales.

Keywords: CAGED system; teaching methodology; music notation.

## Introdução

Este relatório apresenta os resultados de trabalho desenvolvido como parte do projeto de iniciação científica *Metodologia para o ensino da guitarra elétrica na Universidade de*

*Brasília*, realizado no âmbito do Laboratório de Guitarra e Música Popular (LGMP), do Instituto de Artes (IdA) da UnB. Aborda-se aqui particularmente o sistema “CAGED” ou “Sistema 5”, adotado como balizador do estudo técnico para a performance no instrumento. O objetivo geral desta pesquisa foi a realização de um estudo para subsidiar o aprimoramento e a ampliação do material didático de suporte à disciplina de graduação Instrumento Principal Guitarra (IPG), a partir da abordagem de questões relacionadas a esse sistema. A primeira parte do trabalho traz uma breve contextualização a respeito das disciplinas de instrumento da UnB em questão, bem como dos conteúdos programáticos específicos estudados nesta pesquisa. A segunda parte traz uma revisão bibliográfica sobre o uso do sistema CAGED, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, compreendendo aspectos históricos e particularidades relevantes. Na terceira parte é apresentada a metodologia empregada, com a elaboração e aplicação de questionário a alunos(as) e ex-alunos(as) de guitarra e violão do Departamento de Música da UnB, e a elaboração de um material-piloto, para uso experimental em aulas de instrumento do LGMP. Na quarta parte são apresentados os resultados da aplicação do questionário e do material-piloto. A quinta parte traz considerações a respeito do questionário e da editoração de partituras e diagramas de digitação, com alguns exemplos. E por fim, a sexta parte apresenta a conclusão, com a elaboração de três protótipos de apostilas, compreendendo o conteúdo relativo ao CAGED abordado nos três primeiros níveis das disciplinas de guitarra e violão vinculadas ao Laboratório de Guitarra e Música Popular da UnB.

## **1. A disciplina Instrumento Principal Guitarra, da Universidade de Brasília**

No decorrer de alguns séculos, os conteúdos das aulas de instrumento vêm sendo tradicionalmente transmitidos quase que exclusivamente de forma oral, num processo ao estilo “mestre-discípulo” (Harder, 2008, p. 130). Esse modelo continua sendo usado até os dias atuais, seja em aulas particulares, conservatórios ou universidades. Do mesmo modo, na disciplina de guitarra da UnB, as aulas seguem esse formato de tradição oral, mas contando também com um material didático de apoio em formato PDF. Apresentado de forma compacta, esse material aborda o sistema CAGED, contemplando a exposição das *fôrmas* (ou “*shapes*”) para a digitação de escalas e acordes, bem como exercícios sobre *padrões intervalares diatônicos*. O presente estudo se concentra na ampliação desse material de apoio, visando a potencializar os resultados das aulas de guitarra oferecidas pelo Departamento de Música da UnB.

A disciplina Instrumento Principal Guitarra (IPG), com os níveis de 1 a 4, foi criada em 2010, pelo professor Hugo Ribeiro, então cedido à UnB naquele ano pela Universidade Federal de Sergipe. A criação da disciplina teve por objetivo atender alunos do curso de Licenciatura em Música, uma vez que os cursos de Bacharelado do MUS/UnB, voltados para a música clássica, não contemplavam o instrumento. Em 2009 o Departamento de Música da Universidade de Brasília realizou concurso para professor efetivo na área de Violão Popular e Guitarra: Estruturação Musical, tendo sido aprovado o professor Bruno Manguera, cuja contratação foi efetivada dois anos mais tarde, em outubro de 2011. A partir de então, o prof. Bruno assumiu as aulas de guitarra, incluindo no programa o estudo do sistema CAGED, e criando em 2015 os níveis 5 e 6 da disciplina. Em 2019, o prof. Bruno passou a atuar também na disciplina Instrumento Principal Violão, com uma abordagem voltada para o violão popular, e incluindo no programa o estudo sistemático do CAGED.

O conteúdo da disciplina Instrumento Principal Guitarra é dividido entre os diferentes níveis (semestres), de acordo com as escalas e seus respectivos modos e campos harmônicos. Dentre os tópicos abordados na disciplina, incluem-se os estudos de técnica, repertório e improvisação, os quais são trabalhados de forma vinculada à escala abordada no semestre e seu campo harmônico, permitindo assim o aprofundamento desse conteúdo através de diversas habilidades ligadas à performance. Nos quatro primeiros semestres do programa, são estudadas as cinco escalas que conformam as principais possibilidades de “lugares de chegada” e preparações utilizadas dentro dos chamados *planos tonais* (Freitas, 2010): IPG 1) *escala maior*; IPG 2) *escala menor harmônica*; IPG 3) *escala menor melódica*; e IPG 4) *escala diminuta e escala de tons inteiros*.

Para o estudo técnico-mecânico das escalas, os padrões intervalares diatônicos são praticados de cinco formas: a) *intervalos ascendentes*; b) *intervalos descendentes*; c) *intervalos alternados com início ascendente*; d) *intervalos alternados com início descendente*; e e) *intervalos harmônicos*. A cada semana, são praticados padrões sobre um tipo específico de intervalo, por exemplo: na primeira semana, o aluno exercita padrões sobre terças; na segunda semana, sobre quartas; e, nas semanas seguintes, respectivamente, sobre quintas, sextas, sétimas e oitavas. Devido às limitações físicas do instrumento, os intervalos harmônicos (com a execução simultânea de duas notas) não são praticados sobre os padrões em terças, sendo incorporados aos exercícios somente a partir das quartas. Após o término dessa série de intervalos entre duas notas, com duração de seis semanas, os padrões passam a ser praticados, respectivamente, sobre tríades, tétrades e tétrades com nona, totalizando uma rotina de nove semanas desse estudo técnico.

O material didático de apoio tem sido disponibilizado aos alunos, até então, de forma resumida, nos dois primeiros semestres da disciplina, através de três arquivos em formato PDF:

- a) “Modelos da Escala Maior — ‘Sistema 5’ ou ‘CAGED’”;
- b) “Padrões melódicos”;
- c) “Modelos da Escala Menor Harmônica — ‘Sistema 5’ ou ‘CAGED’”.

Os dois primeiros arquivos, disponibilizados no primeiro semestre da disciplina (IPG 1), apresentam, respectivamente: a) as possibilidades de digitação da escala maior nos cinco modelos do sistema CAGED, através de diagramas com a representação do braço do instrumento; e b) um esquema de rotina para a prática de exercícios sobre padrões melódicos, com um exemplo sobre os padrões em terças. O terceiro arquivo, disponibilizado no segundo semestre (IPG 2), traz as possibilidades de digitação da escala menor harmônica, ficando subentendidos os conteúdos já vistos no semestre anterior.

## 2. Fundamentação teórica — o sistema CAGED

O sistema CAGED é uma ferramenta de *mapeamento* e *visualização* do braço do instrumento amplamente difundida em todo o mundo, na qual as escalas maior e menores são dispostas em cinco fôrmas (ou “*shapes*”) complementares. Assim, esse sistema facilita a digitação e auxilia em aspectos diversos, como percepção musical, leitura, interpretação, improvisação, composição e arranjo. Nesse sentido, o CAGED constitui-se numa maneira de transpor algumas das limitações mecânicas próprias do braço da guitarra.

O uso desse sistema é observado em diversos autores, a exemplo de Sievert (1975), Pass (1981), Greene (1978), Neely e Schroedl (1997) e Faria (2010). O CAGED ou Sistema 5

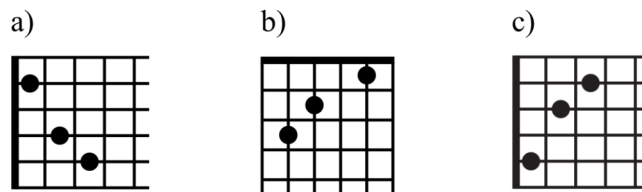


se estrutura sobre cinco diferentes modelos, baseados nas fôrmas básicas dos acordes maiores: modelo 1 ou modelo de dó (C); modelo 2 ou modelo de lá (A); modelo 3 ou modelo de sol (G); modelo 4 ou modelo de mi (E); e modelo 5 ou modelo de ré (D). Originalmente, essas fôrmas básicas utilizam algumas cordas soltas, e através do sistema CAGED são transpostas para as demais regiões do braço do instrumento, com a utilização exclusiva de cordas presas. A maioria dessas fôrmas básicas corresponde a acordes em posição aberta, os quais são característicos da guitarra, devido à construção do instrumento — segundo Schoenberg (2001, p. 80), esse tipo de distribuição se caracteriza por uma sonoridade mais suave, onde as notas são dispostas evitando o empilhamento de terças.

A representação dessas fôrmas é feita usualmente através de *diagramas*, sendo os formatos mais comuns apresentados abaixo, a saber: a) com a sexta corda embaixo; b) com a sexta corda à esquerda; c) com a sexta corda em cima. Os exemplos a seguir ilustram o acorde de dó maior no modelo 1, em posição aberta, por isso também chamado “modelo de dó” (C).

#### Exemplo 1

Formatos do diagrama de representação do acorde de dó maior (C), no modelo 1.



Na bibliografia consultada, verificou-se o uso do formato de diagrama (a) *com a sexta corda embaixo* em Sievert (1975), Martino (1989), Neely e Schroedl (1997) e Faria (2010). Já a representação (b) *com a sexta corda à esquerda* foi encontrada em Greene (1971, 1978), Pass (1981), Chediak (1986a, 1986b), Goodrick (2001), Faria (2005) e Pereira (2007). O formato (c) *com a sexta corda em cima*, que até então vem sendo adotado no material de apoio da disciplina de guitarra da UnB, foi encontrado apenas em Medeiros Filho (2002), no método anexo a sua dissertação de mestrado.

Cabe ressaltar que Greene, Medeiros Filho e Sievert utilizam ainda algumas *digitações combinadas*, chegando a um total de sete modelos. Em Medeiros Filho (*op. cit.*, p. 80), esses modelos adicionais são: o “3º diagrama”, correspondente a “uma junção dos modelos de lá (A) e sol (G)”, e o “7º diagrama”, correspondente a “uma junção dos modelos de dó (C) e ré (D)”. Já em Sievert (1975, p. 30), o diagrama “*E-type barre chord*” (“acorde com pestana no modelo de mi”) é equivalente ao 7º diagrama de Medeiros Filho, e o “*A-type barre chord - Scale 2*” corresponde ao 3º diagrama de Medeiros Filho. Em Greene (1978, p. 20, 30) esses modelos são semelhantes aos apresentados por Medeiros Filho, inclusive na nomenclatura: “*Area 3*” corresponde ao “3º diagrama”, e “*Area 7*”, ao “7º diagrama”. Essas digitações combinadas, que unem dois modelos do CAGED, são similares a digitações de três notas por cordas, comumente utilizadas por guitarristas ligados ao rock e gêneros similares (Mariano, 2018, p. 266). Educador referencial na difusão do CAGED no Brasil, Mozart Mello (2016) aborda também, além das cinco conhecidas fôrmas, junções entre os modelos, às quais se refere como “digitações opcionais”. A Tabela 1, a seguir, ilustra os modelos com digitações combinadas utilizados pelos autores referenciados.

**Exemplo 1**

Formatos do diagrama de representação do acorde de dó maior (C), no modelo 1.

<b>Autor</b>	<b>Termo utilizado para a digitação Modelos 2 (A) + 3 (G)</b>	<b>Termo utilizado para a digitação Modelos 1 (C) + 5 (D)</b>
Medeiros Filho (2002)	3º diagrama	7º diagrama
Sievert (1975)	<i>A-type barre chord - Scale 2</i>	<i>E-type barre chord</i>
Greene (1978)	<i>Area 3</i>	<i>Area 7</i>

### 3. Metodologia

A equipe do projeto é composta pelo coordenador e três alunos de graduação orientandos, os quais cursaram ao menos quatro níveis da disciplina de guitarra oferecida pelo MUS/UnB. Foram realizadas reuniões semanais da equipe<sup>1</sup>, onde se discutiram questões relacionadas à bibliografia, o público-alvo e o tipo do questionário a ser aplicado, dentre outras. Na revisão bibliográfica foram abordados os seguintes temas: *metodologia e sistema CAGED nos Estados Unidos* (Sievert, 1975; Greene, 1978; Pass, 1981; Neely, Schroedl, 1997), *guitarra elétrica no Ensino Superior no Brasil* (Silva, 2013; Módolo, 2015; Pinheiro, 2017; Mariano, 2018, Medeiros Filho, 2002; Gomes, 2005a, 2005b; Caneca & Marins, 2020), *pedagogia da performance musical* (Borém & Ray, 2012; Ray, 2015), *metodologia e sistema CAGED no Brasil* (Medeiros Filho, 2002; Faria, 2010). Assim, foi possível traçar um panorama histórico do uso do sistema CAGED, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, compreendendo algumas de suas particularidades e aspectos relevantes à performance guitarrística.

Em seguida, procedeu-se às discussões e a elaboração do questionário, cujo formato final envolveu dois eixos básicos: Eixo 1) *experiência com o sistema CAGED*; e Eixo 2) *perfil e interesses dos alunos(as) e ex-alunos(as)* das disciplinas Instrumento Principal Guitarra e Instrumento Principal Violão. O tipo de questionário adotado foi semelhante ao *survey* (Barbetta, 2002, p. 24). Para a aplicação do questionário, foi utilizada a plataforma *online* Google Forms.

Cabe aqui observar que este projeto foi realizado em duas fases: a primeira delas, entre agosto de 2019 e fevereiro de 2020, através do Edital ProIC/DPG/UnB 2019/2020, tendo sido interrompida por motivo de afastamento do coordenador para pós-doutorado no exterior; e a segunda fase, entre setembro 2021 e agosto de 2022, através do Edital ProIC/DPG/UnB 2021/2022. Na primeira fase da pesquisa, foram convidados a responder ao questionário 31 alunos(as) e ex-alunos(as) de graduação, que haviam cursado ao menos um nível da disciplina IPG. Inicialmente o convite foi feito por e-mail, e aqueles que não responderam foram procurados novamente pela equipe, tanto por e-mail quanto por telefone, tendo essa primeira aplicação sido realizada entre os dias 24/10 e 03/12/2019.

Na segunda fase da pesquisa, diante da nova realidade do ensino remoto, em função da pandemia de Covid-19, foi realizada nova aplicação do questionário, entre os dias 17/02 e 16/03/2022, desta vez para alunos que ainda não haviam participado da fase inicial. O questionário aplicado em 2022 contou ainda com a participação de alunos que cursaram a disciplina Instrumento Principal Violão, em uma das turmas vinculadas ao Laboratório de Guitarra e Música Popular, sob responsabilidade do professor Bruno Manguiera. Nessas turmas, a metodologia para o estudo do CAGED foi incorporada ao conteúdo programático da disciplina, visto se tratar da versão acústica do mesmo instrumento “guitarra” (Mendonça, 2006; Lobo, 2014). Assim, dos 11 participantes da

segunda fase da pesquisa, 7 cursaram apenas a disciplina Instrumento Principal Guitarra, 3 cursaram apenas a disciplina Instrumento Principal Violão, e 1 cursou ambas. Somadas as duas fases de aplicação do questionário, a pesquisa contou com um total de 42 participantes, entre alunos(as) e ex-alunos(as).

Após a aplicação do questionário e a partir da discussão dos resultados pela equipe do projeto, procedeu-se então à elaboração do material-piloto, que seria utilizado de forma experimental junto a alunos de instrumento, durante o semestre letivo de 2021/2, entre os meses de janeiro e maio de 2022<sup>2</sup>. O formato adotado nessa nova versão do material de apoio seguiu os mesmos padrões que vinham sendo utilizados ao longo dos anos, na disciplina de guitarra da UnB. Através da metodologia de *análise de conteúdo* (Bardin, 2002), a partir dos dados obtidos no questionário e na bibliografia consultada, o material original foi expandido, através de um maior detalhamento dos exercícios sobre os padrões intervalares diatônicos.

Como mencionado na Introdução, o material didático até então utilizado trazia os conteúdos relacionados ao CAGED referentes aos dois primeiros semestres da disciplina (IPG 1 e 2), através de três arquivos em formato PDF: a) “Modelos da Escala Maior — ‘Sistema 5’ ou ‘CAGED’”; b) “Padrões melódicos”; c) “Modelos da Menor Harmônica — ‘Sistema 5’ ou ‘CAGED’”. O arquivo “Padrões melódicos” contava com exemplos sobre apenas um tipo de intervalo, *terças na escala maior*, no modelo 2 (modelo de lá), nos formatos: a) *ascendentes*; b) *descendentes*; c) *alternadas com início ascendente*; e d) *alternadas com início descendente*.

Depois de expandido, o material-piloto passou a ser constituído de *três apostilas*, em formato PDF, cada qual correspondendo a um nível (semestre) da disciplina Instrumento Principal Guitarra, e apresentando, respectivamente, padrões diatônicos sobre as escalas *maior*, *menor harmônica* e *menor melódica*. Nessas apostilas, é realizada uma exposição mais completa e detalhada dos padrões, que foram organizados da seguinte maneira: i) as *terças* na escala maior são apresentadas nos cinco modelos do CAGED, nos quatro formatos mencionados acima; ii) os demais tipos de intervalos simples — quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, além das *terças* nas escalas menores — são apresentados apenas no modelo 2; iii) a partir das quartas, é acrescentada a opção de digitação dos *intervalos harmônicos* (com a execução simultânea das duas notas); iv) após os intervalos, são apresentados os padrões melódicos em *triades*, *tétrades* e *tétrades com nona*. Como já mencionado, essa série de exercícios totaliza uma rotina de nove semanas.

Para a editoração das partituras, foi utilizado o *software* Finale, a partir do qual foram geradas imagens em formato .jpeg, com todos os padrões de intervalos, em cada modelo de digitação. As imagens foram então importadas para o arquivo do Microsoft Word com a respectiva apostila, conforme o conteúdo programático da disciplina. No material-piloto, os exercícios são apresentados em tonalidades correspondentes a posições próximas ao início do braço do instrumento, para adequação técnica de cada série. Assim, o exercício sobre *terças* no modelo 1 está na tonalidade de ré bemol maior, iniciando-se na I posição, conforme o Exemplo 2.

Esse modelo de digitação pode ser transposto e aplicado em outras regiões do braço do instrumento, possibilitando a execução da escala maior em qualquer tonalidade. A prática de exercícios sobre esses modelos ou “fôrmas” auxilia no mapeamento do braço e no desenvolvimento da fluência melódica e harmônica para a performance.

Com relação ao formato do diagrama do braço do instrumento, o material de apoio original trazia diagramas na horizontal, com a 6ª corda em cima, apresentando digitações das escalas maior e menor harmônica. Em alguns modelos eram apresentadas possibilidades

**Exemplo 2**

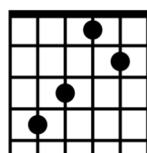
Padrão de terças ascendentes, na escala de ré bemol maior, no modelo 1 ou modelo de dó (C).



alternativas de digitação, com abertura ou mudança de posição. A partir da observação das respostas ao questionário e da bibliografia consultada, e após as reuniões da equipe do projeto, optou-se por adotar, no material-piloto, o formato de diagrama com a 6ª corda à esquerda.

**Exemplo 3**

Diagrama de representação do acorde de ré bemol maior, no modelo 1 ou modelo de dó (C).



O diagrama acima apresenta o acorde de ré bemol maior (Db), no modelo 1 ou modelo de dó maior, com a corda 6 à esquerda. Para a confecção dos diagramas foi utilizado o *software* MuseScore, a partir do qual foram geradas imagens em formato .png.

## 4. Resultados

O questionário se divide em dois eixos básicos. No primeiro eixo, com dez questões, é abordada a experiência dos participantes com o sistema CAGED. No segundo eixo, correspondente às outras seis questões, é feito um mapeamento sobre o perfil e interesses dos alunos(as) e ex-alunos(as) das disciplinas Instrumento Principal Guitarra e Instrumento Principal Violão vinculadas ao LGMP.

A seguir são apresentados os pontos mais relevantes verificados em cada eixo do questionário, bem como exemplos e aspectos proeminentes do material-piloto.

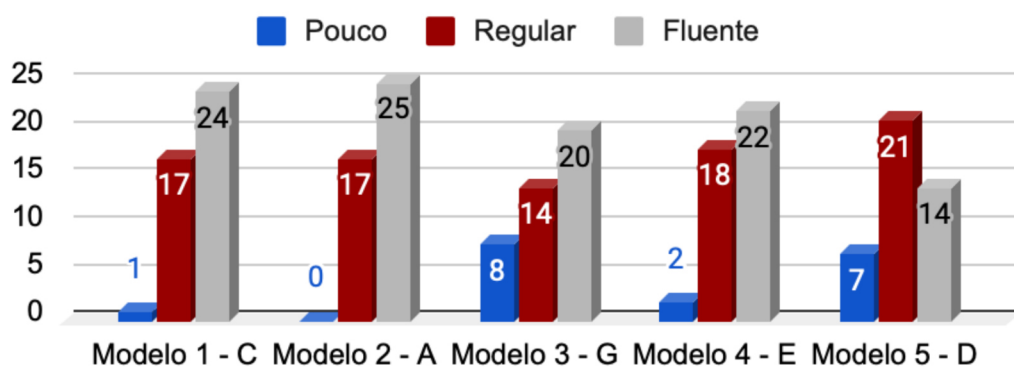
### 4.1 Questionário — Eixo 1: experiência com o sistema CAGED

Inicialmente, os participantes foram questionados sobre o *conhecimento prévio* a respeito do CAGED, bem como quanto ao tempo de estudo dedicado ao instrumento e a esse sistema. Cerca de 73% dos alunos(as) e ex-alunos(as) já tinham conhecimento do Sistema 5, o que sugere uma considerável difusão do mesmo, ao menos no Distrito Federal. Quanto ao *tempo diário dedicado ao estudo do instrumento*, nos três primeiros níveis da disciplina, a maioria dos respondentes ao questionário (62%) relatou praticar de uma a três horas por dia. E para 57% do total de participantes, o CAGED ocupou entre 20% e 40% desse estudo. A respeito da *efetividade* do sistema CAGED, 71% o classificaram como

“muito útil” em seu desenvolvimento como guitarrista ou violonista, 73%, afirmaram utilizá-lo para a visualização de escalas e acordes, e 76%, para o mapeamento de digitações de melodias. Já com relação à transposição de músicas, apenas 58% indicaram utilizar o sistema para este fim. A respeito da *fluência* em cada modelo do CAGED (para melodias e/ou acordes), a maioria dos participantes manifestou maior familiaridade com os modelos 1 e 2 — respectivamente, 57% e 59% se classificaram como “fluentes” nesses modelos. É interessante notar que apenas 2% dos participantes indicaram ser “pouco fluentes” no modelo 1, e nenhum utilizou essa classificação com relação ao modelo 2. O Gráfico 1 apresenta o nível de fluência indicado pelos participantes para cada um dos cinco modelos do CAGED.

Gráfico 1

Nível de fluência dos participantes em cada modelo do sistema CAGED (para melodias e/ou acordes).



Em relação ao *diagrama de representação do braço do instrumento*, 54% dos participantes indicaram preferência pelo *formato horizontal, com a corda 6 embaixo*. É possível supor que essa preferência esteja relacionada à presença de tal formato na bibliografia referencial produzida no país, a exemplo do livro *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra*, de Nelson Faria (2010). Também nessa publicação, observa-se que os exercícios são organizados com base nos cinco modelos do sistema CAGED (ibid., p. 53-58) — embora o próprio termo “CAGED” não seja explicitamente mencionado. Já 35% participantes indicaram preferência pelo *formato vertical, com a corda 6 à esquerda*, tal como adotado por autores estadunidenses como Greene (1971, 1978), Pass (1981), Martino (1989) e Goodrick (2001).

#### 4.2 Questionário — Eixo 2: perfil e interesses dos alunos(as) e ex-alunos(as)

As questões deste eixo abordaram o *perfil e interesses dos alunos(as) e ex-alunos(as)* das disciplinas Instrumento Principal Guitarra e Instrumento Principal Violão, com o objetivo de se verificar uma possível relação com as respostas ao Eixo 1. Neste segundo eixo, os participantes foram questionados sobre seus principais interesses com relação à disciplina de instrumento, e 90% indicaram o tópico “improvisação”. Quando perguntados sobre os estilos de seu interesse, para serem abordados na disciplina, destacaram-se o *jazz* e a *bossa nova*, apontados, respectivamente, em 80% e 78% das respostas. Já os estilos mais presentes na formação musical e/ou atuação profissional dos participantes são o *rock* (59%), a *bossa nova* (57%) e o *jazz* (52%). A maioria dos respondentes (45%) cursou apenas o *nível 1* da disciplina IPG ou IPV. Sobre eventuais assuntos ou conteúdos de que sentiram falta na disciplina de guitarra, é interessante notar que 9% dos alunos(as) e ex-alunos(as)

mencionaram aspectos de *timbre e sonoridade*, o sugerindo uma possível demanda por gêneros que valorizam mais tais recursos, como *rock* e *fusion*. Por fim, as principais referências de guitarristas ou violonistas citadas pelos participantes foram *Baden Powell* e *Pedro Martins* (21%), *Wes Montgomery* (19%) e *Lula Galvão* e *Hélio Delmiro* (16%), o que vai ao encontro das opções por estilos de interesse e presença na formação e/ou atuação dos participantes.

### 4.3 Material-piloto

Conforme exposto na Metodologia, o material-piloto consiste de uma expansão do material didático de apoio original da disciplina IPG, a partir das discussões da equipe do projeto e dos dados obtidos através do questionário. Como resultado, foram elaborados *três protótipos de apostilas*, compreendendo todo o conteúdo técnico relativo ao CAGED abordado nos três primeiros semestres das disciplinas de instrumento vinculadas ao Laboratório de Guitarra e Música Popular — IPG e IPV. Esse conteúdo corresponde, respectivamente, aos modos e campos harmônicos das escalas *maior*, *menor harmônica* e *menor melódica*.

Aos exercícios sobre terças constantes no material original, foram incorporados *padrões sobre os demais intervalos simples* (quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas), incluindo *intervalos harmônicos*, além de *tríades*, *tétrades* e *tétrades com nona*. Foram incluídos ainda os *modelos da escala menor melódica*, conteúdo este referente ao nível 3 da disciplina.

A elaboração do material-piloto resultou nos números apresentados a seguir. A *escala maior* contou com 57 exemplos de exercícios, sendo: 20 sobre terças, 5 sobre cada um dos demais intervalos simples — quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas — e 4 sobre cada tipo de arpejo — tríades, tétrades e tétrades com nona. As escalas *menor harmônica* e *menor melódica* contaram com 41 exemplos cada, sendo: 4 sobre terças, 5 sobre cada um dos demais intervalos simples e 4 sobre cada tipo de arpejo, em cada uma das escalas menores. Desse modo, o material de apoio foi *ampliado de 4 para um total de 139 exemplos de exercícios*.

## 5. Discussão geral

Ao longo dos anos, nas aulas de guitarra do Departamento de Música da UnB, uma dúvida frequentemente apresentada por discentes foi com relação a digitações de modelos e tipos de intervalos não contemplados no material de apoio. Como forma de se preencher essa lacuna, após a discussão do assunto entre os integrantes da equipe do projeto e a análise das respostas ao questionário, optou-se pelo seguinte formato para o material-piloto: i) os padrões intervalares em terças passariam a ser apresentados nos cinco modelos do CAGED, ao invés de apenas em um; ii) seriam incluídos exemplos sobre os demais tipos de intervalos diatônicos simples (até as oitavas), porém, a partir das quartas, eles seriam apresentados em apenas um modelo; iii) também a partir das quartas, seriam incluídos exemplos sobre os intervalos harmônicos.

Para a apresentação dos intervalos em quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas, foi selecionado o modelo 2 (modelo de lá — A), por dois motivos: i) esse modelo foi apontado pelos participantes do questionário como aquele com o qual tinham maior nível de fluência; ii) a conveniência de tal modelo poder ser apresentado na tonalidade de dó maior (sem acidentes na armadura de clave), na região inicial do braço do instrumento e sem o uso de cordas soltas, como ilustra o Exemplo 4.

**Exemplo 4**

Padrão de quartas ascendentes na escala de dó maior, no modelo 2 ou modelo de lá (A).



Nas respostas ao questionário, é interessante notar que, enquanto 76% dos participantes consideraram o sistema CAGED eficaz para o mapeamento de digitações de melodias, somente 58% disseram o mesmo com relação à transposição de músicas. Uma possível explicação pode ser que talvez nem todos esses músicos tenham experiência com a transposição de tonalidades.

Outro aspecto relevante é o interesse da grande maioria (90%) dos participantes pela improvisação, prática que se caracteriza pela criação simultânea à performance, comumente apoiada sobre gêneros presentes na música popular (Silva, 2017, p.10).

## 6. Conclusão

Numa reflexão do ponto de vista do instrumentista, pode-se compreender o CAGED como elemento condutor para o desenvolvimento de habilidades musicais transversais, em especial aquelas ligadas à *improvisação*, por meio de associações de diagramas com exercícios intervalares, no intuito de se subsidiar uma prática criativa (Mariano, 2018, p. 45; Medeiros Filho, 2002, p. 31). Os resultados alcançados vêm se somar aos esforços para a produção de conhecimento específico a respeito da guitarra e do violão no Ensino Superior brasileiro, e mais especificamente sobre abordagens metodológicas relacionadas ao sistema CAGED. Espera-se que o material elaborado venha a subsidiar futuras publicações de caráter didático.

## Notas

<sup>1</sup> As reuniões foram realizadas primeiramente em formato presencial, na fase inicial do projeto, em 2019, e posteriormente em formato remoto, quanto de sua retomada, a partir de 2021, por meio de web conferência na plataforma Microsoft Teams.

<sup>2</sup> Em virtude da pandemia, o calendário letivo ficou defasado e as aulas ocorreram entre janeiro e maio de 2022.

## Referências

- Barbetta, P. A. (2002). *Estatística aplicada às Ciências Sociais*. (5ª Edição). Florianópolis: UFSC.
- Bardin. L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

- Borém, F. & Ray, S. (2012). Pesquisa em performance musical no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: Simpósio Nacional de Pós-Graduandos, Rio de Janeiro.
- Caneca, G. L. & Marins, P. R. A. (2020). Ensino de guitarra elétrica nas instituições de ensino superior. Comunicação oral apresentada no Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical, Brasília.
- Chediak, A. (1986a). *Harmonia e improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas – Volume I*. (10ª Edição). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Chediak, A. (1986b). *Harmonia e improvisação: 70 músicas harmonizadas e analisadas – Volume II*. (6ª Edição). Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Faria, N. (2005). Estudos para guitarra. (Apostila em formato digital).
- Faria, N. (2010). *Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Freitas, S. (2010). Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas, e o estudo de planos tonais em música popular. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.
- Gomes, R. B. (2005a). Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.
- Gomes, R. B. (2005b). Por uma proposta curricular de curso superior em guitarra elétrica. Comunicação oral apresentada no XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro.
- Goodrick, M. (2001). *Almanac of Guitar Voice-Leading Vol. I*. Cidade desconhecida: Editora desconhecida.
- Greene, T. (1971). *Chord Chemistry*. Van Nuys: Alfred Music.
- Greene, T. (1978). *Single Note Soloing - Vol. I*. Van Nuys: Alfred Music.
- Harder, R. (2008). Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: trajetória e realidade. *Opus*, v. 14, n. 1, p. 127–142.
- Lobo, E. (2014). Questões sobre o uso da técnica do violão clássico na Suíte Popular Brasileira (1953) para violão elétrico e piano de Radamés Gnattali. Comunicação oral apresentada no Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, Vitória.
- Mariano, A. (2018). Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra Elétrica no Brasil. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Brasil.
- Martino, P. (1989). *Linear Expressions*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Medeiros Filho, J. B. (2002). Guitarra elétrica: um método para o estudo do aspecto criativo de melodias aplicadas às escalas modais de improvisação jazzística. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.
- Mello, M. (2016). *Guitarra Fusion*. (DVD).
- Mendonça, G. (2006). A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil
- Módolo, T. G. (2015). A formação musical e pedagógica em quatro cursos superiores de guitarra elétrica no Brasil. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil.
- Neely, B.; Schroedl, J. (1997). *Chords & Scales for Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Pass, J. (1981). *The Joe Pass Guitar Method*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights.
- Pinheiro, C. W. O. (2017). Ensino e aprendizagem de guitarra elétrica no Triângulo Crajubar – CE. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Brasil.
- Schoenberg, A. (2001). *Harmonia*. São Paulo: UNESP.
- Sievert, J. (1975, maio). Blue Bear. *Guitar Player*, p. 21, 26, 30, 41.
- Silva, R. C. L. (2013). Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de Música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.
- Silva, R. F. (2017). O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 9–29.



# Histeria: poética da loucura feminina e a performance operística na contemporaneidade

Danielle Dumont

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/UNESP

[contato@danielledumont.soprano.com](mailto:contato@danielledumont.soprano.com)

Werner Aguiar

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

[werner@ufg.br](mailto:werner@ufg.br)

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar a produção cultural e criação do espetáculo operístico *Histeria*. Trata-se de uma obra de solo performance operística para soprano coloratura e acompanhamento de orquestra de câmara, com dramaturgia original e excertos musicais de óperas de compositores consagrados. Além do repertório belcantista, sua estética e filosofia da performance, a criação de *Histeria* se fundamentou e se desenvolveu a partir de concepções referenciais sobre a valorização da narrativa feminina, a revisitação e ressignificação da loucura, além da atualização da performance vocal e cênica operística para uma perspectiva criativa contemporânea. Além desses aspectos, a concretização desse espetáculo possibilitou concluir que a poética da performance musical pode conduzir a lugares inexplorados da voz artística e da ópera contemporânea, como forma de reinventar seu lugar na cultura e superar barreiras econômicas que se impõem à sua produção. A ópera não precisa ser objeto arqueológico do passado, mas elemento de transformação social e cultural. *Histeria* é um espetáculo operístico que se dá como poética do feminino, como espaço do florescimento e de escuta da voz feminina contemporânea.

Palavras-chave: ópera; performance; poética; feminino.

## Histeria: poetics of female madness and contemporary operatic performance

Abstract: The aim of this paper is to present the creation and cultural production of the spectacle *Histeria*. This is an operatic solo performance work for coloratura soprano and chamber orchestra accompaniment, with original dramaturgy and musical excerpts from operas by renowned composers. In addition to the *Bel Canto* repertoire, as well as its aesthetics and philosophy of performance, the creation of *Histeria* was based on and developed from referential conceptions about the valorization of the female narrative, the revisiting and resignification of madness, in addition to the updating of vocal performance and operatic scenic for a contemporary creative perspective. In addition to these aspects, the realization of this performance made it possible to conclude that the poetics of musical performance can lead to unexplored places for the artistic voice and contemporary opera, as a way of reinventing its place in culture and overcoming economic barriers that are imposed on its production. Opera does not need to be an archaeological object from the past, but an element of social and cultural transformation. *Histeria* is an operatic work of art grounded in the poetics of the feminine as a space for the flowering and listening of the contemporary female voice.

Keywords: opera; performance; poetics; feminine.

## Introdução

*Histeria* é um espetáculo operístico solo para soprano coloratura e acompanhamento de orquestra de câmara, com dramaturgia original e excertos musicais de óperas de compositores consagrados. O espetáculo, de autoria feminina e com uma concepção contemporânea que promove a discussão e a valorização do lugar do feminino na sociedade, condensa na personagem Lúcia a história de várias mulheres e constrói um sentido para sua loucura.

Realizado em três versões, ao longo de oito anos de contínua pesquisa da performance operística, o espetáculo passou por diversas remodelações entre as montagens, especialmente no que se refere à dramaturgia, repertório, instrumentação e cena. Em sua

segunda versão, foi realizado como parte integrante de pesquisa artística realizada no mestrado e gestado em conjunção com a reflexão poético-filosófica de sua concepção e performance, que se encontra publicada em livro (Dumont, 2020). A versão mais recente de *Histeria* foi realizada com apoio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF) em 2022, com acompanhamento de orquestra de câmara, inserção de elementos audiovisuais e ampliação do colorido vocal. Esta versão mais recente é o foco da presente discussão.

Reunindo árias de diversas óperas, a personagem Lúcia incorpora a narrativa de diversas personagens, que cantam nela, ressoando em sua unidade-multiplicidade feminina. As personagens que cantam em *Histeria* são: Ofélia, da ópera *Hamlet*, de Abroise Thomas, Lucia, de *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, Amina, de *La Sonnambula*, e Elvira de *I Puritani*, ambas de Bellini; Dinorah, da ópera homônima de Meyerbeer, e Cunegonde, de *Candide*, de Bernstein.

O espetáculo se divide em duas partes: a crise histérica e o processo de cura. Narra um processo metamórfico feminino na loucura, em direção ao florescimento de si. É uma caminhada dantesca. Empreender-se numa caminhada desde o inferno é, na verdade, a busca de um caminho até o sagrado, um caminho de purificação e de autoconhecimento<sup>1</sup>. E, como caminhada dantesca, *Histeria* se inicia nas portas do inferno: o primeiro ato inscreve o dilaceramento da ruptura e o ápice da crise histérica. Na desesperança há um empreendimento através da dor. Saber suas dores é sempre saber de si. Saber onde dói é saber a medida do seu corpo, a medida dos sentidos. O segundo ato narra o processo de encontro de si na solidão da loucura e a libertação. Do caos do si mesmo, todo um novo universo brota como autopoiese.

Em sua concepção artística, estão envolvidos em *Histeria* os seguintes tópicos: a performance da loucura; a recuperação da voz feminina; a criação dramatúrgica em ópera; a ópera na contemporaneidade; e a solo performance. Esses temas são pontos de discussão para pensar a produção operística em nosso tempo, em suas demandas técnicas, estéticas, sociais para uma poética da performance em ópera.

A palavra poesia, em seu étimo grego, deriva do verbo *poien* que reporta, da forma mais geral, a todo o gesto de criar e fazer, abarcando todo o processo de condução e de surgimento de novas relações no âmbito da realidade. No diálogo platônico *O Banquete*, a sacerdotisa Diotima de Mantineia condensa numa frase o sentido poético: “Sabes, além do mais, que, quando algo – seja o que for – passa do não ser ao ser, a causa plena disso é ‘poesia’, de forma que as criações de todas as técnicas são poesia e os produtores dessas coisas são todos poetas” (Platão, 2017). Neste sentido, o poético se refere a todo ato de criação e devir, assim como o gesto de gerar Mundo pela palavra, som e voz. Uma poética da performance em ópera, então, se refere à interpretação à performance musical como fazer criativo e originário, que dialogue com seu tempo e espaço. *Histeria* é um modo poético de se pensar a performance operística, desde a loucura e a narrativa do feminino na contemporaneidade.

## A valorização da narrativa feminina

“Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas” (Perrot, 2007). Na pólis grega, a visibilidade da mulher é *stasis*, a desordem; para o apóstolo Paulo, “Que a mulher conserve o silêncio”. A voz feminina e a construção de sua própria narrativa é ainda coisa recente. Contudo, em ópera, o feminino e suas vozes agudas são quase sempre o centro da trama. Lá, no palco, a figura feminina é olhada e ouvida, na contemplação da redoma e tal como a beleza incompreensível e sedutora das

sereias. Mas quanto das narrativas do feminino sobre o palco são femininas? Quão, de fato, a voz feminina é ouvida no sentido de agente histórico? Como a ópera revela – ou pode revelar – a história das mulheres?

Em libretos e composições escritas por homens, a literatura operística tradicional conta a história das mulheres desde a perspectiva masculina. Beauvoir alertou para que, numa perspectiva normativa sócio-histórica dada pelos olhares masculinos, a visão do feminino se constrói como o Outro (Beauvoir, 2016). Como alteridade, o feminino é tomado como o estranho, o incompreensível, o louco. O louco, para Foucault, não é necessariamente determinado por patologia, mas como construção social, e refere-se àquele que não se encaixa no padrão (Foucault, 2007).

Catherine Clément Clément (1993), em sua análise social da ópera, levanta a questão da celebração da derrota feminina nos enredos. Carmen, Lakmé, Lucia di Lammermoor, Ofélia, Butterfly e outras tantas selam os espetáculos com suas mortes ou derrotas pela loucura entremeadas de coloraturas e agudos virtuosos. Clément lança-nos a pergunta: seria a ópera um espetáculo da misoginia?

A interpretação musical, para Picchi “não é esclarecimento da história” (Picchi, 2000, p. 20), mas “constante retransformação compreensível” (Ibidem). Nessa retransformação, o intérprete é cocriador da obra e não mais um executante passivo. A obra musical não é, portanto, tomada como artefato arqueológico. “Depois de todos os avanços da pesquisa musicológica, não faz sentido revisitar a música histórica como quem simplesmente vai ao museu. É necessário recriá-la através de interpretações vivas que a tragam para a contemporaneidade” (Kuehn, 2012, p. 9). Faz-se necessário compreender que a performance musical também se refere à experiência viva do fazer musical e artístico, em que a obra se a-presenta, isto é, desvela-se ao tempo presente.

De todo modo, ao compreender que toda performance é contemporânea e que a obra se atualiza no intérprete-performer – e ainda: que cabe a este trazer a obra ao presente –, faz-se necessário repensar a ópera no século XXI diante do contexto social de nossa era. Isso não significa condenar a produção operística de outros tempos, mas recriá-la também à luz de nosso tempo e espaço. Resgatar a voz das mulheres para que contem e construam as suas próprias narrativas e ressignificar a loucura feminina para o lugar transgressor do refazimento de si mesmo são caminhos possíveis.

Temas como o feminicídio e a necessidade da valorização do feminino são temas urgentes de nosso tempo. *Histeria* faz referências às mulheres vítimas de feminicídio e violência, na projeção de diversas matérias de jornal, enquanto se canta as linhas “*Nunca pensei vê-las tão rapidamente extintas, ó flores... São como o amor que apenas um dia durou*” (*La Sonnambula*, de Bellini). A poética dramatúrgica permite a atualização das narrativas para o contexto social atual: em *Histeria* o refazimento feminino é a pedra chave sobre a qual se constrói o enredo, como história de superação e do encontro de si mesmo na loucura e na estranheza. Ao final de sua narrativa, Lúcia encontra na sua loucura a potência de sua mulheridade e se refaz com um batom vermelho. A personagem Lúcia é uma mulher e muitas mulheres: é a condensação de narrativas ancestrais e contemporâneas que compõem o feminino. Vale ressaltar que o feminino, em toda concepção do espetáculo, supera a correspondência na figura da mulher. O feminino como princípio é comum a toda psique, como substância arquetípica da energia psíquica individual e coletiva (Dumont, 2020). Recuperar o lugar e a voz do feminino, portanto, é mais do que devolver às mulheres o seu lugar de fala; é também dar espaço para toda manifestação aderida ao universo feminino, tais como a loucura, o sensível, o corpo e a poética (Ibidem).

## A performance da loucura

Compreender a loucura como construção social do que não se encaixa no padrão da normalidade social, tal como nos fala Foucault, há que se atentar para a relação íntima entre a “realidade psíquica”, promulgada por Freud ao estudar a histeria. “A realidade psíquica é de alguma forma mais real que a realidade fatural, ao menos para o histérico” (Trillat, 1991). A loucura, portanto, relaciona-se ao real que se pode criar à sua maneira, como gesto de autenticidade e transgressão. Se tomarmos a sabedoria popular de que *de médico e de louco, todo mundo tem um pouco*, poderemos compreender que ser quem se é, desde a própria realidade psíquica e somática, será sempre um ato de loucura. A loucura não tem aqui sentido pejorativo e patológico: é um caminho para o reencontro de si e para o acolhimento da estranheza de sê-lo.

A criação artística também é loucura: é caminho de devir e de criação do real. Interpretar e performar a loucura é, portanto, dar espaço à experimentação e à liberdade no fazer musical e performático. Na versão mais recente de *Histeria*, faz-se uso de diversos elementos experimentais. A introdução é uma improvisação vocal do diálogo interno e incompreensível da louca. Suas várias vozes conversam entre si em timbres e estados afetivos contrastantes, que se expressam no grito, no riso, no susto, no choro e na repetição mântica de trechos melódicos e textuais, como persistência da memória. Há também uso de projeções audiovisuais em diversos momentos do espetáculo. As projeções são improvisos performáticos do movimento ou, ainda, um estudo performático do corpo na loucura. No mesmo sentido, há uma cena em que se performa uma referência às poses histéricas estudadas Charcot, que analisou as posições retorcidas de suas pacientes. O corpo feminino da personagem Lúcia in-corpora a história do corpo feminino – empresta-se às mulheres para dar-lhes forma visível. A incorporação da loucura torna o corpo um agente histórico e não mais corpo passivo. É um corpo com voz, um corpo que conta, canta, faz sua própria história.

A exploração do espaço psíquico, como dimensão do sonho e do inconsciente permeiam o cenário da loucura. O cenário em *Histeria* constrói-se nesse espaço psíquico, onde se encontram um balanço, objetos suspensos e diversas camadas de véus que constituem níveis de profundidade e suspensão ao lugar psíquico. À ação performática, desobriga-se o compreensível. Abre-se como possibilidade a dimensão do mistério, do *non sense*, do estranho e de novas possibilidades estéticas da voz, do corpo e da cena. O velado torna-se elemento estético, como perturbação e incômodo ou como algo que ressoa misteriosamente nos recônditos da loucura de cada um.

## Voz contemporânea

Quanto à voz na contemporaneidade, há que se pensar a técnica vocal para o nosso tempo. A homogeneidade tímbrica tradicional belcantista esbarra há algum tempo nas sonoridades da música contemporânea (Redway, 2013). Sonoridades como o *Sprechgesang* do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, as óperas-musicais de Bernstein e as experimentações vocais em *Sequenza III*, de Berio, são alguns dos exemplos possíveis para novas vocalidades no canto lírico contemporâneo. A expressão vocal contemporânea demanda a ampliação dos timbres da voz humana.

A introdução do espetáculo se trata de uma improvisação livre com referência à *Sequenza III*, de Berio e recortes das melodias do *Ciclo de Ofélia*, de Brahms. Faz-se uso de técnicas que fogem ao repertório técnico tradicional belcantista e à sonoridade lírica

hegemônica e tradicional. As técnicas incluem a mescla de voz falada e cantada, *humming*, o riso e o choro, as mãos sobre a boca, distorção vocal e alterações dos modos de fonação, que passeiam entre o sussurrado, soproso, fluido e neutro. Diferentemente do recitativo cantado tradicionalmente belcantista, a intercalação entre monólogos falados e árias de ópera demandam a troca de estratégias de projeção vocal entre a voz do cantor lírico e a voz do ator (Scherer et al., 2015). Em termos técnicos, as estratégias variam: 1) em nível glótico: quanto ao modo de fonação utilizado e pressão subglótica; e 2) em nível de trato vocal: quanto à modelação do formato deste e os formantes da voz.

Parece muito estranho, para a voz, falar em técnica estendida. Os sons vocais da música contemporânea são tão cotidianos quanto a fala, o sussurro e a gargalhada. Também parece estranho dizer que essas vocalidades são novas ou não tradicionais. Entretanto, muito da exploração da sonoridade vocal não se encaixa no belcantismo. Na performance vocal da loucura parece abrir-se uma paleta de cores vocais como urgência. Uma construção dramaturgica contemporânea também desobriga a voz das amarras estéticas. Aliás, pede a ela que se aventure para além dos padrões vocais, como loucura e transgressão. *Histeria* alinha um repertório quase todo belcantista a outras possibilidades expressivas da voz humana – constrói-se como espaço-tempo da loucura que se manifesta no corpo-voz e sua temporalidade própria combina técnica e estética numa poética da loucura. E não é toda poética uma loucura?

## Alternativas à produção operística

A produção operística brasileira depende de iniciativas de montagens didáticas ou de editais dos fundos de apoio à cultura e esbarra na escassez de recursos e cortes na área cultural. Produção, direção, cenário, figurinos, grandes elencos, orquestra, coro, iluminação e outros elementos demandam recursos financeiros que, na maioria das vezes, tornam inviáveis as iniciativas de produções independentes. Como fazer ópera em tempos de cortes na cultura? Este é um grande desafio da produção operística contemporânea que demanda e merece posterior discussão pelos agentes culturais da área. Adaptações, reduções de instrumentação e cortes são alternativas já utilizadas por muitas produções de ópera. Ademais, a criação dramaturgica e a solo performance, tal como em *Histeria*, também são opções possíveis.

A criação dramaturgica pode se ajustar às realidades da produção, além de abrir-se como espaço de criação da interpretação e da performance dos cantores. Como discutido, isso permite a atualização de obras para novos contextos.

A solo performance em *Histeria* é uma questão também conceitual. O ensozinhamento pela loucura e a solidão do louco são pontos centrais de sua trajetória. A solo performance é um campo válido para a experimentação performática e já é explorada no teatro e na performance por artistas como Denise Stoklos e Marina Abramovich. Pode-se abrir como concepção à ópera e estreitar laços entre os recitais tradicionais às demandas cênicas, dramaturgicas e criativas da performance vocal e pode se adequar às limitações de recursos financeiros à produção.

Dinamização cênica e complementos dramaturgicos podem ser explorados por meio de recursos audiovisuais. O uso das tecnologias contemporâneas pode resolver muitas questões de cenário, ambientação e enredo, dando um caráter atual e atendendo as necessidades visuais do espetáculo e do público.

## Conclusão

O espetáculo *Histeria* levanta questões relevantes para a performance contemporânea em ópera. A performance contemporânea da ópera pode incorporar a poética e se recriar à luz de seu tempo. Recortes e criações dramatúrgicas se apontam como maneiras de integrar as narrativas sociais contemporâneas, bem como a criatividade do performer do século XXI. Recriar a performance operística contemporânea vai além de integrar os recursos tecnológicos da cena; deve levar em consideração as demandas da voz na atualidade: como maneira de se colocar no mundo, como indivíduo e como sujeito de uma coletividade; como modo de retomada da potência criativa do cantor; como manifestação sonora do nosso tempo, em toda a sua paleta de cores, demandas e recursos expressivos.

A poética da performance musical pode apontar lugares inexplorados da voz artística e na ópera contemporânea, reinventando seu lugar na cultura e superando barreiras econômicas que se impõem à sua produção. Ademais, a ópera enquanto gênero musical não precisa ser objeto arqueológico do passado, mas elemento de transformação social e cultural, questionando os papéis sociais e contribuindo para a recuperação de vozes esquecidas ao longo de nossa história. *Histeria* é um espetáculo operístico que se dá como poética do feminino, como espaço do florescimento e de escuta da voz feminina contemporânea.

## Nota

- <sup>1</sup> A esta descida, dá-se o nome de catábase, que “(do grego κατὰ, “baixo”, βαίνω, “ir”) corresponde a qualquer forma de descida. Porém, na mitologia o termo é usado para se referir à descida ao mundo inferior (mundo dos mortos). Vários personagens na literatura baixaram aos infernos, como Orfeu, Odiseu, Aquiles, Eneias e mesmo Dante, na obra Divina Comédia. Em geral, o herói descia ao mundo dos mortos com o propósito de consultar os mortos, a fim de obter conhecimento. A verdadeira catábase deve ser seguida de uma anábase (ou o movimento de saída do mundo dos mortos), pois do contrário passa a se tratar de morte, e não genuína catábase.” (*Catábase | O Que é Catábase? Descubra O Significado Destes Conceitos*. (2020, julho 13). <https://oquee.space/catabase/>)

## Referências

- Beauvoir, S. de. (2016). *O segundo sexo: Vol. I*. Nova Fronteira.
- Clément, C. (1993). *A ópera; ou, A derrota das mulheres* (R. Gutiérrez, Trans.). Rocco.
- Dumont, D. (2020). *Histeria: Ópera na poética da loucura*. Appris.
- Foucault, M. (2007). *História da loucura na Idade Clássica*. Perspectiva.
- Kuehn, F. M. C. (2012). Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, 26, 7–20.
- Perrot, M. (2007). *Minha história das mulheres*. Contexto.

- 
- Picchi, A. (2000). Interpretação musical: Uma aforismática provocativa. *Cadernos Da Pós-Graduação*, 4, nº 2, 17–21.
- Platão. (2017). *O banquete*. Editora Vozes Limitada.
- Redway, P. (2013). Singing Against the Grain: A Critique of Homogeneity in Vocal Aesthetics. *The Phenomenon of Singing*, 3(0), 178–184.
- Scherer, K. R., Sundberg, J., Tamarit, L., & Salomão, G. L. (2015). Comparing the acoustic expression of emotion in the speaking and the singing voice. *Computer Speech & Language*, 29(1), 218–235.
- Trillat, E. (1991). *História da histeria* (P. Porchat, Trans.). Escuta.

# Escolhas de dedilhado de um graduando em piano no aprendizado de uma obra: perspectivas de restrições físicas, motoras, cognitivas e interpretativas

**Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
barrufic@gmail.com

**Regina Antunes Teixeira dos Santos**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
regina.teixeira@ufrgs.br

Resumo: Escolhas a respeito de dedilhado estão entre os primeiros pontos considerados no aprendizado de uma obra ao piano. Dentre os fatores que influenciam essas escolhas estão restrições de cunho físico, motor, cognitivo e interpretativo (Parncutt; Troup, 2002). A influência de tais restrições em decisões de dedilhado, apesar de amplamente investigada em contextos experimentais e em situações de leitura à primeira vista, tem sido pouco explorada no tocante a mudanças de dedilhados sugeridos na partitura feitas por estudantes de graduação no aprendizado de seu repertório. Tendo como objetivo examinar quais restrições interferem nas escolhas de dedilhado feitas no aprendizado da *Sonata K. 271* de Scarlatti por um graduando, o presente estudo revelou, através de indícios provenientes de anotações na partitura, entrevistas, observação e análise da prática e performance, que todos tipos de restrições se mostraram presentes. Restrições físicas e motoras, no entanto, pareceram exercer maior influência nas escolhas de dedilhado observadas. Além disso, foram observados padrões de combinação entre restrições que sugeriram tanto convergência quanto divergência, tendo a última se mostrado problemática na consolidação do dedilhado no curto prazo.

Palavras-chave: dedilhado; prática musical; prática pianística; expertise.

## Fingering choices made by an undergraduate piano student when learning a piece: perspectives of physical, motor, cognitive and interpretive constraints

Abstract: Fingering choices are among the first aspects considered when learning a musical work on the piano. These choices can be influenced by physical, motor, cognitive and interpretive constraints (Parncutt; Troup, 2002). Although widely investigated in experimental contexts comprising sight-reading situations, the influences of such constraints in undergraduate students' repertoire learning, particularly regarding changes of suggested fingerings on the score, have not yet been fully addressed. Aiming at examining which constraints take part in fingering choices made by an undergraduate student while learning the Scarlatti *Sonata K. 271*, the present study showed, by means of evidences from markings on the score, interviews, observation and analysis of practice sessions and performances, that all constraints were present. Physical and motor constraints seemed to have greater influence on fingering choices. Moreover, constraints combination patterns were observed suggesting both convergence and divergence, the latter seeming to be related to problems regarding consolidation of fingering in the short term.

Keywords: fingering; musical practice; piano practice; expertise.

## Introdução

Um dos primeiros aspectos a serem levados em consideração na preparação de uma performance musical diz respeito à interface entre o músico e o seu instrumento, a qual envolve, na maioria das vezes, a manipulação direta do mecanismo do instrumento por parte do instrumentista através de suas mãos. No caso do piano, a associação entre dedos e componentes do instrumento é caracterizada por uma ampla variedade de possibilidades: a princípio, qualquer dedo pode ser empregado na execução de qualquer tecla do



instrumento. Desse modo, a definição do dedilhado a ser utilizado em cada nota dependerá em grande medida não só do contexto em que ela se insere como também de particularidades do intérprete (Parncutt; Troup, 2002).

Ao longo dos últimos séculos, o dedilhado tem recebido especial atenção em tratados e métodos sobre execução de instrumentos de tecla<sup>1</sup>, bem como em escritos de eminentes pianistas e pedagogos (vide Neuhaus, 1973; Sandor, 1981). Foi nas últimas décadas, no entanto, que aspectos relacionados ao dedilhado viraram objeto de pesquisa no campo da psicologia da música relacionada à prática, performance e expertise musical.

Em uma série de estudos sobre dedilhado feitos com base em abordagens metodológicas quantitativas e qualitativas, pesquisadores (Parncutt *et al.*, 1997; Clarke *et al.*, 1997; Sloboda *et al.*, 1998) investigaram estratégias de pianistas em diferentes situações de prática e performance. A partir de entrevistas feitas com pianistas experts, Clarke *et al.* (1997) perceberam pontos em comum em suas concepções acerca do dedilhado: (i) a influência de dedilhados padrão (como aqueles utilizados em escalas e arpejos) na definição de quais dedos utilizar numa determinada passagem musical, sobretudo em situações de leitura à primeira vista; (ii) o papel que as questões interpretativas (como o andamento e articulação) exercem na definição do dedilhado, frequentemente através da escolha de dedilhados idiossincráticos (como aqueles que vão de encontro aos dedilhados padrão) definidos durante a prática de acordo com as demandas expressivas da peça; e (iii) indícios da presença tanto de formas declarativas (verbalizadas) quanto procedimentais (não-verbalizadas) de conhecimento<sup>2</sup>. Em um experimento realizado com 16 pianistas de níveis distintos de expertise (pianistas profissionais, estudantes de conservatório e iniciantes), Sloboda *et al.* (1998) observaram abordagens de dedilhado na execução de fragmentos melódicos de estudos de Czerny (somente mão direita) em situações de leitura à primeira vista. Os resultados mostraram que dedilhados ergonomicamente mais confortáveis de acordo com regras tradicionais de dedilhado no piano (por exemplo, evitar o emprego de dedos curtos, como o polegar e o dedo mínimo, em teclas pretas) foram privilegiados pela maioria dos pianistas. Porém, os mais experientes se mostraram mais abertos a empregar aberturas de mão do que novatos, os quais tendiam a dar preferência à manutenção de posições fechadas, como aquelas relativas ao pentacorde, que associa dedos subsequentes a notas vizinhas<sup>3</sup>. Além disso, foi observada uma correlação entre consistência de dedilhado ao longo das performances dos mesmos trechos ou passagens semelhantes com a acurácia de notas e a velocidade de execução, a qual se mostrou mais presente na medida em que o nível de expertise aumentava. Segundo os pesquisadores, a expertise se mostrou relacionada à obtenção de um repertório de padrões motores episódicos e semânticos<sup>4</sup> que possibilitaram não só a mais rápida e eficiente definição de dedilhados na leitura como também a consistência desses dedilhados de acordo com as características contextuais da passagem musical.

A partir de inúmeras premissas baseadas em limitações de caráter ergonômico relativas ao dedilhado no piano (como, por exemplo, aberturas máximas e mínimas confortáveis entre os dedos da mão e a distinção entre dedos fortes e fracos em relação às características intervalares e topográficas de passagens melódicas), Parncutt *et al.* (1997) elaboraram um modelo com a finalidade de mapear os possíveis dedilhados para fragmentos melódicos e computar, a partir de um sistema de regras e de pontuações, a dificuldade das diferentes possibilidades de dedilhado. Um subsequente experimento feito com 28 pianistas e sete excertos melódicos (mão direita) de estudos de Czerny foi conduzido com o intuito de avaliar a capacidade do modelo em prever dedilhados escolhidos. Os resultados revelaram que os participantes, no geral, escolheram dedilhados de menores níveis de dificuldade de acordo com o modelo. No entanto, enquanto que alguns dedilhados tidos como potencialmente

adequados se mostraram pouco aplicados na prática, participantes demonstraram basear sua escolha em outros fatores, em alguns casos se distanciando daqueles dedilhados previstos pelo modelo. Refinamentos desse modelo foram realizados posteriormente (Jacobs, 2001) bem como outros tipos de modelagem têm sido propostos (Nakamura; Saito; Yoshii, 2020; Guan; Zhao; Li, 2022).

Para Parncutt e Troup (2002), a escolha de dedilhado no repertório pianístico compreende complexas interações entre quatro tipos distintos de restrições:

(i) Físicas: referem-se a características da topografia do instrumento (por exemplo, a disposição horizontal e vertical de teclas brancas e pretas) bem como características anatômicas (por exemplo, tamanho, formato e abertura da mão bem como a abertura entre os dedos), as quais podem compreender diferenças individuais significativas;

(ii) Motoras: relacionadas a padrões de movimentos entre dedos da mesma mão (como aqueles caracterizados por independência ou interdependência dos dedos) ou entre as mãos, como as variadas combinações possíveis de melodias, acompanhamentos e efeitos (trêmolos, trinados, notas repetidas, por exemplo) entre mão direita e esquerda. Restrições de cunho motor podem ser minimizadas com a prática, porém não são completamente eliminadas;

(iii) Cognitivas: englobam aspectos relativos a processos executivos de decodificação e armazenamento, quer na memória de curto ou de longo prazo, de padrões de dedilhado ligados a características contextuais da passagem musical (por exemplo, utilização de dedilhados iguais para passagens repetidas ou estruturalmente equivalentes ou condizentes com padrões recorrentes e já memorizados e/ou automatizados, como de escalas e arpejos);

(iv) Interpretativas: dizem respeito às escolhas feitas a partir de demandas artísticas, estilísticas e expressivas da passagem para fins de comunicação do caráter, estrutura e conteúdo emocional da obra (por exemplo, definição de um determinado dedilhado que favoreça o apoio de uma nota que cai no tempo forte do compasso, inflexões de início ou fim de uma frase, ou ainda uma nota a ser acentuada ou destacada).

Pesquisas recentes têm investigado tópicos referentes ao dedilhado sob a perspectiva da prática e expertise. No tocante aos aspectos motores, tem sido apontada a importância da prática na aquisição e refinamento de movimentos individuais dos dedos (Furuya; Nakamura; Nagata, 2014) bem como na coordenação entre eles e entre as mãos (Jabusch *et al.*; 2009; Fernandes; Barros, 2012). Além disso, sabe-se que há diferenças entre padrões motores de cada dedo, os quais podem ser determinados pela característica da passagem musical e/ou pelo nível de expertise do pianista (Winges; Furuya, 2015). Por outro lado, a literatura tem sugerido a existência de uma sintaxe musical corporificada, a qual indica uma intensa associação entre dimensões cognitivas, físicas e motoras (como a relação entre padrões musicais e padrões de dedilhado e movimento), e através da qual pianistas experts demonstraram um acúmulo interno de expectativas de ação bem como a capacidade de monitoramento, detecção e antecipação de erros de dedilhado (Candidi *et al.*, 2014; Sammler *et al.*, 2013).

Apesar de numerosas, as pesquisas acerca do dedilhado no piano, sobretudo aquelas relacionadas a como pianistas em diferentes níveis de expertise definem os dedilhados a serem utilizados na performance, têm sido predominantemente realizadas em contextos experimentais, nos quais fragmentos melódicos para mãos separadas têm sido empregados. Tais abordagens, contudo, mostram-se muitas vezes distantes de circunstâncias encontradas por pianistas e estudantes de piano no aprendizado do seu repertório. Frequentemente, pianistas lidam com peças complexas em edições que já possuem indicações de dedilhado,

tendo que tomar decisões quanto a ele já nos estágios iniciais de preparação. Nesse contexto, surgem alguns questionamentos: De que maneira estudantes de piano em nível de graduação abordam o dedilhado na preparação inicial de uma obra do seu repertório? Quais restrições exercem influência nessas escolhas? Qual a postura em relação às indicações de dedilhado feitas por editores? No caso de alteração destas, o que determinaria a mudança de um dedilhado sugerido? Assim, entendemos como necessária a investigação de como as restrições elencadas por Parncutt e Troup (2002) se relacionam em situações próximas àquelas vivenciadas por graduandos na preparação de obras do repertório pianístico. O objetivo da presente comunicação é examinar quais restrições estão presentes nas escolhas de dedilhado feitas no aprendizado e preparação da *Sonata K. 271* de Domenico Scarlatti por um estudante de piano de graduação.

## Metodologia

Ao longo de um mês, foi observado o aprendizado da *Sonata em Dó maior K. 271* de D. Scarlatti<sup>5</sup> por quatro pianistas em diferentes níveis de expertise (dois estudantes de graduação e dois profissionais) que nunca haviam tido contato com a obra. Foram gravadas, em áudio e vídeo, uma sessão de prática e uma performance por semana, totalizando quatro registros de cada. Além disso, uma entrevista semi-estruturada foi realizada ao final de cada semana acerca dos objetivos e estratégias de prática bem como percepções pessoais sobre o aprendizado e a peça. No caso dos estudantes de graduação, foi solicitado ao professor de ambos que incluísse a obra em questão no repertório a ser trabalhado no semestre a fim de obter dados mais próximos possíveis da situação habitual de preparação de repertório vivenciada pelos estudantes. No período investigado, no entanto, os graduandos não tiveram nenhum tipo de orientação do professor a respeito dessa obra<sup>6</sup>. Todos os participantes utilizaram a mesma edição *urtext* da peça (Scarlatti, 1978), a qual apresenta sugestões de dedilhado feitas pelo editor György Balla. Foi orientado aos participantes que procedessem normalmente em suas abordagens de prática e foram obtidas cópias de suas partituras com anotações feitas ao longo das semanas. A participação se deu de forma voluntária mediante a assinatura de termo de consentimento e cessão de dados. A presente comunicação é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento, no qual serão analisados dados referentes a escolhas de dedilhado de um estudante de graduação, o qual, para fins de anonimato, será designado pela sigla G1. O participante G1, no período da coleta de dados, situava-se no 3º semestre do curso de bacharelado em piano em uma universidade no sul do Brasil, tinha 20 anos de idade e acumulava 5 anos de estudo formal do instrumento.

A metodologia do presente estudo foi elaborada com base em uma abordagem multiestratégica da investigação. As abordagens multiestratégicas, fundamentadas numa epistemologia pragmática, são marcadas pela combinação de procedimentos qualitativos e quantitativos com o intuito de buscar evidências mais abrangentes, além de utilizar a triangulação e complementaridade para endereçar questões de pesquisa por diferentes ângulos (Williamon *et al.*, 2021). Elas apresentam um interesse na precisão sem perder a riqueza nos processos e produtos: enquanto a abordagem qualitativa tem como fundamento a observação e a consideração das visões dos participantes a partir de seu contexto, a abordagem quantitativa permite a análise e manipulação dos dados sob um ponto de vista mais objetivo tendo em vista a complexidade do fazer musical (Gerling; Santos, 2010). Para Gerling e Santos (2010), esse tipo de delineamento “leva em conta os processos e suas relações de sentidos e significados, demonstrando tensões, contradições e complementaridade constantes em torno da investigação” (p.28).

Foi utilizada a estratégia de análise da prática por delimitação de segmentos executados ao longo da sessão de prática (Chaffin; Logan, 2006; Williamon; Valentine, 2000), focando assim em pontos de partida e de parada. Foi feita a análise de conteúdo das sessões de prática, informações da partitura e entrevistas em três etapas: pré-análise, exploração do material e tratamento/interpretação de dados (Bardin, 2011). Para a análise, foram considerados os indícios referentes a abordagens de dedilhado do participante advindos das anotações na partitura, das entrevistas, bem como da observação e análise da prática e da performance. Desse modo, elementos alusivos a alterações e definições de dedilhado, comportamentos de prática, como também percepções pessoais acerca do aprendizado da peça e objetivos e desafios a ele relacionados foram considerados.

## Resultados e discussões

Aspectos concernentes ao dedilhado foram trabalhados com maior ênfase por G1 nas duas primeiras semanas de estudos da peça, nas quais o principal objetivo estabelecido pelo participante foi “aprender as notas” (G1, entrevista 1). Para alcançar esse objetivo, o participante relatou ter trabalhado em escolhas de dedilhado, as quais estavam relacionadas à memorização e à busca pela fluência. Tal objetivo e pontos trabalhados corroboram a visão de que é nos estágios iniciais da preparação de uma peça ao piano que o instrumentista começa a estabelecer a memória motora da execução, a qual envolve o trabalho com aspectos básicos, como o aprendizado das notas e dos dedilhados (Chaffin; Imreh; Crawford, 2002). Em relação ao dedilhado, G1 demonstrou uma postura crítica quanto àquele sugerido na partitura. Para ele, o dedilhado deve ser definido levando em conta a facilidade na execução e a identificação de padrões musicais através, por exemplo, do emprego de dedilhados semelhantes para figurações melódicas semelhantes, o que o fez descartar algumas das sugestões de dedilhado presentes na edição. Quanto às indicações de dedilhado da partitura, G1 afirmou:

Alguns eu usei, outros não. Eu geralmente mudo alguma coisa, ou por achar mais fácil ou por causa do padrão que existe. Sei lá, começa aquele padrão com o dedo 1 [polegar] e aí sempre começo com o dedo 1, esse tipo de coisa, sabe? Ou um padrão que, tipo assim, ele [o editor] manda começar com outro dedo num padrão que é muito parecido [com o anterior], mas eu começo com o mesmo pra não confundir depois [...]. Eu acho mais fácil pensar na hora [do estudo] e mudar o dedilhado (G1, entrevista 1).

As alterações de dedilhado relatadas cima foram anotadas na partitura na primeira semana. Alguns trechos nos quais elas foram feitas confirmam os critérios expostos pelo participante, visto que o padrão melódico da mão direita no c. 14 é o mesmo do c. 22, porém em transposição, como pode ser conferido na Figura 1.

Nesses dois pontos, percebe-se que o participante optou pela utilização do dedilhado indicado pelo editor no c. 14, o qual é condizente com o padrão de pentacorde. A alteração de dedilhado presente na mão esquerda do c. 26 (mudança do dedo 3 para o dedo 5) revela que G1 também optou, tendo em vista o contexto da passagem, por priorizar a posição de pentacorde em vez de realizar uma passagem de dedo no compasso seguinte, conforme era o indicado pelo dedilhado da partitura. Possivelmente, essas mudanças foram feitas com o intuito de facilitar o aprendizado ao utilizar um dedilhado conhecido para um padrão já conhecido.

De maneira semelhante, o participante alterou o dedilhado da mão esquerda no c. 79, conforme a Figura 2.

Figura 1  
 Marcações de dedilhado na partitura de G1 - Sonata K. 271 de D. Scarlatti compassos 9-34.



Figura 2  
 Marcações de dedilhado na partitura de G1 - Sonata K. 271 de D. Scarlatti, compassos 76-82.



Nota-se que a passagem que se inicia no c. 79 é estruturalmente equivalente àquela do c. 22, ou seja, ambas apresentam o segundo material temático da sonata<sup>7</sup>. Diferentemente da indicação de dedilhado do editor, a qual foi feita com o intuito de manter o mesmo padrão de dedilhado da mão esquerda nos trechos do c. 22 e 79, G1 optou pela alteração a fim de evitar uma passagem de dedo e empregar um dedilhado no padrão de pentacorde. Apesar de não se configurar como um pentacorde maior ou menor, a escolha se assemelha com os critérios utilizados nos exemplos anteriores pelo fato de que um padrão de cinco teclas é associado ao uso dos cinco dedos da mão. Apesar de não ter anotado na partitura, G1 também alterou o dedilhado da mão direita nesse compasso, utilizando o mesmo padrão por ele aplicado nos c. 14 e 22 (Figura 1).

Outras duas alterações de dedilhado foram feitas por G1. Uma delas ocorreu no c. 47, conforme a Figura 3.

Aqui, o participante optou por utilizar o dedo 1 (polegar) nas notas inferiores dos intervalos de sextas quebradas a fim de evitar a abertura de sexta (Dó-Lá) entre os dedos 2 e 5, conforme era o sugerido pelo editor. Segundo o modelo de Parncutt *et al.* (1997),

Figura 3

Marcações de dedilhado na partitura de G1 - *Sonata K. 271* de D. Scarlatti, compassos 47-50.



essa abertura (intervalo de 9 semitons entre os dedos 2 e 5), apesar de exequível, excede a abertura máxima confortável entre os dedos.

No c. 60, G1 alterou o dedilhado de modo a empregar duas passagens de polegar em vez de uma, como era o indicado na partitura. Tal alteração pode ser conferida na Figura 4.

Figura 4

Marcações de dedilhado na partitura de G1 - *Sonata K. 271* de D. Scarlatti, compassos 59-62.



Nota-se que o dedilhado sugerido pelo editor priorizava a manutenção da posição de cinco dedos (pentacorde) entre as notas Si e Fá em função do contexto da passagem (ver c. 60-61). O fato de G1 mudar o dedilhado pode indicar que o participante preferiu acrescentar uma passagem de polegar a fim de manter o uso dos dedos 1, 2 e 3 e evitar o emprego dos dedos 4 e 5 nas notas Mi e Fá (c. 60-61), que são repetidas em alternância em semicolcheias<sup>8</sup>. De acordo com Parncutt *et al.* (1997), a execução dos dedos 3, 4 e 5 em sequência rápida consecutiva (em qualquer ordem) é potencialmente prejudicial à acurácia e agilidade da execução. A alteração realizada por G1, além de favorecer a agilidade da passagem, pode ter sido realizada com o intuito de aplicar um dedo forte (dedo 3) na nota Fá, a qual não só cai no tempo forte do compasso como também representa um ponto focal da melodia<sup>9</sup>, favorecendo assim a clareza métrica, contorno melódico e fraseado.

A observação das sessões de prática revelou que a maneira de trabalhar o dedilhado, para o participante, consistiu na experimentação de possibilidades de dedilhado partindo das sugestões da partitura e alterando-as conforme julgou necessário. Essa experimentação envolveu o estudo de trechos isolados, de mãos separadas e juntas, em andamento lento e a marcação da maioria dessas alterações na partitura.

As mudanças de dedilhado feitas por G1 durante sua prática revelaram uma abordagem marcada por restrições físicas, motoras, cognitivas e interpretativas. Por um lado, o fato de o participante ter buscado alterar dedilhados “por achar mais fácil” (G1, entrevista 1) indicou uma preocupação com o conforto na execução. Isso ficou demonstrado por mudanças baseadas em restrições físicas de abertura de mão (como aquela do c. 47, Figura 3) e motoras relacionadas à agilidade e independência de dedos (como a do c. 60-61, Figura 4). Por outro lado, a busca pela associação de padrões de dedilhado com padrões musicais revelou a presença de restrições cognitivas. Tais mudanças visaram a aplicação de padrões de dedilhado familiares (como aquele referente ao padrão de pentacorde) para passagens

da mão direita semelhantes em termos de configuração melódica no âmbito da seção A (c. 14 e c. 22), bem como em passagens estruturalmente equivalentes na seção B (c. 71 e c. 79). Essas escolhas revelam a influência de restrições cognitivas, como aquelas referentes à utilização de dedilhados semelhantes para passagens repetidas ou estruturalmente relacionadas e dedilhados fixos condizentes com padrões recorrentes já aprendidos (Parncutt; Troup, 2002). De maneira geral, as escolhas aqui discutidas reforçam a ideia que pianistas buscam por dedilhados considerados mais fáceis e que, no caso de níveis elementares de expertise, posições de mão fechadas são favorecidas (Sloboda *et al.*, 1998).

As alterações de dedilhado de G1 também indicaram a existência de uma relação complexa entre os diferentes tipos de restrições, a qual envolveu, em alguns casos, a sua combinação, e em outros, um conflito. Um exemplo de combinação de restrições pode ser encontrado na alteração da mão direita no c. 60-61 (Figura 4), na qual uma restrição motora (evitar o emprego dos dedos fracos em sequência de notas rápidas) se aliou a uma restrição interpretativa (empregar um dedo forte no tempo forte do compasso).

Por outro lado, um exemplo de conflito entre diferentes tipos de restrições pode ser encontrado nas alterações de dedilhado do c. 22 e c. 79, nos quais as semelhanças melódicas e a equivalência estrutural entre as passagens da mão esquerda pareceram ser menos decisivas do que as restrições físicas e motoras, haja vista que, ao contrário do indicado na partitura, G1 optou por executar dedilhados diferentes na mão esquerda nesses pontos. Através da observação das diferenças entre essas duas passagens em termos da relação de propriedades anatômicas e motoras da mão com a topografia do teclado, o participante optou pela utilização de dedilhados distintos: enquanto que no c. 22 foi mantido o dedilhado indicado na partitura, possivelmente pela presença da tecla preta (Fá#)<sup>10</sup> (ver Figura 1), no c. 79 o participante optou por aplicar, tendo em vista o fato de tratar-se somente de teclas brancas, o padrão de pentacorde (ver Figura 2). Nota-se aqui que diferentes tipos de restrições se aplicaram ao mesmo tempo em mãos diferentes: a mão direita manteve, em função de restrições cognitivas, o mesmo dedilhado nas passagens melodicamente semelhantes e estruturalmente equivalentes (c. 22 e c. 79) enquanto a mão esquerda alterou o dedilhado em função de restrições físicas e motoras. Isso demonstrou ter sido um fator que dificultou a consolidação do dedilhado e da memorização, haja vista que em diversos pontos das sessões de prática das duas primeiras semanas o participante cometeu erros ao trocar os dedilhados da mão esquerda nesses dois pontos. Ao final da segunda semana, G1 afirmou: “o dedilhado da peça está praticamente todo definido, mas, às vezes, por ter uma parte parecida com outra, eu me confundo” (G1, entrevista 2). Em suma, a manutenção do mesmo dedilhado para a mão direita (por razões cognitivas) e a troca de dedilhado na mão esquerda (por razões físicas e motoras) entre passagens com padrões melódicos semelhantes em ambas as mãos envolveu um novo tipo de coordenação, o que comprometeu a consistência entre padrões musicais e dedilhados, fator descrito como importante na precisão e na velocidade de execução (Sloboda *et al.*, 1998), resultando assim em dificuldades no aprendizado e memorização.

## Considerações finais

A presente investigação das escolhas feitas por um estudante de piano em nível de graduação referentes a alterações de dedilhados indicados na partitura durante o aprendizado inicial da *Sonata K. 271* de Scarlatti revelou que restrições físicas, motoras, cognitivas e interpretativas se mostraram influentes na abordagem do dedilhado. Foi observado que os diferentes tipos de restrições se relacionaram em dinâmicas diversas,

seja em situações de convergência, através de sua combinação em uma única escolha de dedilhado, quanto de divergência, através do conflito entre diferentes possibilidades, situação essa em que as restrições físicas e motoras se mostraram mais determinantes para a escolha do dedilhado. Os resultados indicaram que dinâmicas de restrições distintas e simultâneas entre as mãos podem representar padrões complexos com o potencial de dificultar o aprendizado e memorização. Pesquisas futuras poderão lançar luz sobre essas dinâmicas em outras obras do repertório pianístico, outros momentos do aprendizado bem como outros níveis de expertise.

## Agradecimentos

Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior agradece à CAPES pela bolsa de doutorado concedida (processo 88882.346344/2019-01) e Regina Antunes Teixeira dos Santos agradece o financiamento pelo CNPq (projeto 310408/2019-9) e FAPERGS (19/2551-0001899-0).

## Notas

- 1 Dentre os tratados, destacam-se os de C. P. E. Bach e de François Couperin, os quais associam padrões de dedilhado a determinados tipos de fraseado e articulação, além de fazerem uma distinção entre dedos fortes e fracos (Donington, 1963; para uma discussão detalhada a respeito do dedilhado em tratados e métodos dos séculos XVIII e XIX, ver Gellrich; Parncutt, 1998).
- 2 O conhecimento declarativo se refere a informações a respeito de fatos, conceitos, símbolos, imagens, funções, entre outras ideias que, passando pela nossa consciência de maneira explícita, nos proporcionam meios de compreender o mundo; é o saber “o que”. O conhecimento procedimental, por outro lado, envolve a manipulação de informações de maneira implícita, como em habilidades tácitas de cunho perceptual, motor e cognitivo; ou seja, é o saber “como” (Sternberg; Sternberg, 2017).
- 3 O padrão de pentacorde consiste na distribuição dos cinco primeiros graus da escala maior ou menor aos cinco dedos da mão esquerda e direita de modo que cada dedo fica responsável pela execução de uma nota, não envolvendo assim passagens de polegar. Esse princípio, tido como básico na técnica pianística, é comumente trabalhado na iniciação ao instrumento e é constantemente reforçado na formação dos pianistas através do repertório tradicional da música de concerto ocidental (vide Sandor, 1981). O padrão de pentacorde se enquadra no conceito de abertura natural da mão, descrito por Parncutt *et al.* (1997) como sendo caracterizado pela utilização de dedos consecutivos para notas consecutivas no piano.
- 4 Os padrões episódicos correspondem a eventos específicos, como a utilização de um dedilhado para uma passagem baseado na semelhança que ela apresenta com uma passagem anteriormente encontrada. Em contrapartida, padrões semânticos são mais gerais, e são concernentes a regras e princípios de dedilhado, geralmente associados a padrões musicais recorrentes, como acordes, escalas e arpejos (Parncutt; Troup, 2002).
- 5 A escolha da obra baseou-se nos seguintes critérios: (i) ser potencialmente desconhecida, ou seja, nunca antes estudada, tocada, ouvida, ou ensinada por quaisquer dos participantes; (ii) ser representativa do repertório pianístico, de maneira a contemplar um compositor e/ou estilo que faz parte do cânone da música para piano solo no âmbito da música de concerto ocidental; (iii) ser tecnicamente e musicalmente acessível para estudantes de nível de graduação e simultaneamente também adequar-se aos parâmetros técnicos, estilísticos, musicais e expressivos



- de dificuldade do repertório de pianistas profissionais; e (iv) ser breve, de modo a ser possível o aprendizado e construção de um produto de performance da peça na íntegra no período de um mês.
- 6 O período de coleta de dados coincidiu com o último mês do recesso acadêmico de verão de 2020. Portanto, o recorte temporal observado na presente pesquisa correspondeu ao mês anterior à primeira aula de instrumento do semestre.
  - 7 Diferentemente do c. 22, que introduz o segundo material temático na tonalidade da dominante (Sol maior), a passagem do c. 79 aparece na tônica da obra (Dó maior).
  - 8 Por razões anatômicas, os dedos 1, 2 e 3 têm sido considerados fortes, enquanto os dedos 4 e 5 têm sido considerado fracos tanto em tratados e métodos tradicionais quanto na literatura científica sobre execução pianística (Parncutt *et al.*, 1997; Gellrich; Parncutt, 1998).
  - 9 O ponto focal designa o momento de maior inflexão climática de um fragmento melódico, o qual é caracterizado pela presença da nota mais aguda naquele contexto (Kostka; Payne; Almén, 2018).
  - 10 A presença da nota Fá# dificulta o emprego do padrão de pentacorde nessa passagem, tendo em vista que o dedo 5, precedido e sucedido pelo dedo 4 na nota Sol, ficaria responsável por pressionar uma tecla preta. Parncutt *et al.* (1997) ressaltam que o emprego dos dedos 1 e 5 em teclas pretas são de particular dificuldade quando precedidos e sucedidos por notas consecutivas localizadas em teclas brancas, especialmente pelo fato de envolver um ajuste na distância da mão em relação ao piano ocasionado pelas diferenças de comprimento entre os dedos longos (2, 3 e 4) e os dedos curtos (1 e 5).

## Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo* (L. Reto e A. Pinheiro, trad.). São Paulo: Edições 70. (livro original publicado em 1977).
- Candidi, M., Sacheli, L. M., Mega, I., & Aglioti, S. M. (2014). Somatotopic Mapping of Piano Fingering Errors in Sensorimotor Experts: TMS Studies in Pianists and Visually Trained Musically Naives. *Cerebral Cortex*, 24, 435-443.
- Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chaffin, R. & Logan, T. (2006). How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2), 113-130.
- Clarke, E., Parncutt, R., Raekallio, M., & Sloboda, J. (1997). Talking Fingers: An Interview Study of Pianists' Views on Fingering. *Musicae Scientiae*, 1(1), 87-107.
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Fernandes, L. & Barros, R. (2012). Grip pattern and finger coordination differences between pianists and non-pianists. *Journal of electromyography and kinesiology*, 22(3), 412-418.
- Furuya, S., Nakamura, A., & Nagata, N. (2014). Acquisition of individuated finger movements through musical practice. *Neuroscience*, 275, 444-454.
- Gellrich, M. & Parncutt, R. (1998). Piano Technique and Fingering in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Bringing a Forgotten Method Back to Life. *British Journal of Music Education*, 15(1), 5-23.
- Gerling, C. C. & Santos, R. A. T. (2010). Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In V. B. Freire (Ed.). *Horizontes da Pesquisa em Música* (pp. 96-138). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Guan, X., Zhao, H., & Li, Q. (2022). Estimation of playable piano fingering by pitch-difference fingering match model. *Journal on Audio, Speech, and Music Processing*, 7, 1-13.
- Jabusch, H., Alpers, H., Kopiez, R., Vauth, H., & Altenmüller, E. (2009). The influence of practice on the development of motor skills in pianists: a longitudinal study in a selected motor task. *Human Movement Science*, 28, 74-84.
- Jacobs, P. (2001). Refinements to the ergonomic model for keyboard fingering of Parncutt, Sloboda, Clarke, Raekallio, and Desain. *Music Perception*, 18(4), 505-511.

- Kostka, S., Payne, D., & Almén, B. (2018). *Tonal Harmony: With an Introduction to Post-Tonal Music* (8 ed.). New York: McGraw-Hill Education.
- Nakamura, E., Saito, Y., & Yoshii, K. (2020). Statistical learning and estimation of piano fingering. *Information Sciences*, 517, 68-85.
- Neuhaus, H. (1973). *The Art of Piano Playing*. Great Britain: Barrie & Jerkins.
- Parncutt, R., Sloboda, J. A., Clarke, E., Raekallio, M., & Desain, P. (1997). An Ergonomic Model of Keyboard Fingering for Melodic Fragments. *Music Perception*, 14(4), 341-382.
- Parncutt, R. & Troup, M. (2002). Piano. In R. Parncutt & G. McPherson (Eds.). *The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning* (pp. 285-302). New York: Oxford University Press.
- Sammler, D., Novembre, G., Koelsch, S., & Keller, P. (2013). Syntax in a pianist's hand: ERP signatures of "embodied" syntax processing in music. *Cortex*, 49(5), 1325-1339.
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Scarlatti, D. (1978). 200 Szonáta [vol.2][partitura]. Budapest: EditioMusica Budapest.
- Sloboda, J. A., Clarke, E., Parncutt, R., & Raekallio, M. (1998). Determinants of Finger Choice in Piano Sight-Reading. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 24(1), 185-203.
- Sternberg, R. J. & Sternberg, K. (2017). *Cognitive Psychology* (7 ed.). Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology and Performance Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Williamon, A. & Valentine, E. (2000). Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *British Journal of Psychology*, 91(3), 353-376.
- Winges, S. A. & Furuya, S. (2015). Distinct digit kinematics by professional and amateur pianists. *Neuroscience*, 248, 643-652.

# Qual a importância da psicoacústica para a performance musical do clarinetista?

**Guilherme Bose da Silva**

Universidade de Brasília

guilhermebose@icloud.com

**Ricardo José Dourado Freire**

Universidade de Brasília

freireri@unb.br

**Resumo:** O timbre possui sua grande relevância dentro da performance musical do clarinetista, no entanto, a psicoacústica pode ser uma importante ferramenta de comparação do timbre real com o timbre ao qual se busca, e a partir disso, ser um fator determinante sobre o que se deve modificar para que se chegue no timbre uma vez idealizado por meio do feedback psicoacústico. Roederer (1998) é um importante teórico que aborda aspectos e definições trazidos desde a acústica musical até a psicoacústica. As definições de acústica e psicoacústica trazidas também por diferentes autores são de fundamental importância para que se entenda sobre como poderiam estar diretamente vinculadas ao processo modificador do timbre dentro da performance musical do clarinetista por meio do feedback sonoro. Este artigo foi desenvolvido por meio da pesquisa bibliográfica com a finalidade de trazer a psicoacústica como uma ferramenta reflexiva dentro da construção timbrística do clarinetista, e assim, poder modificar diferentes parâmetros na emissão do som e na construção do timbre para que se atinja o timbre desejado.

**Palavras-chave:** Psicoacústica; Acústica; Clarineta; Performance musical; Cognição.

## What is the importance of psychoacoustics for a clarinetist's musical performance?

**Abstract:** The timbre has its great relevance within the musical performance of the clarinetist, however, psychoacoustics can be an important tool for comparing the real timbre with the timbre that is sought, and from that, be a determining factor on what should be modify to arrive at the timbre once idealized through psychoacoustic feedback. Roederer (1998) is an important theorist who approaches aspects and definitions brought from musical acoustics to psychoacoustics. The definitions of acoustics and psychoacoustics also brought by different authors are of fundamental importance to understand how they could be directly linked to the timbre modifying process within the clarinetist's musical performance through sound feedback. This article was developed through bibliographic research in order to bring psychoacoustics as a reflective tool within the clarinetist's timbre construction, and thus, be able to modify different parameters in the emission of the sound and in the construction of the timbre to reach the desired timbre.

**Keywords:** Psychoacoustics; Acoustics; Clarinet; Musical performance; Cognition.

## Introdução

A performance musical do clarinetista tem como base diversos fatores objetivos e subjetivos. O timbre, por exemplo, apresenta aspectos objetivos relacionados com o comportamento acústico do instrumento, mas a produção sonora depende da percepção subjetiva do clarinetista. Este artigo traz reflexões sobre o processo de produção sonora do clarinetista a partir da discussão dos conceitos de acústica, psicoacústica e timbre baseados no diálogo entre autores da área de física e da performance da clarineta.

A percepção é uma importante ferramenta para a construção da sonoridade do clarinetista, em particular do timbre individual. Nessas circunstâncias, a psicoacústica trabalha como uma atividade-meio para que se chegue no resultado esperado, como por

exemplo, na modificação do timbre. O trabalho de investigação foi realizado a partir da pesquisa bibliográfica sobre os termos acústica, psicoacústica e acústica da clarineta. A partir das referências foi realizado o diálogo entre pontos de vista de diferentes teóricos.

De Sousa, de Oliveira, & Alves (2021) trazem a definição a respeito da pesquisa bibliográfica da seguinte forma:

A pesquisa bibliográfica é o levantamento ou revisão de obras publicadas sobre a teoria que irá direcionar o trabalho científico o que necessita uma dedicação, estudo e análise pelo pesquisador que irá executar o trabalho científico e tem como objetivo reunir e analisar textos publicados, para apoiar o trabalho científico. (de Sousa, de Oliveira, & Alves, 2021, p.66).

## Diferença entre acústica e psicoacústica

A acústica musical é uma área advinda da física que busca explicar os fenômenos sonoros por meio das atribuições qualitativas e comportamentais dos sons. Roederer (1998) além de dizer que “A música é feita de notas cujas características físicas variam de certo modo com o tempo.” (Roederer, 1998, p.21), descreve três características determinantes de sensações primárias relacionadas a um determinado som musical: a altura, a intensidade e a qualidade.

[...] cada uma dessas sensações primárias pode ser associada, em princípio, a uma quantidade física bem definida do estímulo original, i.e., a onda sonora, que pode ser medida e expressa numericamente por métodos físicos. [...] a sensação de altura está primariamente associada à frequência fundamental (frequência de repetição de um padrão de vibração, descrito pelo número de oscilações por segundo), o volume à intensidade (fluxo de energia ou amplitude de oscilação de pressão da onda sonora que atinge o ouvido, e a qualidade ao espectro, ou seja, a proporção em que as frequências superiores, chamadas ‘harmônicos superiores’, aparecem misturadas entre si, acompanhando a frequência fundamental. (Roederer, 1998, pp.21-22).

Beranek (1986) apresenta a terminologia para definir acústica como “um adjetivo, que significa intimamente associado com ondas sonoras e com fenômenos, meios, aparatos, quantidades ou unidades discutidas na ciência das ondas sonoras.” (Beranek, 1986) Desta maneira, o foco no estudo do som e das propriedades da propagação do som em diversos meios permite auxiliar “a compreensão tanto da natureza quanto o comportamento do som em uma variedade de ambientes e nos permitir entender o funcionamento dos instrumentos musicais e a interação do som produzido com a percepção.” (Howard & Angus, 2016).

As questões físicas presentes na acústica musical estão vinculadas à percepção dos sons que Roederer (1998) descreve a partir de três sistemas fundamentais para a percepção sonora, denominados “fonte-meio-receptor”. No caso da clarineta, a oscilação da palheta é descrita como um mecanismo primário de excitação (fonte) cuja ativação é realizada pelo instrumentista. A sustentação realizada pela coluna de ar dentro do tubo de um instrumento de sopro faz com que as vibrações sejam determinantes para a altura do som, e também “fornece os harmônicos superiores necessários para conferir certa qualidade característica ou timbre ao som.” (Roederer, 1998, p.18). O “meio” é dividido em duas partes: uma diz respeito ao meio de transmissão da energia elástica (como o ar, por exemplo), e outra, por meio de reflexões e absorção das ondas. O “receptor” é a etapa a qual o resultado dos sons propagados é percebido pelo tímpano, transformados posteriormente em impulsos elétricos e levados pelo sistema neural ao córtex cerebral, fazendo com que haja a “percepção consciente dos sons musicais” (Roederer, 1998, p.19).

A psicoacústica é um ramo da acústica que estuda como os humanos percebem os sons (Howard & Angus, 2016). Desta maneira, podemos considerar que a psicoacústica busca

auxiliar o entendimento do cérebro humano sobre a interpretação dos sons a partir da percepção sonora. Porres (2012) indica que “a psicoacústica, estuda a resposta subjetiva e psicológica de atributos físicos, ou acústicos, do som. A base dessa relação é o mecanismo fisiológico da escuta – entende-se aqui, principalmente, o aparato mecânico do ouvido (externo, médio e interno) (Porres, 2012, p.7).

Roederer (1998) define a psicoacústica da seguinte forma:

A psicoacústica, um ramo da psicofísica, é o estudo que relaciona os estímulos acústicos com as sensações auditivas, assim como a física, a psicofísica exige que a relação causal entre o estímulo físico de entrada e a saída psicológica (ou comportamental) seja estabelecida por experimentação e mediação. (Roederer, 1998, p.27).

Schubring (2017) caracteriza a psicoacústica como o estudo da percepção do som, buscando entender como percebemos o som e como a mente constrói significados cognitivos. A psicoacústica está ligada, nesse contexto, ao resultado, e não na produção sonora, pois passa a ser uma ferramenta de parâmetro comparativo para que o instrumentista possa identificar o que é preciso alterar para que se atinja o resultado esperado.

Marangoni e Freire (2016) mencionam, ao caracterizar a percepção musical no contexto da performance que:

A percepção musical está fundamentada na recepção dos estímulos sonoros e sua decodificação enquanto elementos musicais. A frequência, a amplitude, a forma de onda e a duração de uma onda sonora são os elementos acústicos básicos que permitirão a identificação dos elementos musicais de alturas, dinâmica, timbre e ritmo. A identificação de frequências e suas diversas formas de representação oral, gestual e escrita formam o material de trabalho da Percepção musical. A discussão sobre percepção inicia-se na diferenciação entre ouvir e escutar, no qual ouvir é um processo físico de recepção de um sinal sonoro e a escuta inicia-se no processo cognitivo de atribuir significado a uma determinada linguagem sonora. (Marangoni; Freire 2016, pp.1-2).

Pode-se considerar que a psicoacústica seja uma ferramenta utilizada como parte um processo cognitivo e não somente como resultado final na performance. O foco principal deste estudo baseia-se na compreensão dos aspectos subjetivos individuais que possam ser aplicados na performance musical.

## Acústica da Clarineta

A clarineta é um instrumento de sopro ao qual utiliza uma palheta simples fixada à boquilha para induzir vibrações com a pressão do ar oriundo do instrumentista fazendo com que percorra por toda a extensão do instrumento, tornando o corpo do instrumento, um tubo fechado em uma extremidade e aberto em outra (Holz, 2012).

Fritz, Farner, & Kergomard (2004) discorrem sobre o processo de excitação primária da clarineta, tendo sua origem na palheta, ao qual possui um papel fundamental de transformação do fluxo do ar da boca em energia acústica por meio de sua oscilação. Para que se entenda sobre a transformação do ar em energia acústica, deve-se antes de mais nada, compreender sobre o que é a impedância acústica. Alves, C. S. (2013) descreve a impedância como uma “resistência que opõe um meio as ondas que se propagam neste; razão entre pressão sonora e velocidade das partículas de um meio material.” (Alves, C. S., 2013, p.50). Holz (2012) diz ainda que a impedância é uma caracterização particular e específica de cada instrumento.

A boquilha e a palheta funcionam como uma fonte de energia acústica, transmitindo essa energia para todo o corpo do instrumento. A clarineta possui ainda, um corpo cilíndrico, funcionando como um ressonador de ondas estacionárias, formando uma

coluna de ar, com uma campana cônica ao final do corpo do instrumento juntamente à abertura dos orifícios por seu corpo, funcionando como radiadores (Holz, 2012).

Diferentes notas contendo sua estrutura de harmônicos são possíveis de serem executadas graças à construção do corpo do instrumento formadas por diferentes furos ao longo de seu corpo. Com essa estrutura, a chave de registro situa-se no primeiro terço desde a boquilha até a campana, fazendo com que a clarineta execute uma décima segunda (uma oitava mais uma quinta) na mesma digitação utilizando a chave de registro (Holz, 2012).

Dickens *et al* (2007) fizeram um estudo ao qual demonstraram que a configuração do espectro harmônico característico da clarineta devido sua construção acústica, faz com que os primeiros harmônicos ímpares (1 e 3) sejam muito mais fortes do que os primeiros harmônicos pares (2 e 4), e o quinto para o sétimo harmônicos possuem um decaimento regular enquanto o oitavo harmônico é mais forte do que o anterior e o posterior, caracterizando de tal forma, o espectro sonoro da clarineta.

## Timbre

A respeito do timbre, Fabiani e Friberg (2011), os define como a qualidade que nos permite distinguir o som entre dois instrumentos dado os parâmetros acústicos tanto nas qualidades espectrais dadas pelos números de harmônicos quanto pelas dinâmicas (caracterizadas pela velocidade de ataque, por exemplo).

Segundo Smock (2014) o timbre é descrito por meio de diferentes adjetivos abordados pelos músicos, tais como: rico, metálico, brilhante, escuro, entre outras descrições. Smock (2014) define ainda como a capacidade de distinguir a mesma nota tocada por diferentes instrumentos não somente importando as características físicas, mas também, levando em consideração a percepção. O timbre passa a ser um processo de construção, e não somente o resultado. Poderíamos dizer que o timbre é, na verdade, o resultado de um processo de construção.

Como exemplo, ao citarmos dois clarinetistas executando juntos um trecho musical à duas vozes, o som resultante no contexto torna-se um, de forma que os dois instrumentistas utilizem do parâmetro psicoacústico para identificarem o que precisam modificar para que o timbre e afinação fiquem o mais homogêneo possível.

Dentro ainda do contexto de performance de dois clarinetistas, Freire (2013) diz que:

A performance de um duo de clarinetas oferece a oportunidade para ouvir com nitidez a relação entre os harmônicos superiores produzidos pela série harmônica e também a relação de sons resultantes advindos da diferença nas frequências de notas de um determinado intervalo. A partir de estudos de Helmholtz (1885), Révész (2001) e Roederer (2008), é possível estabelecer um referencial teórico para a análise dos espectros harmônicos e subharmônicos dos intervalos tocados por duas clarinetas. (Freire, 2013, p.1).

Ao levarmos em consideração as alterações necessárias para as correções particulares dentro do contexto performático, Freire (2017) fala sobre a utilização da psicoacústica na afinação dentro da performance musical:

As notas resultantes são um fenômeno psicoacústico que podem auxiliar na afinação dos intervalos produzidos em regiões agudas. Intervalos que apresentam notas resultantes que coincidam com as notas do intervalo gerador permitem a identificação mais rápida e oferecem maior precisão no ajuste da afinação durante a performance musical. (Freire, 2017, p.92).

Com isso, tanto as notas executadas como o espectro harmônico dos dois clarinetistas se somarão formando uma única “teia harmônica” (juntando os espectros harmônicos e

gerando subharmônicos bem alinhados e afinados), fazendo com que se obtenha um som mais rico em harmônicos.

Além da construção de timbre, Freire (2013) aborda a seguinte temática sobre sensações construídas a partir dos sons resultantes:

A possibilidade da identificação dos harmônicos coincidentes e dos harmônicos resultantes oferece a oportunidade para uma execução polifônica com dois instrumentos que podem mostrar novas notas graves ou criar sensações de consonância ou dissonância nas notas agudas. Além disso a presença de sons resultantes afinados assegura que a afinação das notas agudas segue o sistema de afinação justa.

A modelagem sonora a duas vozes permite uma audição ampliada dos intervalos a partir da combinação de notas graves que não estão presentes na notação original. A afinação destes intervalos, no entanto, é uma responsabilidade do intérprete que irá decidir como regular o equilíbrio sonoro para valorizar a presença de determinadas notas que poderão enriquecer o contexto tonal/atonal da performance musical. (Freire, 2013, pp.5-6).

O timbre, apesar de ser uma característica física de identidade e caracterização do som por meio de identificação da equalização dos harmônicos dentro de uma determinada frequência, nos dá o suporte para que entendamos os fenômenos sobre como nosso cérebro interpreta vários sons simultâneos, e o porquê de escutarmos outras notas (notas resultantes) na união de 2 frequências ou mais dentro da performance musical. O timbre por tanto nasce dentro das explicações objetivas da física trazidas pela acústica musical, como explicadas pelo teórico Roederer (1998), e se finda subjetivamente na percepção humana.

## Discussão

Utilizar a psicoacústica como uma ferramenta, faz com que o músico tenha a possibilidade de utilizar diferentes meios necessários para modificar o timbre, afinação, dinâmica, e a partir daí, utilize o resultado sonoro como feedback, fazendo assim, com que o clarinetista saiba exatamente o que precisaria modificar para que atinja o timbre uma vez idealizado, seja em uma performance solo ou em diferentes grupos e contextos.

A utilização da psicoacústica como parte do processo de modificação do timbre para que se chegue no timbre idealizado pelo clarinetista torna-se uma ferramenta “meio”, sendo utilizada através de um processo de feedback. Anderson Alves (2013) descreve o feedback intrínseco como “mecanismos internos desenvolvidos para avaliar a própria performance.” (Alves, A., 2013, p.53). Esse tipo de avaliação dentro da performance possibilita ao clarinetista a identificar qual aspecto necessitaria ser modificado para que se possa atingir o timbre desejado por meio das alterações a serem realizadas na embocadura, no processo emissivo do som, na afinação, e assim por diante.

No caso da clarineta, o processo de emissão do som torna-se um pilar essencial para que a caracterização posterior do timbre, e de outros aspectos subjetivos possam ser trabalhados. Segundo Cristiano Alves (2013), a respiração e suporte diafragmático e as manipulações e ressonâncias do trato vocal constituem exemplos de fundamental importância para esse processo emissivo.

Conforme Souza *et al.*:

[...] a língua, dada a sua importante musculatura, que lhe confere grande mobilidade, influencia o volume da cavidade bucal e os movimentos da laringe. Em posição alta e anterior, a cavidade bucal fica pequena e o som achatado, metálico, agudo. Em posição baixa, a cavidade bucal amplia-se, o timbre torna-se pleno e rico em harmônicos graves (Souza et al. 2006 apud Alves, C. S., 2013, p.31).

Dessa forma, podemos observar a importância da utilização da posição da língua para a construção da equalização dos harmônicos o que, conseqüentemente, influencia a construção do timbre. Cristiano Alves (2013) trata, ainda, da importância da utilização de vogais e sílabas específicas como técnicas voltadas à performance musical e como processo emissivo influenciando, também, a caracterização do som. Essas são apenas algumas das ferramentas que o clarinetista poderia utilizar para a modificação de seu timbre através da psicoacústica.

Freire (2017), ao abordar o fenômeno psicoacústico dos sons resultantes, indica que:

O processo cognitivo de percepção e identificação dos sons resultantes pode auxiliar tanto os músicos quanto compositores no desenvolvimento de procedimentos para enriquecimento da sonoridade de intervalos e acordes, buscando “sensações de sons” específicas inspiradas pelas ideias e propostas de Helmholtz. (Freire, 2017, p.93).

A abordagem a partir da psicoacústica permite focar no processamento do músico e nas formas de compreensão dos resultados sonoros. Dentro da performance musical, o intérprete possui um grande leque de possibilidades interpretativas que envolvem além de aspectos objetivos, alguns aspectos subjetivos. O Timbre, a afinação, as dinâmicas e a projeção dos sons são alguns dos principais recursos subjetivos aos quais os músicos poderiam trabalhar e modificar dentro do contexto da performance musical voltada aos seus instrumentos, fazendo com que busquem uma característica interpretativa pessoal.

Um objetivo psicoacústico diz respeito aos diferentes sons executados para que soem como um, não falando de vários instrumentistas tocarem na mesma frequência, apenas, mas buscar um alinhamento tanto na afinação como na estrutura inteira dos harmônicos (e também, dos subharmônicos). Acusticamente, o som irá se unir, as frequências se somam quando executadas com afinações e características similares, caso o contrário, pode ocorrer de uma estrutura do espectro harmônico ao ser executada diferentemente juntas, uma frequência pode vir a anular a outra de outra estrutura harmônica. Nesse último exemplo, a “teia harmônica” ficará pobre no sentido de, ao invés de muitos harmônicos (soma dos sons), obter-se-á a anulação de boa parte das frequências compostas no som.

Para que o processo aconteça, é imprescindível que se foque no que está sendo emitido. Esse é o principal ponto de partida para a utilização da psicoacústica como parâmetro intermediário e como base para utilizarmos diferentes ferramentas para que se atinja o som desejado.

## **Considerações Finais**

O clarinetista pode utilizar a psicoacústica para identificar os parâmetros acústicos por meio da percepção e fazer os ajustes necessários dentro da performance musical. A acústica indica as informações sobre o comportamento das ondas e dos corpos acústicos enquanto a psicoacústica permite que o clarinetista possa interpretar as informações acústicas provenientes da percepção musical durante a performance para fazer os ajustes necessários no local para o controle do timbre, articulação, afinação e dinâmica.

A utilização da psicoacústica como uma ferramenta para manipulação do timbre permite que o clarinetista possa identificar, durante a performance, os ajustes necessários para a produção do timbre desejado na execução. O entendimento da utilização da pressão dos lábios na embocadura, controle do ar, posicionamento da língua e configuração do trato vocal permitem que o clarinetista realize uma variedade de timbres de acordo com o contexto musical.



A acústica define os aspectos objetivos dos sons musicais, fazendo com que possibilite inclusive, mapear o timbre de diferentes instrumentos por meio de softwares, enquanto na psicoacústica, podemos ter diferentes interpretações do que escutamos, tornando-se um aspecto subjetivo. A psicoacústica durante esse processo não é tida apenas como uma ferramenta fim, e sim, como parte de um processo perceptivo por meio do feedback para que se chegue no ponto desejado. Somente conhecer a acústica musical não se faz possível modificar a performance, contudo, o meio de modificação advém a partir da percepção. O clarinetista então, pode utilizar ferramentas para que se chegue no timbre que se tem como o ideal. A psicoacústica torna-se então, uma ferramenta intrínseca e diagnóstica ao instrumentista para que se compare o som real (o que se escuta) ao som ideal (o que se busca) e utilize as demais ferramentas de modificação timbrística.

## Referências

- Alves, A. (2013). Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de “alto nível”. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, DF.
- Alves, C. S. (2013). O processo de emissão do som na clarineta: proposição e validação de um plano de instrução. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Beranek, L. L., (1986). *Acoustics*. Acoustical Society of America, New York.
- De Sousa, de Oliveira, & Alves (2021). A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. *Cadernos da FUCAMP*, 20(43).
- Dickens, P., et al. (2007). Clarinet acoustics: introducing a compendium of impedance and sound spectra. *Acoustics Australia*, 35(1), 17.
- Fabiani, M., & Friberg, A. (2011). Influence of pitch, loudness, and timbre on the perception of instrument dynamics. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 130(4), EL193-EL199. doi:<https://doi.org/10.1121/1.3633687>
- Freire, R. D. (2013). Em busca de uma afinação justa: Relações entre harmônicos superiores e inferiores na performance com duas clarinetas. *Anais do Performa 2013*. Porto Alegre.
- Freire, R. D. (2017). Relações de afinação na produção de notas resultantes de acordo com os Sistemas de Afinação Igual, Pitagórico e Justo. *Percepta-Revista de Cognição Musical*, 4(2), 79-79.
- Fritz, Farner, & Kergomard (2004). Some aspects of the harmonic balance method applied to the clarinet. *Applied acoustics*, 65(12), 1155-1180.
- Holz (2012). ‘The acoustics of the clarinet: An observation of harmonics, frequencies, phases, complex specific acoustic impedance, and resonance. *Univ. Illinois Urbana-Champaign, Champaign, IL, USA, NSF Summer REU Final Rep*.
- Howard, & Angus, J. (2016). *Acoustics and psychoacoustics*. 5th edition. New York; London: Routledge.
- Marangoni, H. M.; Freire, R. D. (2016) Uma discussão entre os conceitos de Ouvido Interno, Representação Mental, Imagética, Audição e Prática Mental e suas implicações para a Cognição Musical. In: *XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2016, Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Anais [...]. Rio Grande do Sul, p. 292-300.
- Porres, A. T. (2012). *Modelos psicoacústicos de dissonância para eletrônica ao vivo*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/T.27.2012.tde-22022013-141622. Recuperado em 2022-07-19, de [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

- Roederer, J. G. (1998). *Introdução à física e psicofísica da música*. Edusp.
- Schubring, J. A. (2017). Case study: Effective teaching methods for learning styles in psychoacoustics. (Order No. 10604052, University of Colorado at Denver). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 61. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/case-study-effective-teaching-methods-learning/docview/1952346521/se-2>
- Smock, B. (2014). A perception-centric framework for digital timbre manipulation in music composition. (Order No. 3647870, University of Florida). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 101. Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/perception-centric-framework-digital-timbre/docview/1645427822/se-2>

# O desenvolvimento da pedagogia do piano nos Estados Unidos e seu reflexo no Brasil

Henrique Segala Villela  
 Universidade Estadual de Campinas  
 henrique.segala@hotmail.com

Resumo: Disciplinas de pedagogia do piano têm sido incluídas no currículo de cursos de bacharelado em música no Brasil a fim de proporcionar uma formação para a atuação na docência do piano. O presente trabalho visa elaborar um relato histórico acerca do surgimento e desenvolvimento da pedagogia do piano enquanto disciplina acadêmica nos Estados Unidos e de seus desdobramentos no Brasil. A partir da pesquisa bibliográfica, obteve-se dados sobre como se dava o ensino de piano na segunda metade do século XIX nos Estados Unidos e no Brasil, bem como sobre a difusão do piano em grupo nas escolas públicas norte-americanas durante as primeiras décadas do século XX. Verificou-se que a oferta de cursos em pedagogia do piano esteve relacionada à adoção do novo formato de ensino. Tal oferta foi amparada pela atuação de associações e outras organizações, e influenciou Sá Pereira a implantar curso semelhante no Brasil, onde o piano em grupo também foi introduzido posteriormente. Embora a pedagogia do piano seja um campo do conhecimento relativamente novo, foi possível constatar sua ênfase na prática, sem, contudo, prescindir de conhecimentos teóricos da psicologia e educação.

Palavras-chave: Pedagogia do piano. Formação de professores de piano. Piano nos Estados Unidos. Piano no Brasil. Piano em grupo.

## The development of piano pedagogy in the United States and its impact in Brazil

Abstract: Courses on piano pedagogy have been included in Bachelor of Music programs in Brazil, in order to provide a training to piano teachers. This work aims to delineate a historical report on the emergence and development of piano pedagogy as an academic field in the United States and its effects in Brazil. Through bibliographic research, data was gathered concerning the piano teaching during the second half of nineteenth century in the United States and in Brazil, as well as the arousal of class piano in the U.S. public schools during the first decades of the twentieth century. As was ascertained, piano pedagogy courses had been related to the occurrence of class piano and were supported by associations and other organizations. They also influenced Sá Pereira to implement a similar course in Brazil, where group piano was eventually introduced. Although piano pedagogy is a comparatively young field, it is possible to verify an emphasis on practice without neglecting theoretical knowledge from the field of psychology and education.

Keywords: Piano pedagogy. Piano teacher training. Piano in the United States. Piano in Brazil. Class piano.

## Introdução

A formação de professores de piano nos cursos de graduação em música no Brasil é uma questão em aberto que carece de mais reflexão e debate. Embora o ensino de instrumento musical seja uma das principais áreas de atuação dos egressos desses cursos, estes não foram originalmente planejados para atender a essa demanda. Contudo, há avanços significativos nos últimos anos, como a inclusão de disciplinas pedagógicas no currículo de alguns cursos de bacharelado em música (Ray, 2019, p. 73).

O presente artigo integra uma pesquisa de doutorado em andamento, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que investiga a formação pedagógica nos cursos de Bacharelado em Música – Piano em universidades públicas brasileiras. A pesquisa também propõe uma comparação entre o ensi-

no de pedagogia do piano nos Estados Unidos e no Brasil, a fim não apenas de detectar as influências, mas também de evidenciar as especificidades brasileiras. Nos Estados Unidos, a pedagogia do piano se consolidou como disciplina nos cursos superiores em música há algumas décadas e, atualmente, conta com uma considerável literatura especializada.

Dessa forma, este trabalho visa elaborar um relato histórico acerca do surgimento e desenvolvimento da pedagogia do piano enquanto disciplina acadêmica nos Estados Unidos e de alguns de seus desdobramentos no Brasil. Através da pesquisa bibliográfica, identificou-se como o ensino de piano se configurou nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XIX e como o piano em grupo foi aceito e se difundiu nas escolas públicas norte-americanas, o que implicou o surgimento de cursos de formação para professores de piano (Crappell, 2019; Richards, 1962; Montandon, 1992, 1998). Ao final, também foram levantadas informações referentes à introdução do piano e ao ensino deste no Brasil, além de algumas influências advindas do desenvolvimento da pedagogia do piano nos Estados Unidos, evidenciadas pelo oferecimento do curso de Sá Pereira no Instituto Nacional de Música e, posteriormente, pela implementação do piano em grupo no país.

Conforme afirma Montandon:

A compreensão da causa de problemas, de características e de tendências em uma determinada área poderá nos orientar na nossa própria busca de definições, na nossa reflexão sobre a natureza, as implicações e as dimensões presentes nessa área denominada “pedagogia do piano”. (Montandon, 2004, p. 52)

Assim, espera-se que este trabalho possa contribuir para uma conscientização acerca das origens históricas da pedagogia do piano como disciplina acadêmica e para as discussões atuais acerca de sua delimitação conceitual.

## O piano nos Estados Unidos (1850–1930)

Em meados do século XIX, o piano já se tornara um dos instrumentos musicais mais populares nos Estados Unidos (Richards, 1962, p. 20). A partir de 1855, pianistas europeus passaram a realizar recitais e concertos no país regularmente, contribuindo para o prestígio do instrumento (Crappell, 2019, p. 13). Alguns estudantes norte-americanos viajavam para a Europa a fim de estudar nos conservatórios e, ao regressarem, replicavam procedimentos, dinâmicas e metodologias adotadas por seus professores europeus, reproduzindo informalmente o modelo mestre-aprendiz (Crappell, 2019, p. 13). Logo começaram a surgir conservatórios no país, dentre os quais citamos *Peabody Institute* (1857), *Oberlin Conservatory* (1865), *New England Conservatory* (1867), *Cincinnati Conservatory* (1867) e *American Conservatory of Music* (1886). Conforme seus equivalentes europeus, propunham a formação de instrumentistas e cantores profissionais, com ênfase na aquisição do virtuosismo e de um repertório canônico de concerto. Algumas características, no entanto, os diferenciavam, como o fato de manterem vínculos com universidades e *colleges*, o que os possibilitou – posteriormente – a emitirem diplomas acadêmicos (Robinson, 1969, p. 5).

Diante da crescente demanda por professores de piano e da inexistência de pré-requisitos musicais e pedagógicos, muitos passaram a atuar no ensino do instrumento sem o respaldo de uma formação adequada, caracterizando o período pela prática amadorística e informal (Crappell, 2019, p. 13). Mas algumas organizações começaram a mudar esse quadro. Em 1876, a fundação da *Music Teachers National Association* (MTNA) contribuiu para legitimar a profissão de professor de música, inclusive a de professor de piano. A fim

de padronizar a qualificação profissional de músicos e professores, testes começaram a ser desenvolvidos pelo *American College of Musicians* em 1884 (Crappell, 2019, p. 14).

No início do século XX, os Estados Unidos se tornaram o maior produtor de piano do mundo, contribuindo ainda mais para a sua popularização (Fisher, 2010, p. 3). Smith chamou o período de “a era de ouro para professores de piano” (Uszler et al., 2000, p. 175, tradução nossa). No entanto, seria a difusão do piano em grupo nas escolas públicas que levaria ao surgimento de cursos especificamente voltados à formação de professores de piano.

O ensino de piano em grupo emergiu de maneira mais sistemática e documentada em Dublin, em 1815, quando Johann Bernhard Logier passou a oferecer aulas que conjugavam teoria musical, harmonia e performance para grupos de até trinta alunos. A experiência em Dublin logo se expandiu pela Irlanda, Escócia e Inglaterra (Richards, 1962, pp. 7-9). Logier também oferecia um curso de formação para professores (Richards, 1962, p. 12) e, em 1818, alegou haver professores nas cidades de Filadélfia e Nova Iorque que adotavam seu sistema de ensino, o que sugere que teriam participado do curso (Logier, 1818 apud Richards, 1962, p. 21).

Entretanto, o primeiro registro histórico comprovando o ensino de piano em grupo nos Estados Unidos se encontra em uma carta publicada em revista de 1860, criticando sua adoção nos estados de Mississippi e Tennessee (Richards, 1962, p. 22). Como na Europa, houve resistência ao novo modelo nos Estados Unidos, principalmente por parte dos professores de piano, que tradicionalmente ofereciam aulas individuais. Porém, ao final do século XIX, o formato foi paulatinamente sendo aceito e passou a ser defendido por professores e escolas de música (Richards, 1962, pp. 32-33).

Concomitantemente, a música se tornara parte integrante da educação nas escolas públicas (Crappell, 2019, p. 15). Até o início do século XX, a educação musical estava calcada no canto (Richards, 1962, p. 40) e se limitava à prática coral na maioria dos *high schools* – equivalentes às escolas de ensino médio no Brasil (Earhart & Boyd, 1923, p. 4). No entanto, o número de orquestras e bandas começou a crescer nessas instituições de ensino (Earhart & Boyd, 1923, p. 8), algumas das quais passaram a atribuir créditos ao estudo extracurricular de instrumento musical realizado com um professor particular (Earhart & Boyd, 1923, p. 4). A justificativa era a de valorizar tal formação musical, mesmo que as escolas não pudessem oferecê-la e esta ocorresse como atividade extramuros. Em um levantamento realizado em 1914, foi identificado que, ao menos, 281 alunos em 20 cidades diferentes aprendiam piano por meio desses créditos extracurriculares. Quatro municípios também atribuíam tais créditos, mas não ofereceram informações quanto ao número de alunos e instrumentos escolhidos. Planos de incluí-los foram relatados por outros doze municípios (Earhart, 1914, pp. 45-46).

Em 1917, algumas *high schools* já ofereciam aulas de piano e violino em grupo na própria escola (Earhart & McConathy, 1917, p. 28), mas a perspectiva era de que ainda levaria tempo para que isso se disseminasse pelo país. No entanto, o cenário pareceu se alterar em pouco tempo e, em 1923, se afirmava haver aulas de piano em grupo “em um grande número de escolas e [para] vários milhares de alunos” (Earhart & Boyd, 1923, pp. 9-10, tradução nossa).

Um fator importante para essa expansão foi a criação do *National Bureau for the Advancement of Music* em 1916. Empresas do ramo musical, incluindo fabricantes de piano, enfrentavam uma queda nas vendas e buscavam reverter este quadro a partir de uma agência que promovesse a música através de festivais, eventos e publicações. Cerca de dois terços de seu orçamento eram destinados à promoção do piano em grupo (Richards, 1962, pp. 57-58). Além de publicar materiais e promover palestras sobre o assunto, a organização

também elaborou um guia voltado para o ensino de piano nas escolas em 1928 (Richards, 1962, p. 59). No ano seguinte, iniciou-se um levantamento, segundo o qual 873 cidades ofereciam piano em grupo nos Estados Unidos (Richards, 1962, p. 65). A maioria das respostas indicou que a disciplina era oferecida há poucos meses, uma evidência de que o fenômeno era recente e passava por uma rápida disseminação (Richards, 1962, pp. 61-62).

Diversos fatores contribuíram para que o piano em grupo nas escolas públicas se tornasse possível e tivesse um crescimento explosivo: a ascensão da classe média, o crescimento da indústria de piano, o interesse comercial das editoras em publicar materiais didáticos, e a criação de associações e outras instituições que promoviam a educação musical e o ensino de instrumento (Montandon, 1992, pp. 11-12).

O piano em grupo era defendido como parte de uma educação geral e “deveria ser acessível a todos” (Montandon, 1992, p. 10), priorizando a introdução à linguagem musical e não a formação de concertista. Além disso, adotavam-se procedimentos metodológicos característicos da escola pública (Montandon, 1992, p. 14).

Todavia, o fenômeno parece ter sofrido um declínio na década de 1930 (Richards, 1962, p. 4) devido à depressão econômica, ao início da Segunda Guerra Mundial, a problemas com a formação de professores e à queda de interesse das famílias e alunos (Fisher, 2010, p. 4). Novamente, professores de piano particulares passaram a criticar o ensino do piano em grupo, afirmando que os estudantes introduzidos ao instrumento nesse formato possuíam uma leitura musical ruim e falhas na técnica, e que poucos continuavam os estudos com professores particulares – não cumprindo uma das promessas apregoadas pelos defensores do piano em grupo (Richards, 1962, p. 96). Estes, por sua vez, afirmavam que tais problemas não ocorriam quando certas condições eram atendidas, a saber: professor com formação específica para atuar no ensino coletivo, turmas de tamanho limitado e estrutura adequada das salas de aula (Richards, 1962, p. 100).

## Cursos de formação de professores de piano

Uma questão emergia desde o início da adoção do piano em grupo nas escolas públicas, na década de 1910. Quem estaria mais apto a ensinar piano em grupo: o professor de piano, que dominava o instrumento e seu repertório, mas estava mais habituado a ministrar aulas individuais e não tinha experiência com turmas coletivas; ou o professor regular da escola, que possuía uma formação pedagógica e sabia como ensinar coletivamente, mas que provavelmente carecia de um maior domínio sobre o instrumento e sua pedagogia específica? A escolha das escolas alternava entre essas duas possibilidades (Richards, 1962, pp. 90-92) e ambas exigiam uma qualificação específica para a nova modalidade de ensino. Tal demanda levou conservatórios, universidades e *colleges* a oferecerem cursos de *piano class pedagogy* (pedagogia do piano em grupo). Em 1931, o número de instituições com essa oferta ultrapassava a marca de 150 (Richards, 1962, p. 106).

Além disso, passou-se a reconhecer que os objetivos do professor de piano em grupo e do professor particular se assemelhavam: ambos se propunham a desenvolver a leitura musical, uma base técnica sólida no instrumento e a compreensão da linguagem musical (Richards, 1962, p. 99). O formato de aula, se individual ou coletiva, se torna menos importante e o foco “passa a ser a qualidade do ensino musical ministrado na aula de piano” (Montandon, 1992, p. 19).

Segundo Crappell (2019), o movimento do piano em grupo nas escolas públicas levou à necessidade de pianistas – cuja formação estava voltada para a performance – utilizarem princípios educacionais para a produção de materiais didáticos e formação de professores.

A colaboração entre docentes da área de performance e de educação musical foi se tornando mais comum nas universidades norte-americanas. Com isso, “professores começaram a ter uma compreensão mais plena da necessidade de uma formação especializada que fosse além de uma preparação básica em performance, e disciplinas e programas em pedagogia [do piano] emergiram”. (Crappell, 2019, p. 24, tradução nossa). Os principais líderes do piano em grupo também se tornaram referências na área da pedagogia do piano (Richards, 1962, p. 115) e, em 1952, outro levantamento constatou que, em várias universidades, a pedagogia do piano em grupo não era mais tratada em uma disciplina específica, mas estava inserida em uma disciplina mais abrangente sobre o ensino de piano (Richards, 1962, p. 156).

Na década de 1970, algumas universidades e *colleges* ofereciam cursos de graduação e pós-graduação com ênfase em pedagogia do piano e um encontro entre docentes, organizado por Richard Chronister e James Lyke, deu início à *National Conference on Piano Pedagogy* (NCPPI) em 1979, com a finalidade de discutir o currículo e a formação de professores do instrumento (Montandon, 1998, p. 3). Ao longo de suas edições, a NCPPI se expandiu, envolvendo um público mais amplo que incluía professores de performance, estudantes da graduação, professores particulares de piano, fabricantes de pianos, editoras, entre outros. Seu escopo também se ampliou, englobando outros “aspectos relacionados à formação e carreira de pianistas” (Montandon, 2004, p. 49). Embora seu rápido crescimento tenha provocado problemas financeiros e as atividades fossem encerradas em 1994, a conferência retornou em 2001, com o nome *National Conference on Keyboard Pedagogy* (NCKPI), e é atualmente organizada por *The Frances Clark Center for Keyboard Pedagogy* (National Conference on Keyboard Pedagogy, 2009, p. 44).

Montandon, ao analisar o conteúdo dos anais da NCPPI, constatou uma ênfase na prática e a ausência de uma definição e delimitação do termo *pedagogia do piano* (Montandon, 1998, pp. 172-173). No entanto, Crappell propõe uma definição em trabalho mais recente: “campo de estudo que investiga questões relacionadas à intersecção entre performance e educação, isto é, compreende qualquer assunto relacionado ao ensino e aprendizagem do piano” (Crappell, 2019, p. 22, tradução nossa). Tal definição vai ao encontro do conceito, mais amplo, de *pedagogia da performance* defendido por Ray (2019, p. 89), em que o conhecimento prático e teórico advindo do fazer musical informa à docência e dialoga com a educação.

## O piano no Brasil e influências da pedagogia do piano norte-americana

Em 1808, a chegada da corte real portuguesa e a abertura dos portos, possibilitaram a importação dos primeiros pianos ao Brasil (Fucci Amato, 2008, p. 168). No entanto, apenas as famílias mais abastadas tinham condições financeiras de adquirir um exemplar. Com a riqueza gerada pela cafeeira e a queda no preço dos pianos devido a sua produção em massa, o instrumento começou a se popularizar a partir da década de 1850.

O piano continuou sendo símbolo de prestígio social e cultural e era associado à vida doméstica, desempenhando um papel mais social do que educativo para as mulheres (Fucci Amato, 2008, p. 170). O instrumento também estava intimamente relacionado ao processo de europeização do país: professores de piano, em sua grande maioria, eram imigrantes e, ao mesmo tempo, muitos dos músicos que desejavam se profissionalizar realizavam estudos na Europa (Machado, 2007, p. 26).

Em 1841, Francisco Manuel fundou o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (Fucci Amato, 2008, p. 170), o primeiro do gênero no país. Outras instituições

semelhantes só surgiram em 1895, em Salvador e Belém (Vieira, 2004, p. 143), mas continuaram a crescer em número durante o século XX. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o Instituto Nacional de Música – como era então chamado o primeiro conservatório brasileiro – foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ). Em 1931, Luciano Gallet criou uma comissão para a reestruturação dos cursos, a fim de possibilitar uma formação mais abrangente aos alunos. Embora as alterações propostas demorassem a se concretizar devido à resistência do corpo docente, o curso “Pedagogia Musical, especialmente do Piano” foi implantado logo no ano seguinte (Corvisier, 2009, pp. 54-56, 64).

O responsável pela concepção e implementação da disciplina foi Antônio de Sá Pereira. Havia, claramente, uma influência norte-americana, pois, ao defender a nova disciplina de seus críticos, afirmou: “Nos Estados Unidos (...) não ha [sic] Escola de Música de alguma importancia [sic] que não inclua no programa um curso de Pedagogia ou um ‘Teacher’s Training Normal Class’” (Sá Pereira, 1932, p. 228). Segundo o pianista e pedagogo, o curso do Instituto estava formando, até então, instrumentistas para atuarem como concertistas, mas estes acabavam se tornando professores após o término dos estudos, sem estarem aptos para ensinar. Portanto, o “curso normal de piano” viria suprir essa necessidade, enquanto que os concertistas seriam formados nas “classes de virtuosidade” (Sá Pereira, 1932, p. 228).

Pode-se conjecturar que Sá Pereira, que não estivera nos Estados Unidos, tivesse tomado conhecimento dos cursos norte-americanos através de seu professor Hutcheson, diretor do departamento de piano do *Peabody Institute* entre 1901 e 1912 (Corvisier, 2009, p. 41). Porém, cabe ressaltar que, em 1942, Sá Pereira visitou os Estados Unidos por três meses a convite da *Music Educators National Conference* (MENC).

O curso de pedagogia do piano era obrigatório e correspondia aos dois últimos anos do curso superior e o livro *Ensino Moderno de Piano* (1933), escrito pelo próprio Sá Pereira, servia como material de apoio. As aulas coletivas, que ocorriam uma vez por semana, eram de caráter prático e os estudantes adquiriam experiência com o ensino enquanto eram observados pelo professor. No primeiro ano do curso, ensinava-se alunos iniciantes e, no segundo, alunos de nível intermediário. Embora a disciplina tivesse um caráter prático, estavam previstas aulas teóricas sobre aspectos da pedagogia e da psicologia (Corvisier, 2009, pp. 68-71).

A introdução do piano em grupo no Brasil é outro momento histórico que evidencia a influência da pedagogia do piano norte-americana. Segundo Machado (2016), Marion Verhaalen começou a divulgar o método desenvolvido por Robert Pace em 1973 e, posteriormente, passou a oferecer cursos junto a Abigail Silva (Machado, 2016, p. 138). Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, professora na UFRJ que havia estudado com Sá Pereira (Reis, 2017, p. 63), participou de um desses cursos e, em seguida, pesquisou o piano em grupo nos Estados Unidos com financiamento da Fulbright. Ao retornar ao Brasil, ofereceu um curso de especialização de 1979 a 1981, com objetivo de capacitar professores na modalidade de ensino e, a partir de 1982, ofereceu cursos de extensão em várias cidades brasileiras (Reinoso, 2012, p. 68).

Diversos cursos de graduação no Brasil têm adotado o formato em disciplinas com a finalidade de desenvolver habilidades funcionais ao piano (Machado, 2016, p. 150). O piano em grupo no Brasil – diferentemente dos Estados Unidos, onde esteve fortemente relacionado à escola pública e, posteriormente, se expandiu às universidades e *colleges* – não possui vínculo com a educação básica, mas apenas com o ensino superior em música.



## Considerações finais

Historicamente, cursos de pedagogia do piano surgiram a partir da percepção de que professores do instrumento necessitavam de uma formação pedagógica específica, o que se evidencia especialmente na emergência de novos contextos de ensino do piano. O primeiro exemplo em que se pôde observar esse fenômeno é o sistema de piano em grupo desenvolvido por Logier no século XIX, o qual contava com um curso de formação de professores. Com maiores impactos na atualidade, a difusão do piano em grupo nas escolas públicas dos Estados Unidos e sua adoção nos cursos superiores em música no Brasil também ensejaram a criação de cursos de formação para professores de piano.

A disciplina de pedagogia do piano oferecida por Sá Pereira no Instituto Nacional de Música também partiu da premissa de que a formação pedagógica era necessária. No entanto, não está clara a extensão em que outros conservatórios brasileiros adotaram o curso. Tendo em vista as críticas existentes, pode-se cogitar que não foi amplamente aceito no país, pois o ensino de piano então praticado atenderia – na visão de alguns – satisfatoriamente às necessidades locais. Na segunda metade do século XIX, o ensino do instrumento não era muito diferente entre Estados Unidos e Brasil, pois ambos seguiam o modelo oferecido pela Europa. No entanto, o papel educativo que o instrumento assumiu no primeiro país e o vínculo do piano em grupo com as escolas públicas serviram como principal motriz para o desenvolvimento da pedagogia do piano durante o século XX.

Embora o curso de Sá Pereira tenha surgido pouco depois de instituições de ensino superior norte-americanas incluírem a pedagogia do piano em seus currículos, sem a pressão exercida pela demanda de formação especializada para professores de piano em grupo, não foi possível verificar uma expansão dessa disciplina no Brasil à época. Outro fator que contribuiu para o surgimento e a consolidação da pedagogia do piano como disciplina acadêmica nos Estados Unidos é a atuação de associações e organizações como MTNA e NCPP (atual NCKP), um aspecto também ausente no Brasil.

A observação e consideração das origens históricas da pedagogia do piano contribuem para um maior entendimento da área e de suas principais características. Além disso, possibilitam o reconhecimento de duas tendências. Primeiro, trata-se de uma disciplina relativamente jovem, ainda em desenvolvimento. Segundo, sua ênfase está na prática, o que é demonstrado pela natureza dos cursos nos Estados Unidos e de Sá Pereira, bem como pelas conferências organizadas pela NCPP. Contudo, a área não pode prescindir de conhecimentos teóricos da psicologia e educação.

Futuros trabalhos poderiam verificar em que medida o curso de Sá Pereira, ou outros relacionados à pedagogia do piano, foi adotado nos conservatórios brasileiros e se relaciona com as atuais disciplinas oferecidas em cursos de graduação.

## Referências

- Corvisier, F. G. M. (2009). *Antônio de Sá Pereira e O ensino moderno de piano: Pioneirismo na pedagogia pianística brasileira* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/T.27.2009.tde-19112010-090043>

- Crappell, C. (2019). *Teaching piano pedagogy: A guidebook for training effective teachers*. New York: Oxford University Press.
- Earhart, W. (1914). *Music in the public schools* (Bulletin, 1914, no. 33). Washington, DC: Government Printing Office. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED541715.pdf>
- Earhart, W., & McConathy, O. (1917). *Music in secondary schools: A report of the Commission on the Reorganization of Secondary Education, appointed by the National Education Association* (Bulletin, 1917, no. 49). Washington, DC: Government Printing Office. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED540970.pdf>
- Earhart, W., & Boyd, C. N. (1923). *Recent advances in instruction in music* (Bulletin, 1923, no. 20). Washington, DC: Government Printing Office. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED540468.pdf>
- Fisher, C. (2010). *Teaching piano in groups*. New York: Oxford University Press.
- Fucci Amato, R. de C. (2008). Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, 1, 166-194.
- Logier, J. B. (1818). *A refutation of the fallacies and misrepresentations contained in a pamphlet*. London: R. Hunter.
- Machado, C. (2007). *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Machado, S. G. (2016, jan.-jun). A presença do piano em grupo em instituições de ensino superior no Brasil. *Orfeu*, 1(1), 132-155.
- Montandon, M. I. (1992). *Aula de piano e ensino de música: análise da proposta de reavaliação da aula de piano e sua relação com as concepções pedagógicas de Pace, Verhaalen e Gonçalves* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositório Digital da UFRGS. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/79483>
- Montandon, M. I. (1998). *Trends in piano pedagogy as reflected by the Proceedings of the National Conference on Piano Pedagogy (1981-1995)* [Tese de doutorado, University of Oklahoma]. SHAREOK. <https://shareok.org/handle/11244/5708>
- Montandon, M. I. (2004). A Conferência Nacional de Pedagogia do Piano como referência para uma definição da área de estudo. *Opus*, 10, 47-53.
- National Conference on Keyboard Pedagogy. (2009). *Conference program*. Kingston: Frances Clark Center.
- Ray, S. (2019). *Pedagogia da performance musical*. Goiânia: Espaço Acadêmico.
- Reinoso, A. P. T. (2012). *O ensino de piano em grupo em universidades brasileiras* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro]. Arquivos do Programa de Pós-Graduação em Música. <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/ana-reinoso>
- Reis, L. N. P. P. dos. (2017). *Piano em grupo: desenvolvimento das habilidades funcionais através de melodias folclóricas brasileiras* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1082248>
- Richards, W. H. (1962). *Trends of piano class instruction: 1815-1962* (Publicação n. 302102194) [Tese de doutorado, University of Missouri at Kansas City]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/docview/302102194/fulltextPDF/E2C1352CAF764658PQ>
- Robinson, R. E. (1969). *A history of the Peabody Conervatory of Music* (Publicação n. 302427825) [Tese de doutorado, Indiana University]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/docview/302427825/3A1DBAA6718B424FPQ>
- Sá Pereira, A. (1932, dez.). Curso de pedagogia musical: sua razão de ser. *Revista de Universidade do Rio de Janeiro*, 2(2), 227-235.
- Uszler, M., Gordon, S., & Smith, S. M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher* (2nd ed.). Belmont, CA: Schirmer.
- Vieira, L. B. (2004, maio/ago.). A escolarização do ensino de música. *Pro-Posições*, 15(2), 141-150.

# Double bass remote teaching: pedagogical strategies in an encyclopedic course at Espiral-SINOS (National System of Social Orchestras) Project in Brazil

Fausto Borém

UFMG

faustoborem@gmail.com

**Abstract:** With the advent of the COVID-19 pandemic, the presential classes of the *Espiral-SINOS* (National System of Social Orchestras) *Project* were interrupted for an indefinite period. The creation of instructional videos and online collective video classes was not only a way out to avoid further damage music education of hundreds of young students at a beginner and intermediate levels, but also a new and welcome technological reality that should continue after the pandemic. We present here the contents and strategies of the *Espiral-SINOS* Double Bass Course, which includes 21 instructional videos in Phase 1, and in Phase 2 the 30 directed-study instructional videos and a 60-Q&A Quiz, a project which puts performance pedagogy at interfaces with the areas of composition, music history, music theory and music analysis.

**Keywords:** music e-Teaching and e-Learning during the pandemic, instructional music videos, music performance pedagogy, double bass teaching, Espiral-SINOS Project in Brazil.

## Ensino do contrabaixo à distância: estratégias pedagógicas em um curso enciclopédico no Projeto Espiral-SINOS (Sistema Nacional de Orquestras Sociais)

**Resumo:** Com o advento da pandemia da COVID-19, ocorreu a interrupção das aulas presenciais do Projeto Espiral-SINOS (Sistema Nacional de Orquestras Sociais) por tempo indeterminado. A criação de videoaulas e aulas coletivas online foi não apenas uma saída para evitar maiores prejuízos na educação musical de centenas de alunos nos níveis iniciante e intermediário, como também uma nova e bem-vinda realidade tecnológica que deverá continuar após a pandemia. Apresenta-se aqui os conteúdos e estratégias do Curso de Contrabaixo do Projeto Espiral-SINOS, o qual inclui 21 videoaulas na Fase 1 e, na Fase 2, 30 videoaulas com Estudos Dirigidos e um quiz com 60 questões de múltipla escolha, um projeto que coloca a pedagogia da performance em interfaces com os campos da Composição, Teoria Musical, História da Música e Análise Musical.

**Palavras-chave:** ensino de música à distância na pandemia, videoaulas de música, pedagogia da performance musical, ensino de contrabaixo, Projeto Espiral-SINOS.

### Context

Mseleku (2020, p.588-589, 594) conducted a very thorough review (910 articles) of the most relevant scientific databases (Google Scholar, Web of Science, JSTOR, Scopus, SAGE Journals, Project MUSE and others) to assess the challenges of e-Teaching and e-Learning faced by academics and students around the globe during the pandemic. In spite of the various obstacles and damages due to Covid -19 (“...such as the inability to access or use the online learning and teaching tools; difficulties to adjust particularly for students living in rural areas and those from low-income families; and associated stress, depression and anxiety...”) his study confirmed what teachers and students begin to feel after two years of a most restrictive period for education: “... Covid-19 induced opportunities such as innovation and capacity development.”

On the one hand, 673,758 deaths in Brazil as of July 11, 2022 (Ministry of Health, 2022); on the other, the isolation and interruption of practically all face-to-face musical activity. Despite the enormous tragedy of the Covid-19 Pandemic, the maxim “in the crisis, create” emerged again thanks to the popularization of technological advances in the music teaching scene. Cell phones have become essential equipment for bringing together teachers and students trapped in their homes and prevented from attending traditional teaching spaces. With these gadgets and a few low-cost accessories (a tripod, a ring light, and a wall as a background) teachers were able to record instructional videos and students were able to record their practice and performance in its learning process even put together complete recitals. With cheap mobile internet or public Wi-Fi plans, we were able to hold classes at home, sending videos, receiving quick and detailed feedback, and discussing technical and musical issues at a distance.

Implemented during the pandemic, in August 2020, the Espiral-SINOS (National System of Social Orchestras, in Brazil) Project is the result of a partnership between Funarte and UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil), which offers free of charge:

“... courses, workshops, concerts, and festivals... The objective is to train conductors, instrumentalists, composers, and music educators, supporting social music projects and also contributing to the development of school orchestras throughout Brazil.” (Projeto Espiral-SINOS , 2022)

Its eight lines of action include musical groups and courses encompassing: (1) the Strings Pedagogy Course (2) the Symphonic Orchestra, (3) the Conducting School, (4) the Opera School, (5) the Repertory Library, (6) the International Music Festival, (7) the SINOS e-Orchestra and (8) the Projeto Espiral-SINOS (2022; <https://sinos.art.br/>). The objective of Projeto Espiral-SINOS is focused on orchestral instrumental training of young musicians at beginner and intermediate levels.

The nature of this present study is creative (composing and performing) and pedagogical (teaching how to play). It began with the need to teach the acoustic double bass to children, a trend that is now consolidated with (1) the publication of methods suited to the motivations of children aged 3 to early adolescence considering their limitations of attention and study discipline, and (2) the development of *luterie* in the manufacture of instruments and equipment in reduced sizes (3/8 and 1/2, as opposed to the traditional sizes of 4/4 and 3/4) suitable for the size of the body of children, especially their upper limbs (arm, forearm, hands and fingers). The results of this applied research are threefold and of encyclopedic scope: (1) the creation of 21 instructional videos for remote e-teaching/e-learning (Borém, 2021); (2) the creation of 30 instructional videos for remote directed studies (Borém, 2022d); and (3) the composing of 20 open-string double bass etudes (Borém, 2022b), 12 major-minor scale and arpeggio etudes (Borém, 2022a), and 20 etudes for “on-the-string” and “off-the-string etudes on the double bass (Borém, 2022c).

To illustrate the pedagogical and performance aspects of the method for double bass open-strings and two double bass duets, I resorted to the tools *MaPA* (Map of Audiovisual Performance) and *EdiP* (Edition of Performance) from the *mAAVm* (Method for the Analysis of Audio and Videos of Music) that I have proposed by (Borém and Nogueira, 2020; Borém, 2016a; Borém, 2016b).

## The 21 instructional videos of the Espiral-SINOS Double Bass Course - Phase 1

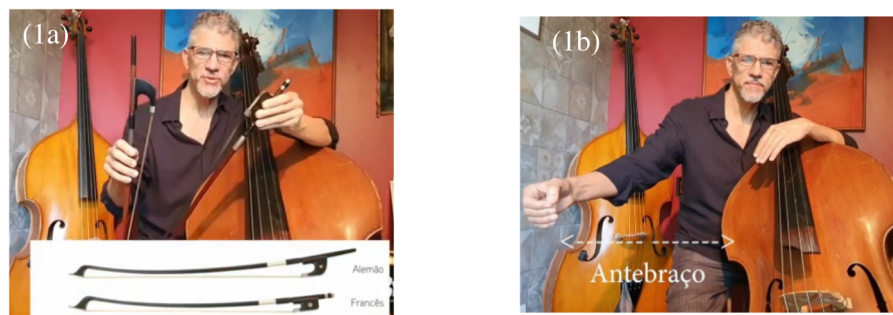
The Projeto Espiral-SINOS was conceived in two phases. The content of the 21 instructional videos of Phase 1 (which are also available in PDF format for download) was divided between two double bass teachers, Fausto Borém and Eder Kinappe, as a way to provide students from social orchestras in Brazil with the healthy habit of having more than one source of knowledge and performing experiences.

In “Instructional Video 01 - Posture on the double bass”, the students learn how to play the instrument standing or sitting. In “Instructional Video 02 - Double bass sound production”, the parts of the two double bass types of bow are presented. “Instructional Video 03 - Double bass bow fundamentals” shows the contact point of the bow on the strings and correspondent pressure (*forte* and *piano*) and speed (slow and fast), including a bow exercise adapted from an etude from the violin method by Leopold Mozart.

“Instructional Video 04 - Double bass sounds with the bow - Part 1” shows the minimal differences between the German and French bows (Ex.1a), and the movements with fingers, wrist, arm and forearm (Ex.1b) in both bows. “Instructional Video 05 - Double bass sounds with the bow - Part 2” covers the relation between speed and adherence of the bow hair, the frog, middle and tip regions of the bow, the contact points from the fingerboard to the bridge, angles of the bow hair, sound envelopes of the bow, and the *col legno* bowing. “Instructional Video 06 - Double bass sounds with the *pizzicato*” presents the differences between the sound envelopes of the arco and *pizzicato* timbers and the various kinds of *pizzicato* in popular music.

### Example 1

Demonstrating (1a) the German and French double bass bows and (1b) forearm bow movement in Instructional Video 4.



“Instructional Video 07 - Double bass left-hand techniques” covers the expressive effects of the vibrato and portamento, and the traditional fingers of Franz Simandl (1-2-4) and Isaia Billé (1-3-4). “Instructional Video 08 - Double bass harmonics” shows the possibilities of using the partials from the harmonic series in the natural harmonics of the double bass. “Instructional Video 09 - Double bass right-hand techniques” presents the techniques string crossing and spiccato.

“Instructional Video 10 - Double bass intonation - Part 1” shows the movements of left arm, forearm, wrist, hand and fingers, to correctly control the non-tempered intonation on the double bass of different sizes (Ex.2a) by means of tactile and visual clues, the importance of ear training and the intonation problems with both traditional schools of double bass fingering (1-2-4 and 1-3-4), the longitudinal and transversal approaches to practice scales and arpeggios with and without shifting. “Instructional

Video 11 - Double bass intonation – Part 2” introduces the modern schools of fingering (0, 1, 2, 3 and 4), the subtle intonation difference in enharmonic notes (such as the G# versus A flat difference, Ex.2b), use of adjacent fingers in non-tempered double bass intonation, major and minor scales with extensions, *capo tasto* in the high and low registers of the double bass. “Instructional Video 12 - Double bass intonation – Part 3” gives instructions and excerpts of the orchestral repertory to tactile and visual intonation clues in all registers of the double bass: sub low range (double bass extension pulley and extension keys), low range (double bass nut, Ex.2c), medium range (saddle of neck), high range (triangle among upper right bout, fingerboard and capo tasto hand position), super high range (end of fingerboard), high natural harmonics range (after the fingerboard), and artificial harmonics range (capo tasto area).

#### Example 2

Demonstrating how to play in tune in (2a) double basses of different size, (2b) non-tempered semitones (G# and Ab) and (2c) using tactile information in the double bass nut in Instructional Videos 10, 11 and 12.



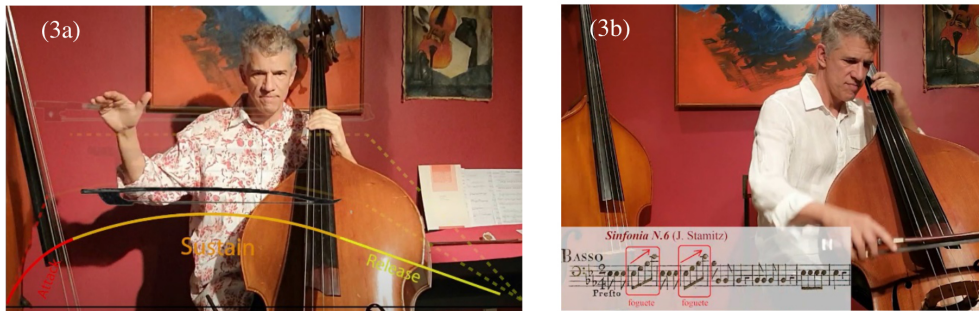
“Instructional Video 13 - Double bass literature - Part 1” covers bow regions, left hand positions, covers the in the double bass methods by Billé, Petracchi and Storch-Hrabe. “Instructional Video 14 - Double bass literature - Part 2” demonstrate how to play excerpts from the Scherzo from *Symphony N.5* by L. van Beethoven and the double bass solo in Villa-Lobos’s *Bachianas Brasileiras N.9*.

“Instructional Video 15 - Double bass in the Baroque” discusses the differences among the sound envelopes of the of Baroque (such as in the *enflé*, Ex.3a), Classicism and Romanticism/Modern neighboring styles, relevant double bass excerpts as far as performance practices of the Baroque in France, Italy and in eclectic style of Bach, the double bass and the practice of figured bass in Vivaldi’s “Winter” and “Autumn”, the ornaments in Handel’s music, the Baroque recitative and the motives in J. S. Bach’s “Badinerie” from the orchestral “Suite N.2”. “Instructional Video 16 - Double bass in the Classicism” discusses relevant double bass excerpts of this period, including performance practices such as the “sigh”, the “rocket” (Ex.3b) and the “*crescendo*” of Mannheim, the rococo ornaments, and the violone in works by Haydn and Mozart, and the classicism of L. van Beethoven.

“Instructional Video 17 - Double bass in the Romanticism” discusses relevant double bass excerpts from the “Pastoral Symphony” and “Symphony N.9” by L. van Beethoven’s, F. Schubert’s “Unfinished Symphony” (Ex.4a), S. Neukomm “Symphony for Grande Orchestra” (Ex.4b), H. Berlioz’s “Symphonie Fantastique”, Dvorak’s “New World Symphony”, G. Mahler’s “Symphony N.5” and P. Tchaikovsky’s “Symphony N.4”.

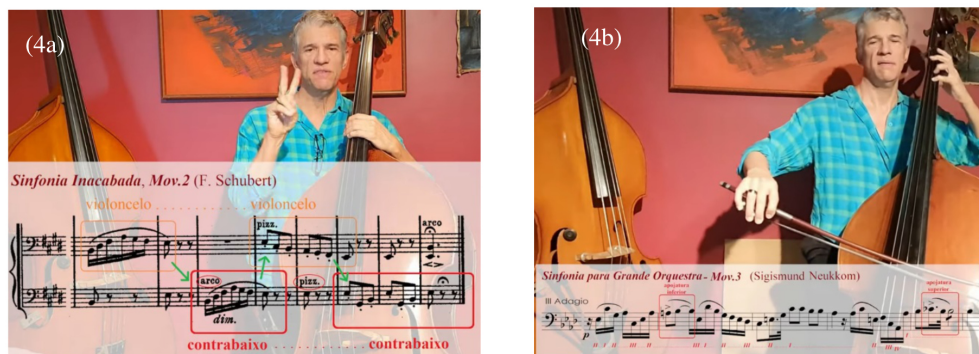
**Example 3**

Demonstrating historical performance practices on the double bass: (3a) the sound envelope of a Baroque *enflé* and (3b) the “rocket” arpeggio in the Classicism in Instructional Videos 15 and 16.



**Example 4**

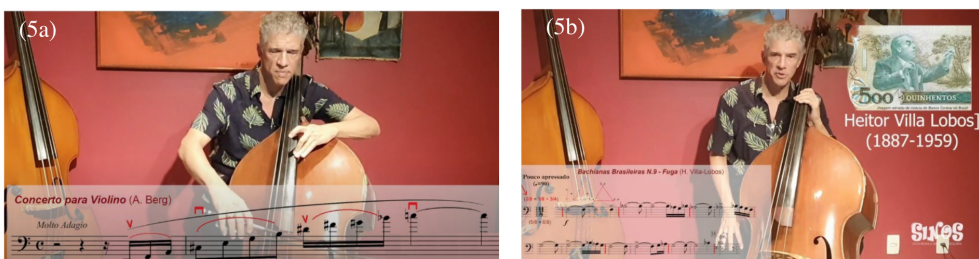
Demonstrating (4a) the independence of double bass and cello in orchestral parts and (4b) the double bass part in the first symphony composed in Brazil in Instructional Video 17.



“Instructional Video 18 - Double bass in the 20th and 21st centuries – Part 1 discusses relevant double bass excerpts of non-tonal dissonant music in Igor Stravinsky’s *The Soldier’s Tale*”, and 12-tone music in Alban Berg’s “*Concerto for Violin and Orchestra*” (Ex.5a), the E flat minor tonality and complex metrics in the double bass soli in Heitor Villa-Lobos’s “*Bachianas Brasileiras N.9*” (Ex.5b), the problems in the notation of natural harmonics in 20th-century music of A. Schoenberg, I. Stravinsky, B. Bartók and H. Villa-Lobos.

**Example 5**

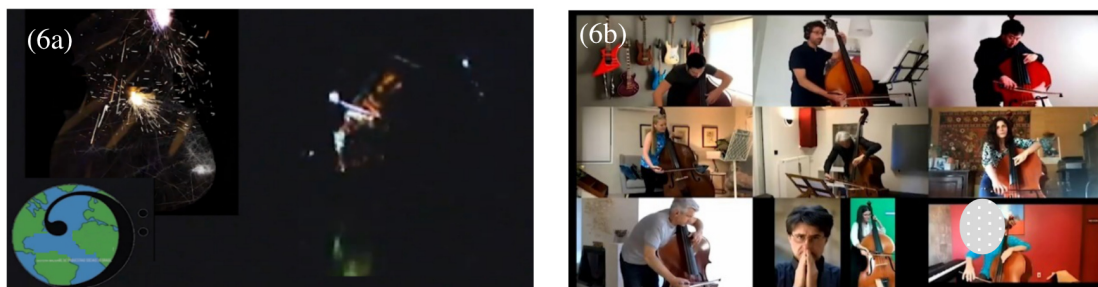
Demonstrating (5a) atonal music in by Alban Berg’s “*Violin Concerto*” and (5.b) and the E $\flat$  minor tonality and complex metrics in H. Villa-Lobos’s “*Bachianas Brasileiras N.9*” for the double bass in the 20th-century double bass repertory in Instructional Video 18.



“Instructional Video 19 – Double bass in the 20th and 21st centuries – Part 2” discusses relevant double bass excerpts of in Villa-Lobos’s “Choros N.10,” the alternation between *arco* and *pizzicato* in Igor Stravinsky’s “The Soldier’s Tale”, the use of *pizzicato* in Darius Milhaud’s “Saudades do Brasil” and several trends in the double bass 21st- century repertory, such as double bass orchestra and ensembles, crossover music, live electronics, theatrical music and home-office collective recitals due to the pandemic (Ex.6).

**Example 6**

Demonstrating (6a) live electronics music and (6b) home-office collective recitals due to the pandemic for the double bass in Instructional Video 19.



“Instructional Video 20 – Double bass routine and study planning” focuses on creating a routine of practicing the double bass using the cell phone as a tuner and a metronome, applying them in scales, left-hand shifting, and independence of left-hand fingers. “Instructional Video 21 – Scales, arpeggios and sight reading on the double bass” covers playing long-note scales with no *vibrato*, scales with 8-note patterns in *legato* and *staccato*, longitudinal and transversal scales, melodic minor scales, three-octave E- minor *arpeggios*, minor and major scales in various keys, sightreading elements (work, composer, tempo, tonality, accidentals and rhythm).

## The 30 directed-study videos of the Espiral-SINOS Double Bass Course – Phase 2

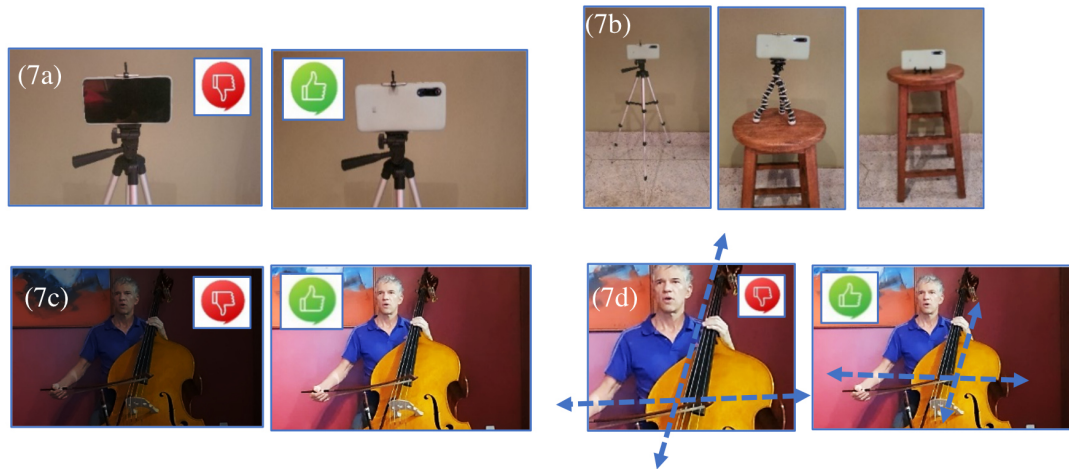
For Phase 2 of the Espiral-SINOS Project, the author of this article was invited to elaborate 30 directed studies and five Q&A quizzes that would allow students to (1) delve deeper into the contents of Phase 1, (2) do homework tasks recorded in self-tapes and (3) be evaluated in the directed studies and Q&A quizzes (see section before the Conclusion) by their double bass teachers with feedback given in group classes through video conference. The “30 Directed Double Bass Studies” (which are also available in PDF format for download) are preceded by a section that summarizes the contents of these studies and contains instructions for the students to learn to record self-tapes (Ex.7) of their performances with cell phones within proper lens (Ex.7a), tripod solutions (Ex.7b), light (Ex.7c) and visual field (Ex.7d), which constitute the most important material for remote delayed feedbacks (Magill, 2000; Schmdit and Wrisberg, 2004; Lage, Borém, Benda e Moraes 2002, p.30-34), typical of distance learning.

The “30 Directed Double Bass Studies” were divided into 5 thematic areas in order to cover the instrument in an encyclopedic approach: (1) preparatory aspects for the beginner, such as body and instrument care, and instrumental practice routine issues (2) right-hand double bass techniques; (3) left-hand double bass techniques; (4) double bass styles and literature; and (5) daily studies of scales, arpeggios and bowings on the double bass.



**Example 7**

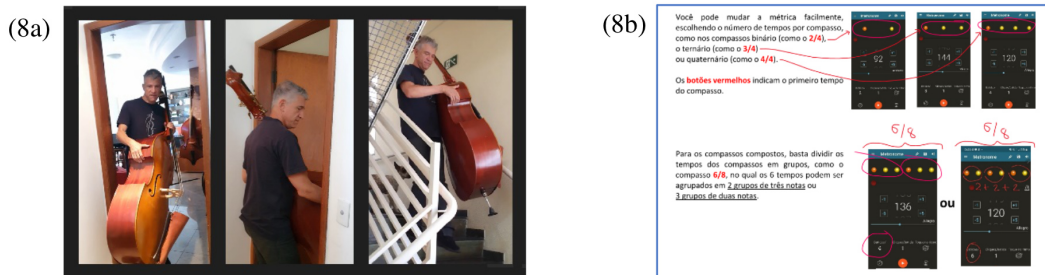
Instructions for self-tape recording with the cell phone: (7a) use the correct lens, (7b) tripod solutions, (7c) correct recording lighting, (7d) correct visual field.



In Thematic Area 1, “Posture and Routine of Double Bass Studies”, its 4 directed studies (from 1 to 4) cover basic questions in the study of the double bass, such as (1) posture, (2) physical preparation of the double bass player acquired outside the instrument (stretching and strength), (3) standing or sitting to play (4) how to carry and store the double bass (Ex.8a), (5) anxiety and stage fright, (6) intelligent use of the cell phone (tuner and metronome, Ex.8b), (7) sight-reading and (8) establishing a daily, weekly and monthly practice routine.

**Example 8**

Demonstrating (8a) how to carry the double bass and (8b) how to use the metronome in the Directed Studies from Thematic Area 1.



In Thematic Area 2, “The Right Hand on the Double Bass”, its 9 directed studies (from 5 to 13) deal with the production of sounds with the right hand with or without the bow, which are: (1) the differences and similarities (and the myths) about of the French and German bows, (2) the regions of the bow hair and respective articulations, dynamics and timbers, (3) the movements of the right upper limb (arm, forearm, wrist, hand and fingers) for using the bow, (4) the bow hair contact points on the string (Ex.9a) and the combination of pressure, speed and friction, (5) the sound envelope of the double bass in *arco* and *pizzicato* sounds, (6) *pizzicato* in concert music and popular music, (7) “on-the-string” and “off-the-string” bowings, especially the *detaché* and *spiccato*, respectively, (8) string crossing, and (9) the “20 Etudes for double bass open strings” book (Ex.9b), which is a series of etudes for daily practice using only the right hand, a strategy that takes into consideration the “freezing degrees of freedom” phenomena (Bernstein, 1967; Gray, 2020; Van Ginneken et al, 2018), which is the

intuitive need of beginners to reduce movement complexity. Therefore, the left hand is not used in them.

#### Example 9

Demonstrating (9a) a contact point on the string near the double bass bridge and (9b) an etude from the book “20 Open-String Daily Etudes for the Double Bass” in the Directed Studies from Thematic Area 2.



**ESTUDO 14 do ED 13 – Staccato e staccato volante nas 3 regiões do arco (t - m - p):** Esse Estudo visa a prática de dois tipos de arcada “na corda”: (1) o *staccato* (que produz notas curtas com mudanças de direção do arco); e (2) o *staccato volante* (que produz notas curtas na mesma direção do arco). Na arcada *staccato*, as semicolcheias permanecem na região do *talão*, e a semínima leva o arco *somente até o seu meio*. Já na arcada *staccato volante*, as semicolcheias levam o arco *até o seu meio*, e a semínima leva o arco *até a ponta*.

**Ex.14** Adagio ♩ = 60

1ª vez: *staccato*

talão meio ponta meio talão meio não

sempre *p*

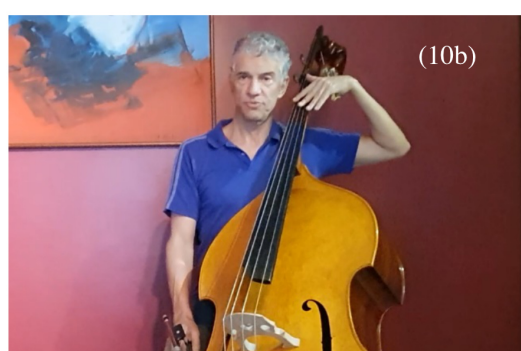
(9b) 2ª vez: *staccato volante*

talão ponta talão ponta talão ponta

In Thematic Area 3, “The Left Hand on the Double Bass”, its 10 directed studies (from 14 to 23) deal with the various techniques and fingerings both traditional (124 and 134) and modern (1234 and 01234), double bass intonation control using aural, tactile (Ex.10a) and visual information, longitudinal and transversal fingerings, fingerings with extensions, capo tasto fingerings in the high and low registers (Ex.10b), three subtle bow movements (change of direction, change of contact point on the strings, change of bow hair angle), *vibrato*, natural and artificial harmonics.

#### Example 10

Demonstrating (10a) a tactile search point in the double bass scroll with extension and (10b) a *capo tasto* position in the low register of the double bass in the Directed Studies from Thematic Area 3.



Thematic Area 4 combine music history and performance practices of the double bass. Its 5 directed studies (from 24 to 28) present the main style traits and double bass performance practices of the main historical music periods: Baroque, Classicism, Romanticism, 20th century and 21st century. In these studies, we converge elements of music analysis (such as form, phrasing and harmony), music history (historical performance practices) and the double bass repertory in order to allow a more informed performance. In order to facilitate the access to the instructional videos secured at the YouTube platform, we provided not only links but also correspondent QR codes (Ex.11).

**Example 11**

Instructions (11a) via QR code and links to access a Youtube video and (11b) respective timings leading to historical performance in “O Contrabaixo no Barroco” in an Espiral-SINOS video class.

(11a)



(11b)

Assista à videoaula **ContraBaixo - Aula 13 - O ContraBaixo no Barroco** no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> ou no **QR Code** ao lado e, depois, faça essas 8 tarefas:



**TAREFA 1 do ED 24** - Assista à videoaula no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> [de 0:13 a 1:15]. Depois, grave um vídeo curto falando sobre o contraBaixo no período Barroco.

**TAREFA 2 do ED 24** - Assista à videoaula no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> [de 1:16 a 2:22]. Depois, grave um vídeo curto falando sobre envelopes sonoros dos arcos barroco, clássico e moderno.

**TAREFA 3 do ED 24** - Assista à videoaula no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> [de 2:23 a 3:13]. Depois, grave um vídeo curto falando sobre Barroco na França.

**TAREFA 4 do ED 24** - Assista à videoaula no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> [de 3:14 a 6:50]. Depois, grave um vídeo curto falando sobre o estilo eclético de Bach.

**TAREFA 5 do ED 24** - Assista à videoaula no link <https://youtu.be/Ht7ecX3p7VY> [de 6:51 a 8:53]. Depois, grave um vídeo curto falando sobre o baixo cifrado na música e Vivaldi.

Thematic Area 5, “Daily Etudes on the Double Bass,” has 2 directed studies (29 and 30). First, the “Daily Etudes of Scales and Arpeggios with Extensions for the Double Bass” introduces the student to fingering patterns with extensions that allows him/her to play one-octave major scales (2-4-1-2-4-1-3-4) and minor scales (1-3-4-1-3-4-2-3) and their respective *arpeggios* in any tonality from the half position up to the first natural harmonics (one octave away from the open strings). Second, the “20 Daily Bowing Etudes for the Double Bass”, based on *Lesson 1* by double bass pioneer Lino José Nunes (1789-1747), brings the main types and techniques from the “on-the-string” and “off-the-string” bowing families. Ex.12 shows the instructions to Directed Study 15.

**Example 12**


Use of link and QR code for the student to access instructional videos and do the directed-study homework.

**UNIT 3 – THE LEFT HAND ON THE DOUBLE BASS**

**Directed Study 15: Intonation Control on the Double Bass: Aural, Tactile and Visual Clues**

Welcome to **Directed Study 15** of the **Espiral-SINOS Project** Double Bass Course! We are going to study the advantages of using 3 exteroceptive senses, that is, those whose stimuli come from outside the body – hearing, touching, and seeing – in an integrated way to better control the non-tempered double bass intonation.

Please, access and watch the video of **CLASS 10 – The Intonation of the Double Bass** in the link <https://youtu.be/7SPq8AORi8> or in the **QR Code** below, and then do these 3 homework tasks:



**TASK 1 of Directed Study 15:** Record a short video demonstrating on the double bass what you learned about the movements of fingers, wrist, arm and forearm to find the notes on the double bass, based on the video at [from 0:19 to 1:26].

**TASK 2 of Directed Study 15:** Record a short video demonstrating how to integrate hearing, sight, and touch to improve your double bass intonation, pitch better, based on the video at [from 1:27 to 3:42].

**TASK 3 of Directed Study 15:** Record a short video demonstrating on the double bass what you learned about the tactile cues and visual cues on the double bass, based on the video at [from 3:43 to 5:10].

## The 5 Q&A Quizzes for the Thematic Areas of the Espiral-SINOS Double Bass Course

Besides the evaluation tool of self-tapes recorded by the students of their performances and reviewed by their double bass teachers, we also provided a more theoretical type of evaluation comprised of 60 Q&A (multiple choice questions) arranged in 5 quizzes (Ex.13) according to the 5 Thematic Areas of the double bass program. The strategy

behind these questions were (1) underlining the focus of the question, (2) being informative and reviewing the contents by including keywords in the 5 possible answers, (3) encouraging the student to make connections among the possible answers, and (4) using negative affirmations to force the student read more carefully the possible answers.

#### Example 13

Excerpt from a Q&A quizz with underlined words in the questions and keywords in the multiple choices used as an evaluation tool for the more overall and theoretical questions from the Espiral-SINOS Double Bass Course.

41- In which historical period of the double bass the Vienese violone emerges?  
a) Baroque  
b) Classicism  
c) Romantism  
d) 20th century  
e) 21st century

42- In which historical period the separation between the double bass and the violoncello parts consolidates in the symphonic orchestra?  
a) Baroque  
b) Classicism  
c) Romantism  
d) 20th century  
e) 21st century

43- In which historical period of the double bass the bowing enflé emerges?  
a) Baroque  
b) Classicism  
c) Romantism  
d) 20th century  
e) 21st century

44- In which historical period the remote double bass performance consolidates?  
a) Baroque  
b) Classicism  
c) Romantism  
d) 20th century  
e) 21st century

## Conclusion

In spite of the tragic side of the pandemic on the music scene worldwide, music teachers had a chance to greatly develop remote teaching. The popularization of computer technology, especially in cell phones, allowed them to interact with their music performance students in home-office fashion as never before, even in less economically privileged classes attending social programs such as the Espiral-SINOS project in Brazil.

This educational project inspired this author to plan a double bass course of encyclopedic nature (in two phases), in which performance pedagogy had interfaces with other areas of music, namely composition, music history, music theory and music analysis. The collaboration between the composer and the performer allowed the former to strive for a more idiomatic writing at the beginner and intermediate levels in a series of double bass etudes addressing (1) right-hand techniques in open strings, (2) left-hand techniques in different types of bowings from the “on-the-string” and “off-the-string” families, (3) major-minor scales and arpeggios using extended fingerings, and especially, (4) the technical limits of beginner and intermediate students. The 21 instructional videos, the 30 directed-study instructional videos, and the 60-Q&A Quiz also resorted to knowledge from music history (such as relevant composers, works, style periods, traits

and historical performance practices), music theory (ear training, phrasing, sound envelope, ornaments), music analysis (such as elements of form, harmony and metrics) and motor control (such as exteroceptive stimuli, tactile and visual performing strategies) applied to the double bass.

Pedagogical strategies in the double bass course included (1) a combination of media formats (instructional videos, directed studies, online conferences and PDF evaluation tests), (2) instructions for students to produce self-tapes of their practice and polished performances using cell phones, inexpensive equipment and simple solutions, (3) use of QR codes and links in both instructional videos and PDF files of the directed studies taking the students to the YouTube platform. We hope that the knowledge accumulated by teachers of music performance in e-Learning and e-Teaching become part of daily routine even after the pandemic.

## References

- Bernstein, N. A. (ed.) (1967). *The Co-ordination and Regulation of Movements*. Oxford: Pergamon Press, p.15-59.
- Borém, Fausto (2022a) *12 Estudos de Escalas e Arpejos para Contrabaixo sem Mudança de Posição*. Belo Horizonte: UFMG (partitura).
- Borém, Fausto (2022b) *20 Estudos para contrabaixo em cordas soltas*. Belo Horizonte: UFMG (partitura).
- Borém, Fausto (2021) *21 Videoaulas de contrabaixo-Projeto Espiral-SINOS*. In: <https://sinos.art.br/professor/fausto-borem/>. Rio de Janeiro: UFRJ, Funarte. (videoaulas).
- Borém, Fausto (2022c) *30 Estudos de arcadas para contrabaixo sobre a Lição N.1 de Lino José Nunes*. Belo Horizonte: UFMG (partitura).
- Borém, Fausto (2022d) *30 Estudos dirigidos para contrabaixo*. Rio de Janeiro: UFRJ, Funarte. (videoaulas).
- Borém, Fausto; Nogueira, Ilza. (2020) A Narratividade da cantora-atriz Martha Herr em Cantos, de Tim Rescala. *Revista Música*, v.20, n.1. DOI: 10.11606/rm.v20i1.168887. São Paulo: USP, p.1-18.
- Borém, Fausto. (2016a) "... Fucking Good!": Bossa Nova in Caetano Veloso's Words, Music and Images. *Art Research Journal*. Natal: UFRN/Abrace/Anpap/Anppom, p.113-156.
- Borém, Fausto. (2016b) MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image relations in music videos. *Musica Theorica*. Salvador: Thema, v., n.1, p.1-37.
- Gray, R. (2020) *Changes in Movement Coordination Associated With Skill Acquisition in Baseball Batting: Freezing/Freeing Degrees of Freedom and Functional Variability*. *Frontiers of Psychology*. v.11. p.1295. June, 2. doi: 10.3389/fpsyg.2020.01295.
- Lage, Guilherme Menezes; Borém, Fausto; Benda, Rodolfo Novellino; Moraes, Luiz Carlos (2002) *Aprendizagem motora na performance musical: conceitos e aplicabilidade*. Belo Horizonte: UFMG, p.14-37.
- Ministério da Saúde (2022) *Coronavírus Brasil – COVID19 – Painel Coronavírus*. Ministério da Saúde. In: <https://covid.saude.gov.br>. (Access and update on July 11, 2022).
- Magill, Richard; Anderson, David (2000) *Motor Learning and Control: Concepts and Applications*. 16th edition. Columbus, Ohio: McGraw-Hill Education.
- Mseleku, Zethembe (2020) A Literature Review of E-Learning and E-Teaching in the Era of Covid-19 Pandemic. *International Journal of Innovative Science and Research Technology*. v.5, n.10, October, ISSN No:2456-2165, p.588-597.

- Projeto Espiral-SINOS (2022) *Projeto Espiral-SINOS*. In: <https://sinos.art.br/projeto-espisal/>. Rio de Janeiro: UFRJ, Funarte.
- Schmidt, Richard A.; Wrisberg, Craig A. (2004) *Motor Learning and performance: a problem-based learning approach*. Champaign, Illinois: Human Kinetics.
- Van Ginneken, W. F.; Poolton, J. M.; Capió, C. M.; Van Der Kamp, J.; Choi, C. S.; and Masters, R. S. (2018). *Conscious control is associated with freezing of mechanical degrees of freedom during motor learning*. *Journal of Motor Behavior*. v.50, p.436-456. doi: 10.1080/00222895.2017.1365045.

# Duets for a double bass teacher and a student with open strings: pedagogical aspects

Fausto Borém

UFMG

faustoborem@gmail.com

**Abstract:** Pedagogical aspects in teaching right-hand on open strings techniques on the double bass in the context of duets especially written for the pair teacher-beginner student. I took into consideration the phenomenon of “freezing degrees of freedom” (Bernstein, 1967), which explains the intuitive reduction of the complexity of bodily movements in beginners. The duets “ISB Kids go... Walrus!” (Borém, 2022b) and “ISB Kids rock & ... roll!” (Borém, 2022c), created for the 2022 ISB (International Society of Bassists) Double Bass Kids Festival (Sturm, ed. 2022), are analyzed. I discuss (1) the initiation of the “on the string” bowing family (*detaché, staccato, staccato volante, marcato, martelé, portato* and *legato*) and the “off the string” bowing family (*spiccato, spiccato volante* and *jeté*); (2) the use of different timbres (*arco, pizzicato, ponticello*) and (3) the introduction of extended techniques (such as speaking and playing simultaneously as well as playing and dancing simultaneously) and (4) the teacher's role in student motivation.

**Keywords:** performance pedagogy, double bass teaching, chamber music for beginners, double bass open strings, motivation in instrumental teaching.

## Duetos para professor(a) de contrabaixo e aluno(a) em cordas soltas: aspectos pedagógicos

**Resumo:** Aspectos pedagógicos no ensino das habilidades de mão direita no contrabaixo em cordas soltas dentro da realização musical de duetos especialmente escritos para o par professor(a)-aluno(a) iniciante. Considerei o fenômeno “congelamento dos graus de liberdade” (*freezing degrees of freedom*, Bernstein, 1967), que explica a redução intuitiva da complexidade de movimentos corporais em principiantes. São analisados os duetos “ISB Kids go... Walrus!” (Borém, 2022b) e “ISB Kids rock & ... roll!” (Borém, 2022c) criados para a 2022 ISB (International Society of Bassists) Double Bass Kids Festival (Sturm, org. 2022). São discutidos (1) a iniciação da família de arcadas “na corda” (*detaché, staccato, staccato volante, marcato, martelé, portato* e *legato*) e da família de arcadas “fora da corda” (*spiccato, spiccato volante* e *jeté*); (2) a utilização de diferentes timbres (*arco, pizzicato, ponticello*) e (3) a introdução de técnicas estendidas (como falar e tocar simultaneamente, assim como tocar e dançar simultaneamente) e (4) o papel do(a) professor(a) na motivação do(a) aluno(a).

**Palavras-chave:** pedagogia da performance, ensino do contrabaixo acústico, música de câmara para iniciantes, cordas soltas do contrabaixo, motivação no ensino de instrumentos musicais.

## Introduction

This study, which involves both creative (composing and playing) and pedagogical (teaching how to play) aspects was born out of the need to teach the acoustic double bass to children, a growing trend that is now consolidated with (1) the publication of methods suited to the motivations of children aged 3 to early adolescence and its restrictions of attention and study discipline, and (2) the development of *luterie* in the manufacture of instruments and equipment in reduced sizes (3/8 and 1/2, as opposed to the traditional sizes of 4/4 and 3/4) suitable for the size of a child body, especially the upper limbs (arm, forearm, hands and fingers).

To overcome the instrument's obstacles such as (1) status prejudice in the musical environment, (2) its large dimensions even for adults and (3) the natural masking of its sound in the lowest register of the orchestra and proximity to the lower limit of audibility of the human ear, we must recognize the historic efforts of legendary American bassist and pedagogue Gary Karr from 1967 onwards, including his double bass books for kids

(1996a, 1996b, 2002) and, later, with pedagogues such as George Vance (2000), both in the United States, Mette Hanskov (2000) in Denmark, Caroline Emery (1997, 1998) in England, and Claus Freudenstein (2014) in Germany. In Brazil, I highlight the works of composer and pedagogue Ernest Mahle with his “Method for Double Bass” (no date) and “*Melodias da Cecilia*” (1972). More recently, we should mention the initiatives of double bass pedagogues Voila Marques at Escola Villa-Lobos in Rio de Janeiro and Sônia Ray at UFG with the “*Fala Baixinho*” [“Speak softly and Low”] Project.

This study is a result of the inherent need (amongst beginners) to reduce the complexity of musical gestures involving the simultaneous use of both superior limbs, each demanding independent coordination and subtle nuances of speed, force and especially the direction of its articulating components: upperarm, forearm, wrist, hand, fingers, and phalanges. These movements used by orchestral stringed instruments include pronation, supination, adduction, abduction, extension, flexion and rotation in several angles and combinations.

The intuitive need of beginners to reduce movement complexity is better explained by the phenomenon called “freezing degrees of freedom” (“*congelando os graus de liberdade*” in Portuguese), a concept coined by Bernstein (1967) and consolidated in field of motor behavior and athletic sports (Gray, 2020; Van Ginneken et al; 2018). He explains that when a novice is learning a new complex motor task, especially kids, he or she reduces the number of joints or muscles during movement to find a solution, for example the very sophisticated and simultaneous coordination of left-hand fingers finding the notes on the fingerboard of a violin and the right-hand drawing the bow with the correct angle, speed, friction, and contact point on the string. Therefore, I went through the experimentation process of composing and performing simultaneously to create an idiomatic pedagogical material: a series of duets for a double bass teacher and his/her double bass student at the beginner level, that would focus only on the right limb of the young double bassist (using only the open strings of the instrument).

To illustrate the pedagogical and performance aspects of the method for double bass open-strings and two double bass duets, I resorted to the tools *MaPA* (Map of Audiovisual Performance) and *EdiP* (Edition of Performance) from the *mAAVm* (Method for the Analysis of Audio and Videos of Music) that I have proposed (Borém, 2020; Borém, 2016a; Borém, 2016b).

## The “20 Open String Etudes for the Double Bass” as a starting point

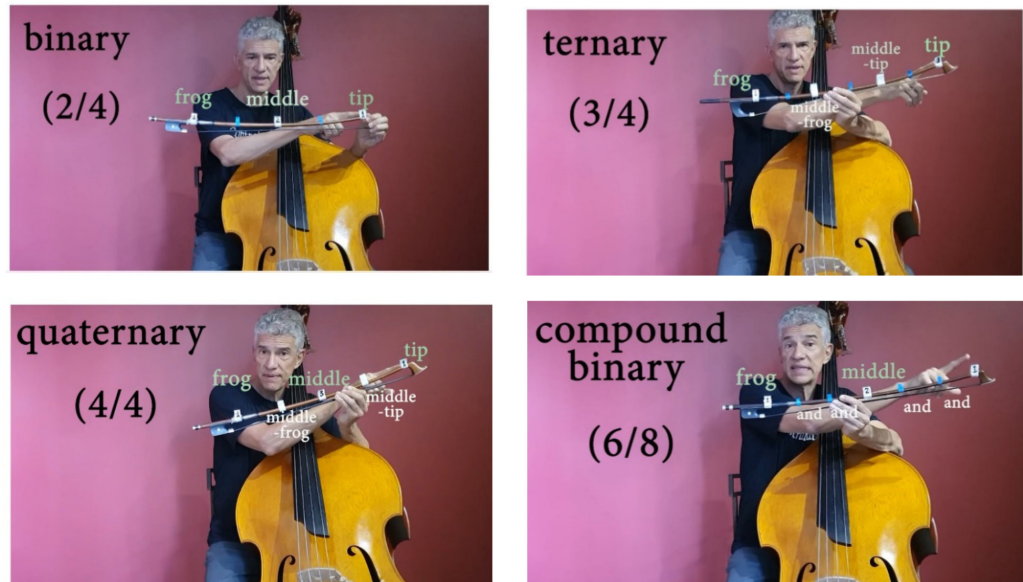
I began reviewing the content of “20 Open String Etudes for the Double Bass” (Borém, 2022a), which I envisioned as progressive method for beginners, each etude being preceded by detailed technical instructions. It covers several skills that are fundamental for right-hand techniques not just for the double bass, but also to all orchestral strings (which also includes the violin, the viola and the cello). These 20 etudes focus on skills that are mainly related to sound production with the bow (*arco*), but also covering sounds produced with the fingers plucking the strings (*pizzicato*). These skills can be summarized as (1) placing the bow hair perpendicularly on and taking it off the string, (2) keeping the bow at an even speed or gradually change it, (3) keeping the pressure of the bow hair on the string for even dynamics or producing *crescendo* and *decrescendo*, (4) doing smooth bow changes and bow retakes, (5) doing string crossing with adjacent and non-adjacent strings, and (6) dividing the bow into regions according to the most common metrics in the orchestral repertory (please see Ex.1), such as in two



(frog-middle and middle-tip), three (frog, middle and tip), four (frog, frog-middle, middle-tip and tip), and six portions (similar to the division in two but in compound binary meters), which are equivalent to the 2/4, 3/4, 4/4 and 6/8 metrics.

#### Example 1

Division of the double bass bow into regions according to the most common metrics of the orchestral repertory.



Finally, this method brings the young double bass student into the more complex task of learning the on-the-string bowings (*detaché*, *staccato*, *staccato volante*, *portato* and *bariolage*) and off-the-string bowings (*spiccato*, *spiccato volante* and *jeté*) (Galamin, 1962; Flesch, 2000). The adaptation of these double bass etudes is being considered, keeping in mind that the tunings of the violin, viola and cello are inverted in relation to the double bass (G-D-A-E as opposed to E-A-D-G). In order to keep these etudes as a primal and idiomatic pedagogical source, we considered the smaller length and heavier weight of the double bass bow when compared to the other orchestral strings and thus, avoiding virtuosic techniques.

We now will demonstrate the pedagogical contents of the first two duets from the series called “Duets for a Kid with Open Strings and a Double Bass Teacher”, namely “ISB Kids go ... walrus!” and “ISB Kids rock and ... roll!”, here called “Duet 1” and “Duet 2”. While these duets explore only right-hand techniques in the student part (Bass 2), the teacher (Bass 1) plays more advanced techniques as a way to keep the motivation of music making and interest for a larger audience. They also aim at developing chamber music abilities such as (1) listening to other voices, (2) pairing the two double basses in homophonic passages, (3) creating dialogue in contrapuntal textures, (4) engaging in tempo changes and even, (5) using the extended techniques of playing and declaiming (or dancing) at the same time (a common trend in the 20th-century theatrical music repertory).

## Pedagogical aspects of “Duet 1” “ISB Kids rock and ... roll!”, for two double basses

Initially, the composer selected techniques from the aforementioned open-string method and employ them in the student part (Bass 1) of the duets to be composed. Ex.2a shows *Etude 18*, which focuses on the technique of *legato bariolage* (string crossing) in adjacent strings and sudden contrasting dynamics (*subito f* and *subito p*). Ex.2b shows its correspondent usage in the student part.

### Example 2

Adaptation of *Etude 18*, which is focused on string crossing with adjacent strings and contrasting dynamics (*f* and *p*) to the “ISB Kids rock and ... roll!” duet (Borém, 2022c, p.10).

The image displays two musical excerpts. Excerpt 2a, titled "Etude 18", is in 4/4 time and consists of two parts: "Adagio" (quarter note = 60) and "Allegro" (quarter note = 120). The notation is for a double bass (Cb.) and features a sequence of notes with string crossings indicated by 'V' marks. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), with *subito* markings indicating sudden changes. Excerpt 2b, titled "Duet 1" - Bass 2, is also in 4/4 time and starts at measure 13. It features a *sempre p* (piano) dynamic and *legato bariolage* (string crossing) technique. A blue arrow points from 2a to 2b, indicating the adaptation. In 2b, specific passages are circled in blue, showing the adaptation of the techniques from 2a.

Pedagogically speaking, this passage in Ex.2b is less challenging than “Etude 18” since the two quarter-note rests in m.14–15 allow the student to prepare the bow angles to play each pair of adjacent strings (G-D and A-D). But, with these movements already in the short-span memory, he or she is asked in m.16 to include two more adjacent strings while playing faster notes (G-D-A-E in eight notes) and a *crescendo*.

One of the factors in keeping infants motivated is stimulating their curiosity for novelty and spontaneous exploration (Oudeyer, Gottlieb and Lopes, 2016). Another feature of these pedagogical duets is the introduction of historical compositional and performance practices. In Ex.3, a taste of the energetic retaking of the bow at its frog in *martelé* (an “on-the-string” bowing technique), inspired by a famous passage in the early 20th-century masterwork “The Rite of Spring” by Igor Stravinsky (1967, at rehearsal number 13). While this is doable for the novice double bass player in m.8, it also brings an aggressive mood of the rock & roll genre that inspired this duet (and its title). This passage is followed by another type of bowing that sparkles curiosity in kids: the *spiccato* (an “off-the-string” bowing type) in m.9 forward, which rebounds on open strings are easier to perform and learn than when the string is pressed by left-hand fingers against the fingerboard.

Another “off-the-string” bowing which sounds dazzling even to experienced players and is the bowing *jeté* (also called *balzato*), which is very rewarding to perform due to its ludic nature. Ex.4 shows a passage in which this “thrown” bowing is used by both teacher and student in a dialogue of motivic fragments that exercises coordination and complementarity of the melodic line.

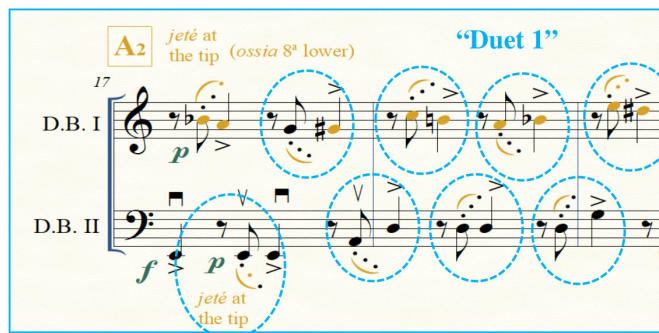
**Example 3**

The bowings *martelé* and *spiccato* used in “ISB Kids rock and ... roll!”, (BORÉM, 2022c, p.10).



**Example 4**

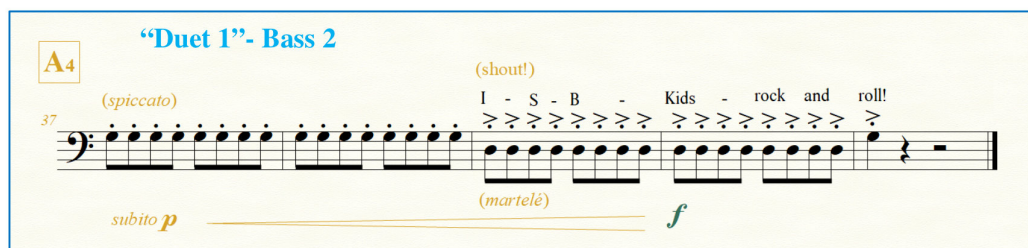
The “off-the string” bowing *jeté* used in a dialogue of fragments between the double bass teacher and her/his student in the duet “ISB Kids rock and ... roll!” (Borém, 2022c, p.10).



Finally, Ex.5 refers to the theatrical quality of this duet, which resorts to the rock & roll tradition of rebels in music. Both teacher and student are demanded to play and declaim – shouting to be more precise – at the same time. Departing from the *piano* dynamics, they play *spiccato* within a *crescendo* to a *forte* in m.37, and switch to the *martelé* bowing while they shout “ISB kids rock and ... roll!”, after which they raise their bows into the air and freeze, waiting for **applause**.

**Example 5**

The extended technique of declaiming and playing at the same time in the duet “ISB Kids rock and ... roll!” (Borém, 2022c, p.10).



**Pedagogical aspects of “Duet 2” “ISB Kids go ... walrus!”, for two double basses**

“ISB Kids go ... walrus!” is a 3/4 waltz which draws on the theatrical possibilities related to this ternary dance. Right from the start, the beginner student is asked to practice a most demanding skill from a double bass player: to set and keep a steady *tempo*, especially with the *pizzicato*, a timber with which the double bass section often plays independently from the cello section in symphonic orchestras. Strategically here, the

*tempo* is facilitated by the double bass teacher (Bass 1) acting as a conductor (see Ex.6). Then, in an example of an extended technique appropriate to the beginners' repertoire, the student (Bass 2) listens to a question posed by the teacher, who asks "Shall we dance?", to which she or he should answer rhythmically (see Ex.7) "Maybe a walrus!". Here, the syllables "wal-" and "-rus" should be accompanied by a precise *pizzicati* on the D and G open strings.

#### Example 6

The learning process of setting and keeping a steady *tempo* is behind the beginning of the duet "ISB Kids go ... walrus!" (Borém, 2022b, p.10).

*Waltz* (♩ = c. 132 - 168) "Duet 2"- Bass 2  
Intro *pizz.*  
D. Bass II  
(open strings throughout the piece) *f*

#### Example 7

The beginner double student practices declaiming and playing *pizzicato* simultaneously, an extended performance practice in the duet "ISB Kids go ... walrus!" (Borém, 2022b, p.10).

"Duet 2"- Bass 2  
17 May - be a wal - rus!  
The notation shows a bass line with pizzicato marks (red asterisks) corresponding to the syllables 'a', 'wal', and 'rus!'.

In chamber music, when an instrumentalist is not playing, she or he should keep the ears and eyes on the other companions in order to keep the musical flow. Ex.8 shows an instance in which the young student is not playing anything but is very active performing the tasks of following his/her teacher performing (1) a *crescendo* and a *decrescendo*, (2) an *accelerando* and a *rallentando*, (3) the holding of a *fermata*, and (4) taking the bow herself/himself out of the quiver to play *arco* in the next section.

#### Example 8

Active listening of the double bass beginner, performing tasks dealing with *tempo*, dynamics and timber change (*pizzicato* to *arco*) during the rests in the duet "ISB Kids go ... walrus!" (Borém, 2022b, p.10).

"Duet 2"  
21 arco  
D.B. I  
D.B. II  
take bow!  
accel. rall.  
p f  
Kid has fun as she or he takes the bow out of the quiver  
accel. ritard.

The contrast between dialoguing and playing in homophonic textures is at play in m.73-80 of the excerpt shown in Ex.9. Twice, in m.73-77 the student (Bass 2) asks a musical question and the teacher answers echoing the perfect 4th, first one octave higher and then two octaves higher with natural harmonics, which may arouse the curiosity of the student in terms of register and timber. Then in m.77-80, in parallel writing (a rhythmic unison), teacher and student work out a cadence with the student playing a repeated V-I harmonic bass (open strings A-D, A-D, A-D) and the teacher playing a melodic fragment in natural harmonics, which ends with a 4-3 appoggiatura that resolves in a perfect D major cadence. Passages like this are key for teachers in introducing fundamentals of harmony and applicable situations.

**Example 9**

Cadential dialogue and parallel writing with variety of registers, timbers, and harmony fundamentals in “ISB Kids go ... walrus!” (Borém, 2022b, p.10).

The musical score for "Duet 2" (Example 9) is presented for two double basses, D.B. I and D.B. II. The piece begins at measure 73. D.B. I is marked with a box containing 'S4'. The score features a series of chords and melodic lines. Annotations include '(natural harmonics or ossia 8va. below)' and '4-3' at the end of the piece. The bottom of the score is marked with 'V - I V - I V - I'.

Finally, the extended technique of playing, dancing and declaiming at the same time is used to end the piece (Ex.10). Moving like a walrus and playing *pizzicato*, the teacher asks a question. Then the student, also dancing and paying *pizzicato* initiate the answer and is joined by the teacher for the last word: “wal... rus!”.

**Example 10**

Playing and shouting in “ISB Kids go ... walrus!” (Borém, 2022b, p.10).

The musical score for the "Coda" (Example 10) is presented for two double basses, D.B. I and D.B. II. The piece begins at measure 89. The score includes lyrics and performance instructions. Annotations include 'left hand pizz.', 'raise bow into the air and freeze!', and 'play and declaim or sing in unison'. The lyrics are: "So, did we dance? wal... russia!" and "Yes! we danced like a wal... russia!".

**Conclusion**

Having the pedagogy of music performance at its core, this study resorted to the creative tasks of composing and performing to create new teaching materials – a series of pedagogical duets - to be taught, practiced, and performed in public by double bass teachers and their young students. The composing process departed from the adaptation of open-string techniques from a series of 20 etudes conceived as method for double bass beginners.

The choice of two popular music genres (the rock & roll and the waltz) considered the children's motivational factor during the teaching and learning processes. Historical references to both genres and from the symphonic repertory were also included in the duets. Although extended techniques of orchestral strings are usually associated with advanced technical levels, it was possible to include some extended techniques for the beginner (declaiming, simultaneous playing-declaiming, and simultaneous playing-singing) that not only sparks motivation, but also introduces the aesthetics of our time.

We hope to have provided here examples of how music teaching materials for beginners can be of restricted content in order to respect the child's "freezing the degrees of freedom" (inherent at the novice level) and still spark interest, motivation and pleasure in its three learning stages: reading, practicing and performing. And hopefully, as Swanwick (1994) advocates, playing a musical instrument and feel it musically satisfying is essential since day one.

## References

- Bernstein, N. A. (ed.) (1967). *The Co-ordination and Regulation of Movements*. Oxford: Pergamon Press, p.15-59.
- Borém, Fausto (2022a) *20 Open String Etudes for the Violin*. Dallas, USA: ISB (International Society of Bassists). 21 pages.
- Borém, Fausto; Nogueira, Ilza. (2020) A Narratividade da cantora-atriz Martha Herr em Cantos, de Tim Rescala. *Revista Música*, v.20, n.1. DOI: [10.11606/rm.v20i1.168887](https://doi.org/10.11606/rm.v20i1.168887). São Paulo: USP, p.1-18.
- Borém, Fausto. (2016a) "... Fucking Good!": Bossa Nova in Caetano Veloso's Words, Music and Images. *Art Research Journal*. Natal: UFRN/Abrace/Anpap/Anppom, p.113-156.
- Borém, Fausto; Borém, Fausto (2022b) *ISB Kids go ... walrus!*. From the series "Duets for a Kid with Open Strings and a Double Bass Teacher. Belo Horizonte: Musa Brasilis. 6 pages.
- Borém, Fausto; Borém, Fausto (2022c) *ISB Kids rock and ... roll!*. From the series "Duets for a Kid with Open Strings and a Double Bass Teacher. Belo Horizonte: Musa Brasilis. 6 pages.
- Borém, Fausto. (2016b) MaPA and EdiPA: two analytical tools for text-sound-image relations in music videos. *Musica Theorica*. Salvador: Thema, v., n.1, p.1-37.
- Emery, Caroline (1988) *Bass is best!*. v.1. Edited by Rodney Slatford. London: Yorke Edition.
- Emery, Caroline (1997) *Bass is best!*. v.2. Edited by Rodney Slatford. London: Yorke Edition.
- Flesch, Carl. (2000) *The Art of Violin Playing - Book One*. New York: Carl Fischer. p.50-59 (first edition in 1923).
- Freudenstein, Claus. (2014) *Mini Bass* (2014). Germany: [Friedrich Hofmeister.
- Galamian, Ivan. (1962) *Principles of Violin Playing & Teaching*. 2nd Edition, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. p.78-84.
- Gray, R. (2020) *Changes in Movement Coordination Associated with Skill Acquisition in Baseball Batting: Freezing/Freeing Degrees of Freedom and Functional Variability*. *Frontiers of Psychology*. v.11. p.1295. June, 25. DOI: [10.3389/fpsyg.2020.01295](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01295).
- Guimarães, A. N.; Ugrinowitsch, H.; Dascal, J. B.; Porto, A. B.; And Okazaki, V. H. A. (2020). *Freezing degrees of freedom during motor learning: a systematic review*. *Motor Control* v.1, p.1-15. DOI: [10.1123/mc.2019-0060](https://doi.org/10.1123/mc.2019-0060).
- Hanskov, Mette (2000). *Double bass daily*. Copenhagen: Novato Music Press.

- Oudeyer, P.Y; Gottlieb, J.; Lopes, M. (2016) Intrinsic motivation, curiosity, and learning: Theory and applications in educational technologies. In: *Progress in Brain Research*. Chapter 11. v.229. Elsevier. <http://dx.doi.org/10.1016/bs.pbr.2016.05.005>.
- Karr, Gary. (1996a) *Bassi-c Essencials, Book, a tuneful companion to the Gary Karr Bass Book 1*. With music by Alice Spatz. Oakdale, California: Amati Productions.
- Karr, Gary. (1996b) *The Gary Karr Double Bass Book, Book 1*. With music by Alice Spatz. Oakdale, California: Amati Productions.
- Karr, Gary. (2002) *The Gary Karr Double Bass Book, Book 2*. With music by Alice Spatz. Oakdale, California: Amati Productions.
- Mahle, Ernest. (1972) *As Melodias da Cecília para contrabaixo e piano*. MsA11, Piracicaba: Manuscrito do compositor. 10 p.
- Mahle, Ernest. (no date) *Método elementar para contrabaixo*. Piracicaba: Manuscrito do compositor.
- Stravinsky, Igor. (1967) *The Rite of Spring*. First published in 1913 in piano reduction. Revised in 1947. London: Boosey & Hawks.
- Swanwick, Keith. (1994) Ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, v.4/5. Tradução de Fausto Borém, revisão de Betânia Parizzi. São Paulo: Atravez.
- Van Ginneken, W. F.; Poolton, J. M.; Capiro, C. M.; Van Der Kamp, J.; Choi, C. S.; and Masters, R. S. (2018). *Conscious control is associated with freezing of mechanical degrees of freedom during motor learning*. *Journal of Motor Behaviour*. v.50, p.436-456. DOI: 10.1080/00222895.2017.1365045.
- Vance, George (2000) *Progressive Repertoire for the Double Bass*. 3 volumes (Book & MP3) Chicago: Carl Fischer.

# O sequestro do corpo na pedagogia violinística: metodização, canonização e o “mal do violino”

**Fernando da Costa Bresolin**

Universidade Estadual de Santa Catarina

fernandobresolin84@gmail.com

**Luiz Henrique Fiaminghi**

Universidade do Estado de Santa Catarina

lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho são abordadas questões sobre o processo de invisibilização do corpo do intérprete, com um olhar através dos processos de ensino metodizado, da canonização do repertório, bem como processos levantados por Dominique Hoppenot que tratam do papel do corpo na performance, em diálogo com os processos que permeiam a mudança do eixo de ensino ocasionada pela fundação do Conservatório de Paris em 1795, o Movimento da Música Historicamente Orientada e seus reflexos na contemporaneidade.

Palavras chave: Violino, performance, corpo, metodização do ensino

## **The kidnapping of the body in violin pedagogy: methodiazation, canonization and “evil of the violin”**

Abstract: In this paper, questions about the process of invisibility of the performer's body are addressed with a look through the processes of methodized teaching, the canonization of the repertoire, as well as processes raised by Dominique Hoppenot that deal with the role of the body in performance, in dialogue with the processes that permeate the change in the teaching axis caused by the foundation of the Paris Conservatory in 1795, the Historically Oriented Music Movement and its reflexes in the contemporary world.

Keywords: Violin, performance, body, methodized teaching

## **Introdução**

Desde a fundação do Conservatório de Paris em 1795 os processos de transmissão do conhecimento passaram a ser codificados de acordo com os parâmetros dados pela própria instituição. Dentro deste universo o ensino do instrumento percorria um percurso ditado pela Escola em termos de repertório, da maneira de tocar estas obras, e dos procedimentos paralelos para que os alunos, independentemente de seus objetivos pessoais, ou especificidades corporais, conseguissem chegar ao final deste percurso pré-estabelecido pela instituição. Dominique Hoppenot surge de dentro deste contexto como uma voz crítica ao *status quo* em vigor que tratava de regular não apenas o ensino, mas também os corpos. Dominique deixou um importante trabalho pedagógico publicado a primeira vez em 1981: o Livro intitulado “O Violino Interior”<sup>1</sup>. Esta obra traz reflexões, críticas e propostas sobre os processos de ensino e aprendizagem do violino, sob o ponto de vista desta professora inserida em uma das mais importantes instituições de ensino de música.

## **O Conservatório de Paris e a metodização do ensino**

Os processos de transmissão do conhecimento e aprendizado do violino, sofreram profundas transformações no que diz respeito a sua abordagem metodológica, especialmente no período pós Revolução Francesa.



Santos (2011) discorre sobre este fenômeno metodológico da era pré-conservatorial que ele denomina como “tradição mestre-aprendiz”. Este modelo de ensino estava pautado pela relação pessoal e individualizada do mestre artesão (professor), seu aprendiz (aluno) e da prática comum de um determinado espaço geográfico e temporal. Qualquer processo de uniformização era evitado. Desta maneira pode-se notar inúmeras maneiras de se tocar e sobretudo de se aprender o instrumento. O registro destas práticas está documentado em inúmeros tratados, especialmente do século XVIII, que nos fornecem um amplo espectro da diversidade das possibilidades pedagógicas e performáticas do instrumento. Segundo Santos:

A tradição mestre-aprendiz tem sua origem na forma de transmissão do conhecimento entre os artesãos. Esse conhecimento era, na maior parte das vezes, passado oralmente, através da prática iniciática e do ensino privado. No que concerne ao processo de ensino musical, esse sistema concentrava todas as funções pedagógicas na figura do tutor, ou mestre. Cabia ao tutor construir o processo de aprendizado, de acordo com as características intrínsecas de cada discípulo. (Santos, 2011. Pág. 05)

No entanto, em 1795 com a fundação do Conservatório de Paris e a metodização do ensino do violino estabelecida pela instituição, o eixo de transmissão de conhecimento começou a se deslocar: a relação mestre-aprendiz passou a dar lugar a uma relação instituição-aluno; o “aprendiz-indivíduo” é substituído pelo “aluno-número”. Os tratados musicais, que retratavam uma práxis corrente de determinada época e região foram substituídos pelos métodos que estabeleceram o que seria uma prática musical ideal. Vários fatores da performance até então transmitida oralmente nas oficinas dos Mestres passaram a ser associados ao *Ancien Regime* e eram rejeitados na medida em que a burguesia emergente identificava-os à certos hábitos musicais e à decadência aristocrática. A articulação desigual das notas, conhecida como *inégalité* (desigualdade), e a hierarquia rígida dos tempos do compasso, por exemplo, foram substituídas pela uniformização, igualdade e quebra de hierarquia e acabaram sendo esquecidos. Não por acaso, a *égalité* (igualdade) era uma das palavras de ordem da Revolução. Como consequência, mudanças importantes no arco, na montagem e na construção do violino foram incorporadas à práxis musical, para atender ao novo gosto: as mudanças ocorridas no ensino do violino para adaptá-lo ao novo estilo e à nova sociedade têm como referência o ano de 1802. Neste ano é publicado em Paris o *Méthode de violon par Baillot, Rode et Kreutzer*, três eminentes professores de violino do Conservatório de Paris, que escreveram o método adotado no *Conservatoire* sob a égide da nova mentalidade, estabelecendo as bases do ensino moderno do violino que perdura até os dias de hoje.

Tecnicamente falando, tratava-se de aparelhar o violinista para a prática de um novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco (FIAMINGHI, 2008, pág. 37). Esta modificação no tipo de ensino, a codificação da técnica e da interpretação, acabou por moldar o repertório considerado ideal para a formação do violinista do século XIX, provocando também uma uniformização do gosto musical e a cristalização de um determinado repertório.

O cânone romântico tornou-se sinônimo de “clássico”. As escolas de música preparavam os músicos para se tornar intérpretes de um repertório pertencente a um cânone preestabelecido e cristalizado. Este ideal gerou, portanto, um setor do mundo musical chamado de “clássico”, com seus grandes compositores, suas obras-primas e seus intérpretes célebres, e uma cultura musical baseada na reverência e respeito a esse próprio cânone. Lydia Goehr (2007) refere-se à canonização de um grupo seletivo de obras do passado e que é constantemente repetido no meio musical, retro-alimentando o seu canonicismo, como um “museu imaginário de obras musicais”:

O conceito de obra musical encontrou sua função regulativa dentro de uma cristalização específica de ideias sobre a natureza, objetivo e relação entre compositores, partituras e performances. Essa cristalização moldou e continua a moldar uma interpretação padrão ou institucionalizada do conceito de obra musical e da prática que ele regula. Continua também a motivar nossa classificação de exemplos de obras musicais” (Goehr, 2007. Pág. 253)

Este procedimento pautou não apenas o repertório, mas um universo ideal acerca do que se espera de um performer. Pode-se notar que mesmo o corpo sendo a *máquina* que opera o instrumento, ele, o corpo, possuiu um papel secundário na construção da práxis musical. Esta construção é orientada a seguir, sem muito critério crítico, os moldes do treinamento mecânico, a semelhança do que se espera de um desportista, ou seja, o treinamento fornecido ao músico deveria ser capaz de capacitá-lo a cumprir as demandas da composição. Como um dos resultados deste modelo, ocorre a separação entre técnica e arte, treinamento e subjetividade. O que, segundo Santos não ocorria no formato mestre-aprendiz, já que os processos eram intrínsecos e conjugados:

No que diz respeito à estrutura e à organização pedagógica da instituição, o ensino profissionalizante da música no *Conservatoire* concentrou-se na formação técnica. Isso é encontrado ainda hoje nos chamados cursos técnicos profissionalizantes. A finalidade da escola de música a partir de então era formar profissionais executantes, técnicos da Arte [...]. A separação entre técnica e arte é um componente fundamental do nosso estudo. Na tradição de ensino do modelo mestre-aprendiz, arte e técnica são sinônimos, se não dois lados da mesma moeda, uma herança da origem grega da palavra *tékhnē*, que significava as duas coisas. (Santos, 2011. Pág. 58)

De uma certa maneira a institucionalização e a metodização do ensino visavam democratizar o acesso à educação musical como um todo, seguindo o *zeitgeist* pós-revolucionário: *O ensino da música passou então a ser um direito do cidadão, e também uma ferramenta governamental de consolidação de uma nova identidade sociocultural* (Santos, 2011. Pág. 55-56).

Neste contexto que inclui a canonização de repertórios e procedimentos, que instituiu a coletividade em oposição a individualidade, a negação do papel do corpo emerge como um subproduto destes vários fatores.

## A uniformização dos Corpos

A relação corporal que o instrumentista possui com seu instrumento está diretamente ligada à produção sonora. Toda a postura do violinista é construída para melhorar sua execução dentro dos padrões técnicos e estéticos vigentes, o gesto físico gera a sonoridade. Dessa maneira a partitura (musical) pode ser afetada subjetiva e objetivamente pela outra partitura (a corporal), pois *o movimento corporal desempenha um papel na construção, execução e percepção nas performances musicais [...] todos os músicos usam seus corpos para interagir com seus instrumentos musicais quando executam a música* (Davidson; Correia, 2002. Pág. 237). Assim, o músico-performer pode se amparar na hermenêutica para compor, não no sentido de reescrever, mas de apropriar-se da obra, e a tornar eloquente à exigência da cena, seja ela como um recital de música barroca ou de uma performance contemporânea, dependendo do que o gesto exigir. Neste sentido, é elucidativa a maneira que Francesco Geminiani, no seu tratado *The treatise of good taste in art of musick* (1749), reforça esse conceito:

Eu aconselharia, ainda, tanto ao compositor como ao intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, que inspirasse primeiramente a si mesmo, tarefa em que não falhará se escolher uma obra engenhosa, tornando-se totalmente familiarizado com todas as suas belezas, e se, enquanto sua imaginação estiver vívida e flamejante, ele se embeber do mesmo espírito exaltado em sua própria interpretação”. (Geminiani, 1749. Pág. 03)<sup>2</sup>

Essa situação é invertida nos séculos XIX e XX, no qual se espera do intérprete a neutralidade de um transmissor das ideias sonoras do compositor para o ouvinte. Sobre a neutralidade do intérprete Bittar argumenta:

O eixo dessa formação concentra-se no texto musical como valor absoluto, na autoria do texto e na decodificação lógico-abstrata feita pelo intérprete neutro, através de um treinamento técnico automatizado. (Bittar, 2012. Pág. xiii)

A partir do padrão do treinamento instaurado no século XIX, cuja ferramenta é a repetição desacordada e mecânica, a performance musical aproxima-se do conceito da performance do desporto, cuja finalidade é o desempenho e a demonstração (exibição) das habilidades; (Bittar, 2012. Pág. 142)

Essa aparente neutralidade exigida do intérprete se coloca em oposição a maneira “antiga” de se aprender e de se fazer música, que previa a relação individualizada entre o mestre o aprendiz e o seu meio (Santos, 2011). O processo moderno a que me refiro está baseado em um sistema de ensino institucionalizado e metodizado, que coloca o desenvolvimento técnico em uma hierarquia acima de outros elementos do fazer musical. Cope e Smith categorizam este tipo de ensino como tradicional:

[...] esta concepção de ensino tradicional que tende a enfatizar o desenvolvimento técnico instrumental e a tradição musical escrita em detrimento de um fazer musical mais expressivo, consistente e musicalmente significativo. (COPE e SMITH, 1997. Pág.285).

Desta maneira se desenvolvem procedimentos para se fazer notar a tão ansiada individualidade interpretativa, dentro de um grande número de intérpretes que tocam o mesmo repertório, buscando um padrão estético ideal(izado) e canonizado: a comparação por meio de provas, testes, concursos fará emergir a “melhor” interpretação. Foucault explica:

O individual é reconhecido através das provas, exames e concursos, onde a partir da homogeneização geral irá aparecer o individual, revelado por seu maior ou menor (geralmente menor) desempenho das habilidades prescritas (Foucault, 1987 *Apud*: Bittar, 2012. Pág.152)

Segundo Foucault (1987), as instituições percebem o corpo como objeto e alvo de poder. Na escola, a arquitetura, o espaço, a distribuição dos alunos nesse espaço, as regras de localizações funcionais (que definem a utilidade e as permissões de cada local), os horários e o olhar hierárquico são algumas das estratégias para disciplinar e docilizar estes corpos. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1987. Pág. 118) e, desta forma, ensinado a se comportar corretamente em sociedade, dentro do padrão aceito.

O controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos. Impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e rapidez. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. (Foucault, 1987. Pág. 129)

## Uma nova abordagem

Dominique Hoppenot entendeu as demandas de ensino e aprendizagem, além das conquistas técnicas, e propõe uma reflexão sobre os procedimentos do ensino e da prática de uma maneira geral, fazendo uma revisão da tradição positivista do conservatório, promovendo um olhar individualizado voltado ao que ela chama de “harmonização do corpo”:

No ensino dos instrumentos de cordas, o grande ausente é o corpo. Aprende-se a tocar o violino, a viola, se faz música, mas esquecemos que a música se expressa sobretudo

através do corpo, e também por ele se desfigura, quando não está perfeitamente harmonizado. (Hoppenot, 2002. Pág. 25)

As constatações de Hoppenot são fruto de sua atenta observação e relação com os alunos e com o meio artístico em que ela estava inserida. De certa maneira ela tenta identificar os “sofrimentos” que se apresentavam e como tratá-los.

Desde os primeiros contatos com os músicos que pedem meus conselhos, observo fortes sinais de um sofrimento quase pudico, dissimulado, que se insere dentro daquilo que eu poderia chamar de “sofrimento do violino!”. Para um grande número dentre eles, o violino é, de fato, sinônimo de sofrimento – a palavra não é forte demais. Eles desenvolvem, sem estar conscientes, uma triste e dolorosa relação, dramatizada ao extremo, desde o início de seus estudos, que os acorrenta insensivelmente a um tipo de escravidão. O infortúnio manifesta-se de diversas formas: a frustração por não poder se expressar, a incapacidade de resolver e até mesmo de colocar um problema técnico; angustiante desconhecimento de si próprios em situação de performance. Acrescento ainda os medos: todos os medos, desde o medo de tocar, de falhar, até o medo persistente do mestre e de seu julgamento irrevogável. Enfim, a ilusão de ser um caso único de insucesso. [...] (Hoppenot, 2002. Pág. 07)

A abordagem corporal que Dominique emprega é clara: ela realiza associações com o gesto musical, movimento e intenção, ou seja, sua proposta trilha um caminho não dualista que se apoia na “re-união” entre corpo e mente, arte e técnica. Ela se apoia na totalidade e na indissociabilidade desses fatores. Sua intenção é que todos eles possam constituir o impulso motriz para a formação do músico: “Cada músico aborda o estudo do violino em função de sua personalidade, do seu passado e de suas aspirações” (Hoppenot, 2002. Pág.17). Ela ressalta a importância da não imposição de qualquer atitude externa e de sua absorção de forma antinatural e fora do juízo do corpo:

O GESTO –alcançado–, que é imposto como –evidente– a ponto de se fazer esquecer o que foi necessário para executá-lo com perfeição, deve combinar três caracteres. Desde o início, deve estar em perfeita conformidade com a fisiologia do violinista, fazendo com que os órgãos apropriados atuem: aprender o gesto consiste em liberar uma função natural e não impor um movimento ou uma atitude externa, por mais atraente que seja. Esse tipo de pesquisa só pode se basear no total respeito ao corpo. (Hoppenot, 2002. Pág. 67-68)

Pode-se notar que pesquisas da área relacionadas ao gesto musical e gesto corporal, muito embora ligadas a música contemporânea, em um primeiro momento, abriram espaço para que estas questões possam ser usadas na construção ou preparação da performance musical como um todo.

Assis e Amorim (2009) discorrem sobre a redescoberta do gesto musical, ponderando que apesar de seu aspecto intrínseco ligado a linguagem musical (composição, *performance* e análise), o gesto pode estar ligado as novas exigências da música contemporânea e, nesta categoria, podemos incluir as formas híbridas de *performances* cênico-musicais. Entendendo o gesto como todo movimento que possui um sentido expressivo em potencial, Gritten e King argumentam:

Através de diferenças culturais, estéticas e terminológicas, entretanto, a maioria dos estudiosos do gesto musical fundamentam suas suposições amplamente na natureza semiótica: um gesto é um movimento ou mudança de estado que é marcada como um agente significante. Isso para dizer que, para um movimento ou um som se tornarem gesto, devem ser realizados intencionalmente por um intérprete<sup>3</sup> [...] (Gritten; King, 2006. Pág. 35, trad. nossa).

Neste sentido, o gesto musical parece ter se tornado uma das ferramentas do intérprete contemporâneo para “mover e comandar as paixões” como ansiava Geminiani, e também como um elemento unificador como proposto por Hoppenot:

Por “gesto” não se deve entender a gesticulação: não se trata de movimento das mãos que têm a finalidade de sublinhar e de esclarecer, mas sim uma atitude de conjunto. “Gestual” é a linguagem que se baseia no gesto assim entendido: uma linguagem que demonstra determinadas atitudes daquele que as assume diante de outras pessoas (Brecht apud Bonfitto, 2002, p. 65).

O gesto musical, físico, ou corporal, tem como meio catalisador o corpo do músico. Esta abordagem antevê uma diversificação do uso deste corpo: do lugar do corpo como uma ferramenta que serve ao instrumento musical, ao corpo que é musical, ou seja, o corpo que utiliza o instrumento, mas que em última instancia é o meio catártico da performance. Biscaro (2015) explica esta relação:

Esse movimento em direção à performance, partindo dos estudos do corpo, pode envolver diversos pontos de vista: criação/composição, pesquisas em sonoridade, aspectos físicos que envolvem as técnicas de instrumento e aspectos da recepção são alguns dos possíveis caminhos para abordar esse corpo musical. [...] essa é uma diversificação das possibilidades de pensar, conceituar, analisar e vivenciar a música, partindo de diferentes proposições que levam em alta consideração o corpo do/a performer. (Biscaro, 2015. Pág. 239)

A retórica musical que regulava as práticas na era pré-conservatorial, poderia ser entendida como uma predecessora das questões ligadas ao gesto musical e a performance como um todo. A retórica parte do texto ao discurso, da partitura ao ato. A retórica em música, desta maneira, pode ser entendida como uma arma de defesa para autonomia performática. Neste sentido, Barthes (1975) explica sobre a origem da retórica como arte da palavra com a finalidade última da defesa da propriedade, o discurso jurídico. Assim deve proceder também o músico/intérprete ante a obra musical: apropriar-se. Este é um termo muito usado no meio teatral como um neologismo que, entre várias interpretações, pode significar a máxima assimilação de um procedimento (ou conceito), visando efetivamente modificar ou interferir em um determinado meio. No caso do ator, esse meio seria seu próprio corpo e assim afetar quem o assiste.

No caso do performer musical, ocorre processo semelhante: este deve apropriar-se da obra, não somente decorando as notas e procedimentos exclusivamente técnicos, mas da essência contida na partitura, mas, além disso, apropriar-se do contexto artístico e estético como um todo. Buscar na teoria o fomento para a prática, defender seu “território musical”, sua propriedade estética, neste conflito entre a teoria e a prática, objetividade-subjetividade, é onde será formado o argumento que convencerá aquele que ouve e vê:

É delicioso observar que a arte da palavra está ligada originariamente à reivindicação de propriedade, como se a linguagem, enquanto objeto de transformação, condição de uma prática, estivesse determinada não a partir de uma mediação ideológica sutil (como pôde ter acontecido a tantas formas de arte), mas a partir da socialidade mais declarada, afirmada em sua brutalidade fundamental, a da posse de terras; começou-se – entre nós – a se refletir sobre a linguagem para a defesa dos bens. Foi no nível do conflito social que nasceu um primeiro esboço teórico da *palavra dissimulada*. (Barthes, 1975. Pág. 152)

## Conclusão

Quando Hoppenot explica sobre “mal do violino”, leva em consideração outras questões que vão além do mal-estar físico do ato de tocar. Aborda questões subjetivas, que segundo sua visão, essencialmente, permeiam o corpo e se manifestam no universo criativo:

O “mal do violino” reside nesta absurda contradição: o que pode significar a música para o intérprete se não a arte da expressão? Entretanto, para conseguir expressar não é suficiente conhecer a obra na ponta dos dedos e destiná-la ao efêmero instante de sua execução: há de penetrar em seu interior, ter algo a dizer e a possibilidade de transmitir.

Desta perspectiva não existe nada tão importante para o músico como cultivar a liberdade e de ser si mesmo, ter desejo de tocar, possuir uma certa audácia criativa ligada a inteligência do texto, uma verdadeira relação com os próprios sentimentos. (Hoppenot, 2002. Pág. 11)

Na certeza de que os caminhos são tão diversos quanto o número de pessoas que por eles se aventuram, o desejo de continuar pesquisando é mais forte do que o de encontrar respostas prontas. Dentro das inúmeras realidades possíveis no que tange ao universo do ensino e da performance do violino, há uma encruzilhada: um caminho que desejamos evitar, mas que, entretanto, sabemos que em certa instância é inevitável. Deste modo, considerar o corpo como o centro de seu aprendizado, e não uma música apartada da corporeidade, pode promover a esperança de passar por essa encruzilhada por inteiro, sem ter que deixar nenhuma divisão ou pagamento de “resgate” para tradições que se conservam ao custo de nossos corpos. Pois se existe um “mal do violino” seguramente existe um “bem do violino”, é a busca por este caminho que nos impulsiona.

## Notas

1 No original: *le violon Interieur*.

2 Tradução: Neves, Marcus Vinicius SantAnna( pág. 190) I would besides advise, as well the composer as the Performer, who ambitious to inspire his Audience to be firt inspired himself, which he cannot fail to be if he chuses a Work of Fenius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imaginations is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance.

3 Across cultural, aesthetic and terminological differences, however, most scholarship on musical gesture makes a grounding assumption, broadly semiotic in nature: a gesture is a movement or change in state that becomes marked as significant by an agent. This is to say that for movement or sound to be (come) gesture it must be taken intentionally by an interpreter [...]

## Referências

- Assis, A. C., & Amotim, F. (2009). O gesto musical e a expressividade. In: Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance. Universidade de Aveiro, Maio. (periódico)
- Barthes, R. (1975). A Retórica Antiga. in VVAA. Pesquisas de Retórica. Petrópolis, Vozes. (livro)
- Biscaro, B. (2015). Vozes nômade: escutas e escritas da voz em performance. Tese (Doutorado em teatro) Universidade Estadual de Santa Catarina. (tese).
- Bittar, V. M. F. (2012). Músico e Ato. 270f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. (tese)
- Bonfitto, M. (2002). O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva. (livro)
- Cope, Peter e Smith, Hugh. (1997) Cultural context in musical instrument learning. British Journal of Music Education, v.14, n.3, p.283-289. Cambridge: Cambridge University Press. (periódico).

- Davidson, J.; Correia, J. S. (2002). Body Movement. In: Parncutt, Richard; McPherson, Gary. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies of Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 237-255. (livro)
- Fiaminghi, L. H. (2008). *O violino violado: rabeça, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese de doutorado. Universidade de Estadual Campinas. Campinas. (tese)
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes. (livro)
- Geminiani, F. (1749). *A treatise of good taste in art of musick*. London. (livro)
- Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, The Oxford University Press. (livro)
- Gritten, A., & King, E. (2006). *Music and Gesture*. England: Ashgate Publishing. (livro)
- Hoppenot, Dominique. (2002) *El violín interior*. Trad. Juan Sanabras. Real musical. Madrid. (livro)
- Santos, L. O. de S. (2011). *Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco*. Tese de doutorado. Universidade de Estadual Campinas. Campinas, (tese)

# O “performer expandido”: uma investigação sobre ensinamentos da tradição e da inovação violinística

**Eliane Tokeshi**  
Universidade de São Paulo  
eliane@usp.br

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de evidenciar os benefícios que a relação de reciprocidade entre o repertório tradicional e contemporâneo propicia nas fases de estudo, ensino e performance do violino. Por meio de exemplos recolhidos a partir de reflexão crítica em pesquisa de caráter autoetnográfico, procura-se mostrar de que forma é importante a base técnica solidificada de acordo com os princípios da escola tradicional do violino, para executar com desenvoltura os desafios técnicos que a música atual emprega. Para tanto, estabeleceu-se que esta escola tradicional é aquela consolidada até o Romantismo, fortemente associada a linguagem tonal. Esta pesquisa procura também demonstrar como o conhecimento e performance de obras da música atual, principalmente as que exploram elementos da técnica estendida, pode expandir a postura do violinista, que atua tanto como performer quanto como professor e/ou aluno. Acredita-se que o resultado de uma postura aberta do intérprete para compreender e estabelecer a interação entre o repertório atual e tradicional é a ampliação da busca por sonoridades, expressões e soluções técnicas, que oferece espaço para a criação musical e instiga o processo reflexivo e investigativo, tornando o performer protagonista em suas tomadas de decisão.  
**Palavras-chave:** Violino, Técnica estendida, Repertório contemporâneo, Repertório tradicional, Construção da performance.

## **The "expanded performer": a research on the violin teachings of tradition and innovation**

**Abstract:** This article aims to highlight the benefits that the relationship of reciprocity between the traditional and contemporary repertoire provides in the phases of study, teaching and performance of the violin. Through examples collected from critical reflection in autoethnographic research, we seek to show how important the technical basis solidified according to the principles of the traditional violin school is to perform with resourcefulness the technical challenges that contemporary music employs. To this end, it was established that this traditional school is the one consolidated until Romanticism, mainly associated with tonal language. This research also seeks to demonstrate how the knowledge and performance of works of contemporary music, especially those that explore elements of the extended technique, can expand the posture of the violinist, who acts both as a performer and as a teacher and/or student. We believe that the result of the performer's open posture to understand and establish the interaction between the contemporary and traditional repertoire is the expansion in the search for sonorities, expressions, and technical solutions, which offers opportunities for musical creation and instigates the reflective and investigative process, making the performer the protagonist in his decision making.  
**Keywords:** Violin, Extended technique, Contemporary repertoire, Traditional repertoire, Performance Preparation.

## **Introdução**

O intuito desse artigo é promover uma discussão sobre a necessidade da inclusão da música atual no ensino de violinistas, evidenciando as contribuições técnicas deste aprendizado para executar obras de qualquer estilo e a possível ampliação de sua postura como performer perante as possibilidades sonoras do instrumento. Pretende-se contestar a ideia de que performance continuada do repertório contemporâneo prejudica o intérprete a manter as habilidades técnicas necessárias para tocar o repertório tradicional.



Quando questionado sobre o perfil do performer da música atual, Arditti (2013, p.11) apontou para a necessidade de se possuir uma virtuosidade que “permite se tocar o instrumento de forma espontânea, em uma maneira ora clássica ou não, conseqüentemente sendo capaz de mudar sua mente” para explorar as linguagens diversas de cada compositor. Sendo a música da atualidade caracterizada pela variedade de linguagens e, segundo Arditti, sem escolas muitas definidas (2013, p.11), a versatilidade é frequentemente exigida do performer. Para se atingir esta versatilidade é necessária a aceitação de uma busca constante por novas sonoridades, abordagens técnicas e leituras da partitura. O músico que busca esta postura amplia seu papel como performer, podendo individualizar e expandir a performance de obras de qualquer estilo musical.

A performance da música atual pode causar estranheza por parte do intérprete, do professor e do aluno. A execução das técnicas estendidas pode parecer o ápice da “desconstrução” da técnica, uma vez que, frequentemente, exige uma redefinição do “correto” em conceitos como qualidade sonora, afinação e execução de movimentos. Se não existe a compreensão da linguagem, realmente, a busca pelo “equivoco” torna-se incompreensível e até prejudicial para a formação violinística.

Esta pesquisa mostra como a performance da música atual traça um caminho de “mão dupla”, no qual, o conhecimento e habilidades para execução de todos os tipos de repertório interagem ampliando a expressão. O aprendizado do repertório contemporâneo deve, portanto, ser apoiado em uma base técnica tradicional calcada nos conceitos estabelecidos até o século XIX. Assim como o violino e arco, que não sofreram significativas alterações em sua construção desde o século XVIII, a técnica violinística também permanece essencialmente a mesma. Esses conceitos técnicos da tradição, portanto, fornecem subsídios para ricas ampliações sonoras desde que abordados com a visão expandida que a experiência da performance da música atual e das técnicas estendidas pode oferecer ao manipular e reestabelecer a linha do correto.

Esta pesquisa, com uma abordagem autoetnográfica, relata minha experiência como performer e pedagoga do violino apresentando uma reflexão crítica sobre a interação do aprendizado do repertório atual e tradicional. O processo se apoia no conceito de que “as estratégias de investigação pretendem descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal do investigador para compreender alguns aspectos da cultura, fenômeno ou evento aos quais pertence ou do qual participa” (Ellis, Adams & Bochner 2011, apud Cano, 2014, p.139). Segundo Cano:

A informação auto-etnográfica pode centralizar-se no próprio sujeito, em sua interação com outras pessoas e em sua interação com objetos materiais ou culturais (Scribano y De Sena 2009, 7). Deste modo, a auto-introspecção é a descrição, reflexão e auto-avaliação da experiência e da subjetividade pessoal (Rodriguez y Ryave, 2002). (Cano, 2014, p.140)

## **Caminhos da tradição**

Existem diversos caminhos para realização de efeitos específicos característicos de uma linguagem atual e recursos de técnica estendida. A seguir, aponto como, com base em experimentações durante o preparo para performance, a base construída a partir da escola tradicional do violino pode contribuir para criar referências para execução de alguns desses efeitos.

Para o aprendizado de obra que explora a microtonalidade é fundamental que o violinista esteja apto a tocar escalas, arpejos e cordas duplas em afinação tradicionalmente embasada em semitons, pois sem o domínio técnico e audição apurada que possibilita a consciência da

movimentação e dos espaçamentos entre os dedos, não se pode deliberadamente alterar os intervalos microtonalmente. Uma variação de  $\frac{1}{4}$  tom de uma altura na execução no violino, é tão mínima que pode ser obtida apenas modificando o ângulo ou peso do dedo sobre a corda. Esta movimentação de fácil realização pode refletir um certo descaso para o efeito requerido, tendo o intérprete pouco controle sobre a alteração da afinação e, principalmente, alterando a fôrma de mão<sup>1</sup> esquerda que, se não estável, compromete a afinação no geral e, dessa maneira, passa a ser uma solução técnica nociva, de desconstrução. Experimentações durante o estudo apontaram, especialmente em repertório em andamento lento, mais controle da afinação microtonal colocando o dedo na nota almejada sem destruir a fôrma da mão e dos dedos sobre a corda. No excerto de *Lied I* para violino solo de Christopher Bochmann (figura 1) fica evidente a importância dada às alturas pelo compositor. Para realização com controle de afinação, não é possível contar apenas com a movimentação do ângulo do dedo sobre a corda. Algumas poucas notas podem ser tocadas deslizando os dedos com destreza, mas para se obter a articulação e as alturas determinadas nas ligaduras, um dedilhado empregando dedos diferentes é interessante.

**Figura 1**

*Lied I* para violino solo de Christopher Bochmann (2010). Página 2. Notas com afinação em microtons.



Os métodos que tradicionalmente se utiliza para o ensino de cordas duplas abordam, em sua grande maioria, exercícios para a realização dos intervalos consonantes de 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>. Esses estudos, quando realizados com uma fôrma de mão equilibrada, oferecem referência também para a execução de intervalos dissonantes frequentemente utilizados na música contemporânea muitas vezes responsáveis por causar estranheza para o estudante. O intervalo de 8<sup>a</sup>, por exemplo, realizado com o 1<sup>o</sup> e 4<sup>o</sup> dedo nas cordas mais grave e aguda adjacentes, respectivamente, auxilia na compreensão e execução do intervalo de 2<sup>a</sup>, uma vez que este é resultante apenas da inversão do posicionamento dos dedos nas cordas. Ou seja, o 4<sup>o</sup> dedo passa para a corda grave e o 1<sup>o</sup> dedo para a aguda (figura 2). Como apontado por Zukofsky, o mesmo ocorre com o intervalo de 7<sup>a</sup>, que é a inversão do posicionamento dos dedos nas cordas para executar a 3<sup>a</sup> (1992, p.144-145).

**Figura 2**

Intervalo de 8<sup>a</sup>. Intervalo de 2<sup>a</sup> obtido com a inversão dos dedos nas cordas.



Frequentes exercícios em métodos de violino requerem o distanciamento de intervalo de 5<sup>a</sup> justa entre 1<sup>o</sup> e 4<sup>o</sup> dedo. Ora para realização de harmônicos, ora para executar uma tríade com extensão do 4<sup>o</sup> dedo, evitando assim a troca de corda e promovendo a abertura entre os dedos (figura 3). A conscientização dessa movimentação do 4<sup>o</sup> dedo para tocar uma extensão de  $\frac{1}{2}$  ou 1 tom inteiro auxilia a encontrar o distanciamento para realizar

uma 9ª. Ou seja, para obter o intervalo de 9ª, o violinista realiza essa extensão de 4º dedo e desloca o 1º dedo para a corda vizinha grave (figura 4).

**Figura 3**

*Exercises on Two Strings* de Henry Schradieck (s.d.). Página 5. e *Étude* n.7. Rodolphe Kreutzer (2006). Compassos 35-7. Exercícios com extensão de dedos com distanciamento em intervalo de 9ª.



**Figura 4**

Intervalo de 5ª. Intervalo de 9ª obtido com posicionamento do 1º dedo na corda adjacente mais grave.



Ainda tratando de questões relacionadas à mão esquerda, é interessante discutir sobre o desenvolvimento de um pensamento “geográfico” para o posicionamento dos dedos sobre o espelho do violino. Como as cordas do violino são afinadas em intervalo de 5ª e o posicionamento dos dedos da mão esquerda é baseado em intervalos de ½ e 1 tom, é interessante desenvolver uma orientação da movimentação transversal dos dedos, isto é, a movimentação perpendicular dos dedos em relação as cordas. No repertório tradicional, encontramos diversos trechos em que seqüências de acordes ou progressões harmônicas exigem essa movimentação dos dedos. Para a colocação rápida dos dedos com controle de afinação, como no excerto do *Capricho n.16* de Nicolo Paganini (figura 5), é fundamental a consciência e controle dessa movimentação transversal dos dedos sobre as cordas. Nesse exemplo, as linhas vermelhas mostram a relação de 5ª entre os dedos e as verdes indicam a movimentação transversal de ½ tom entre uma nota e outra. Como exemplificado na figura 6, Flesch foi um dos pedagogos que apresentou exercícios para esse movimento.

**Figura 5**

*Capricho n.16* de Niccolò Paganini (1973). Compassos 37. Movimentação transversal dos dedos.



**Figura 6**

*Basics Studies for Violin* de Carl Flesch (1911). Página 13. Exercícios para movimentação transversal dos dedos.



No repertório contemporâneo, as referências transversais são pertinentes devido ao desprendimento a tonalidade, podendo se memorizar as posições e relações de distanciamento de forma independente ao intervalo gerado. Ou seja, de forma “geográfica” localizamos as posições dos dedos, que frequentemente são de difícil assimilação devido à falta de referência tonal. O excerto da *Ciaccona* para violino e viola de Penderecki (figura 7) exemplifica como a compreensão da relação transversal em relação de intervalo de 5ª (marcada em vermelho) simplifica a execução. Compreender somente utilizando como referência os intervalos – de 2ª menor, 9ª menor, 5ª diminuta – entre as notas em questão é um desafio auditivo maior.

Figura 7

*Ciaccona* para violino e viola de Krzysztof Penderecki (2011). Compasso 59. Relação transversal entre os dedos.



Encontra-se frequentemente no repertório contemporâneo, intervalos dissonantes distantes que exigem mudanças de posição, ou seja, requerendo o deslocamento do braço e mão esquerda. Para executá-los com segurança, como em qualquer obra, é primordial que se “escute internamente” as alturas previamente. Experimentações em estudo evidenciaram que buscar as referências de intervalos mais próximos ou de mudanças de posição contidas na execução de estudos no campo tonal auxiliam a decifrar essas passagens como no exemplo de *Perspectives* para violino solo de Ichiyanagi (figura 8). As estratégias encontradas para facilitar a performance do trecho foram pensar e escutar internamente: o intervalo de 2ª maior (colchete em vermelho) entre Sol# e Sib para encontrar as notas Sib/Sol e também o intervalo de 2ª maior entre Si natural e Réb (colchete vermelho) para encontrar as notas Réb/Fá.

Figura 8

*Ciaccona Perspectives* for solo violin de Toshi Ichiyanagi (1986). Página 1. Referência do intervalo de 2ª.



## Expansão da técnica tradicional

Um aspecto curioso é a reação adversa por parte do aluno às manipulações de ponto de contato, como *sul ponticello* e *sul tasto*, e às alterações da trajetória de movimentação do arco sobre as cordas, podendo ser circular, transversal e vertical. Acredito que isso se

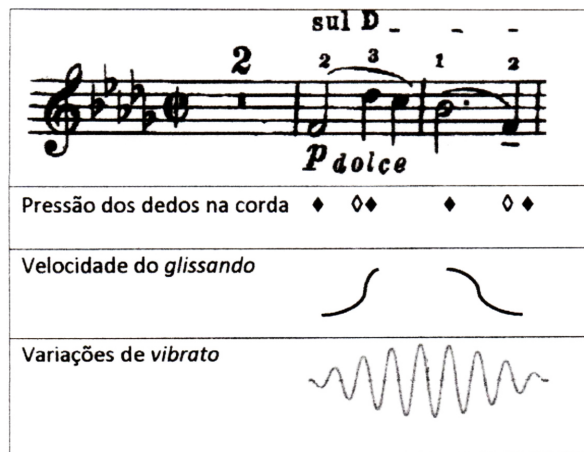
deve à modificação da qualidade do som que foge do ideal sonoro Romântico<sup>2</sup>. É necessário grande controle técnico para realizar esses efeitos e seu aprendizado auxilia na aquisição de um refinamento na percepção de nuances sonoras, que podem ser material expressivo para qualquer repertório.

Estas nuances também podem ser descobertas com variações de *vibrato*. Na música contemporânea, frequentemente solicita-se a ausência deliberada do *vibrato* e as manipulações dos parâmetros velocidade e amplitude. No repertório tradicional, no entanto, o efeito não é explicitamente requerido na partitura, ficando a cargo do intérprete realizar as escolhas, portanto, a introdução no vocabulário técnico e expressivo dessas possíveis manipulações do *vibrato* enriquecem de forma consciente a performance de qualquer obra.

A lista de manipulações de técnicas do violino, portanto, exigidas pelo repertório contemporâneo é extensa envolvendo, entre outros, a velocidade do *glissando*, a quantidade de crina usada (ou angulação da baqueta do arco sobre a corda), a parte dos dedos tanto da mão esquerda quanto direita solicitada para realizar *pizzicato* e a pressão dos dedos da mão esquerda sobre a corda.

Uma das constatações durante a construção da performance da música atual é que o aprendizado desses recursos técnicos não significa desaprender da realização “normal” das técnicas. Como ilustração, tomamos um excerto do movimento *Andantino cantabile* do *Concerto Op.48* para violino e orquestra de Dmitri Kabalevsky (figura 9), no qual foram registradas as técnicas usualmente aplicadas para uma performance explorando a expressividade de forma estendida.

**Figura 9**  
Tabela de recursos técnicos no *Andantino cantabile* do *Concerto Op.48* de Dmitri Kabalevsky.  
Compasso 1- 4.



As técnicas utilizadas no excerto acima incluem:

1. Variação de pressão dos dedos sobre a corda, representados pelos símbolos ◆ (pressão normal) e ◆◆ (pouca pressão). O alívio pequeno da pressão dos dedos chamado de *étouffé*, não permite o surgimento dos harmônicos (no repertório contemporâneo) gerando um som abafado, pobre em harmônicos e com notas pouco articuladas. Este recurso é amplamente explorado por Ferraz como mostra a figura 10. No excerto do *Concerto* de Kabalevsky, tirar levemente a pressão dos dedos sobre a corda logo antes da mudança de posição, permite que o movimento ocorra livremente. Também influencia a condução do *portamento*, pois sem emissão clara das alturas durante a mudança de posição, o intérprete pode manipular o *glissando* escolhendo sua velocidade e duração. Como trata-se de um trecho de caráter *cantabile*, pode ser do interesse do violinista

disfarçar os ataques das notas. A execução do início da nota após o *portamento* com pouca pressão dos dedos retira qualquer articulação incisiva ou ataque.

**Figura 10**

Estudo n.1 per violino de Silvio Ferraz (2020). Página 2. Trecho em *étouffé* indicado por notas preenchidas pela metade.



2. A velocidade do movimento dos dedos/mão durante a realização do *glissando* pode ser variada de acordo com a intenção do intérprete. A notação empregada na figura 10 é inspirada em grafia encontrada em obras do repertório atual como em *Sieben Rosen hat der Strauch* para violino solo de Takahashi (figura 11), em que a inclinação da linha indica o momento de realização do *glissando*.

**Figura 11**

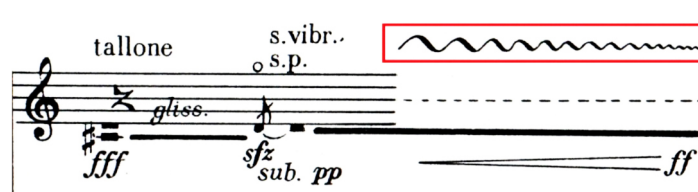
*Sieben Rosen der Strauch* de Yuji Takahashi. (1979). Compasso 15. Indicação de velocidade determinada para os *glissandi*.



3. A manipulação de velocidade e amplitude de *vibrato* pode aprimorar a condução do fraseado. O trecho de *Miniatures* para violino e piano de Penderecki (figura 12) exemplifica uma forma de notação para variação desses parâmetros no *vibrato*.

**Figura 12**

*Miniatures* para violino e piano de Krzysztof Penderecki. (1962). Página 1. Variações de *vibrato* em amplitude e velocidade



## Conclusão

A exploração de sonoridades e recursos técnicos que o repertório contemporâneo apresenta, estimula uma postura investigativa benéfica para a ampliação de habilidades instrumentais e de potencial sonoro, estendendo e enriquecendo a técnica tradicional e suas possibilidades expressivas. Constatamos que a base técnica construída nos pilares da escola tradicional do violino pode oferecer subsídios para que essa expansão ocorra e proporciona ao performer a liberdade e desenvoltura para interagir com qualquer linguagem musical.

Durante a pesquisa, foi possível, portanto, observar que a inclusão do repertório do violino nos séculos XX e XXI na performance e no ensino enriquecem a investigação na construção da performance, na elaboração técnica e na criação de mecanismos didáticos, formando um performer com visão expandida que compreende seu papel como protagonista em suas tomadas de decisão.

## Notas

- 1 O termo “fôrma de mão” esquerda no violino refere-se à combinação de um posicionamento equilibrado dos dedos sobre a corda, coerente colocação do polegar em relação aos demais dedos e ângulo apropriado da mão em relação ao braço do violino. Esse posicionamento deve manter-se estável, podendo auxiliar no controle da afinação e funcionamento eficiente dos movimentos dos dedos e do braço esquerdo.
- 2 Segundo Kubala e Biaggi (2012, p. 104), são sonoridades relacionadas “diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos, amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque. Por som contínuo em sua qualidade, entende-se um som caracterizado por uma homogeneidade derivada de repetição de padrões de articulação”.

## Referências

- Arditti, I.; Platz, R. (2013). *The Techniques of Violin Playing*. Kassel: Barenreiter-Verlag.
- Bochmann, C. (2010). *Lied I. Parede*: CIMP/PMIC. Partitura.
- Cano, R. L., & Opazo, U.. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- Flesch, C. (1911). *Basics Studies for Violin*. New York: Carl Fischer. Partitura.
- Ichiyanagi, T. (1986). *Perspectives for solo violin*. Tokyo: Schott. Partitura.
- Kabalevsky, D. (s.d.). *Konzert Op.48*. s.l.: Peters Edition. Partitura.
- Kreutzer, R. (2006). *42 Studies for solo violin*. Toronto: Stringology Music Studios. Partitura.
- Kubala, R. L.; Biaggi, E. L. de. (2012). A Viola e seus Sons: exploração de aspectos expressivos no Concerto para viola e orquestra de Antônio Borges-Cunha. *Opus Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANNPOM*, v. 18, n. 2, 89-110.
- Paganini, N. (1973). *24 Caprices Opus 1* for violino solo. New York: International Music Company. Partitura.
- Penderecki, K. (1972). *Miniatures*. PWM Edition: Warszawa. Partitura.
- Saariaho, K. (1994). *Nocturne* for solo violin. Londres: Chester Music. Partitura.
- Schradiack, H. (s.d.). *The School of Violin Technics*. Book 1. New York: Schirmer. Partitura.
- Takahashi, Y. (1979). *Sieben Rosen Hat Ein Strauch für Violine Solo*. s.l.: Shott Japan. Partitura.
- Zukofsky, P. (1992). Aspects of contemporary technique (with comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt). In Robin Stowell (Ed.), *The Cambridge Companion to the Violin*. (pp.143-147). Cambridge: Cambridge University Press.

# Sistema de notação e idiomatismo como fundamento para a escolha instrumental na música para cordas dedilhadas do século XVII

Dagma Cibele Eid  
Universidade Estadual Paulista  
dagma.eid@unesp.br

Resumo: Execução musical no século XXI com réplicas de instrumentos antigos: sim ou não? Até que ponto consideramos relevantes os aspectos idiomáticos na escolha da instrumentação? Como a notação musical pode ajudar em tal decisão? Este artigo propõe uma reflexão sobre a instrumentação na performance da música barroca a partir da crítica à utilização de instrumentos antigos feita pelo filósofo alemão Hans-George Gadamer em sua obra *Verdade e Método* (1999). Para além de defender a ilusão de recriar uma sonoridade fiel a uma época passada, ou de colocar o texto musical no centro da performance, o objetivo é considerar as dimensões do fenômeno cultural como a relação instrumento-corpo observada no repertório para cordas dedilhadas. Mostraremos, com base na notação e nos recursos idiomáticos da guitarra barroca, que o contato com o instrumento original é essencial para a realização de grande parte deste repertório, nos apoiando nos argumentos dos musicólogos Nicolaus Harnoncourt (1990) e James Tyler (1980, 2011).

Palavras-chave: instrumentação, guitarra barroca, alfabeto musical, tablatura, idiomatismo.

## System of notation and idiomatism as a foudation for instrumental choice in 17th century plucked string music

Abstract: What about musical performance in the 21th century with replicas of ancient instruments? To what extended do we consider idiomatic aspects relevant in the choice of instrumentation? How can music notation help in such a decision? This article proposes a reflection on instrumentation in the performance of baroque music based on the criticism of the use of ancient instruments made by german philosopher Hans-George Gadamer in his work *Warheit und Methode* (brazilian edition, 1999). In addition to defending the illusion of recreating a sound faithful to a bygone era, or placing the musical texto at the center of the performance, the objective is to consider the dimensions of the cultural phenomenon as the instrument-body relationship observed in the repertoire for plucked strings. We will show, based on the notation and idiomatic resources of the baroque guitar, that contact with the original instrument is essential for the realization of a large part of this repertoire, based on the arguments of musicologists Nicolaus Harnoncourt (1990) and James Tyler (1980, 2011).

Keywords: instrumentation, baroque guitar, alfabeto notation, tablature, idiomatism.

## Introdução

O interesse pelas obras concebidas para guitarra barroca tem levado os violonistas a buscar soluções para adaptar o repertório, sejam nas transcrições das fontes primárias ou até mesmo engenhosas transformações físicas no violão. Outros decidem adquirir uma réplica do instrumento original para tentar se aproximar da sonoridade perdida ou principalmente para conseguir decifrar as informações contidas nos tratados históricos, como a notação utilizada para os instrumentos de cordas dedilhadas – tablatura e alfabeto musical.

Usar instrumentos antigos da época em que as obras foram concebidas versus adaptar as obras para os instrumentos modernos é um dilema bem conhecido, em torno do qual dividem-se músicos e estudiosos da estética da arte. Hans-George Gadamer<sup>1</sup> é um destes que faz uma crítica aos que tocam com instrumentos de época. Em sua obra *Verdade e*



Método (1999), ele afirma que se aproximar da obra através dos instrumentos originais é um esforço inútil, pois o significado da obra dado pelo autor foi perdido no tempo.

Para refutar tal afirmação, os argumentos deste artigo se baseiam no texto de Nicolaus Harnoncourt (1990) que faz uma reflexão da produção musical do passado e introduz conceitos que respondem às indagações sobre os instrumentos e a música antiga.

Discutiremos a realização de uma parte do repertório para guitarra barroca, que embora seja da mesma família do violão, tem uma peculiaridade que remete a outros valores estéticos e sonoros, descritos no trabalho do musicólogo James Tyler (1980, 2011). Através das descrições detalhadas de Tyler, listaremos alguns dos motivos que levaram os violonistas modernos a se afastarem do repertório destinado à guitarra barroca. O artigo se divide assim: 1. Instrumentação na performance da música historicamente informada; 2. Aspectos idiomáticos da guitarra barroca. 3. Notação musical: sistema alfabeto.

## **Instrumentação na performance da música historicamente informada**

Os músicos que optam por utilizar instrumentos antigos muitas vezes são criticados por tentar se aproximar da obra, afinal vivemos no século XXI, e encontramos diversas linhas de pensamento musical na interpretação da música do passado, muitas vezes com conceitos opostos. A leitura do texto de Sandra Neves Abdo (2000) nos levou a uma reflexão acerca da historicidade da arte. Em sua análise das divergências entre a corrente estética que defende uma estrita fidelidade à intenção do compositor e a que concede total licença ao intérprete, surge a questão da escolha do instrumento da época em que a obra musical foi concebida. Neste contexto, o filósofo alemão Gadamer rebate a tese de fidelidade ao compositor pois, para ele, o significado original da obra está para sempre perdido no tempo. A compreensão ocorre do ponto de vista do presente e nada adianta tentar resgatar o passado. O filósofo faz uma crítica aos que tocam instrumento de época: Gadamer (1999, p. 200) afirma que:

"a interpretação, num certo sentido, é um fazer segundo um anterior, mas esse, não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação. Representações historicizantes, p. ex., a música tocada em antigos instrumentos, não são, por isso, tão fiéis como imaginam. Antes, estão correndo o risco de, sendo imitação, encontrar-se triplamente afastadas da verdade".

O movimento de música antiga surge na Europa no início do século XX, e gradativamente as pesquisas musicológicas dão início às performances historicamente informadas. Segundo Harnoncourt (1990, p.18), antes disso, a música histórica era modernizada segundo a produção do arranjador, no espírito do romantismo tardio, como por exemplo, as primeiras interpretações das obras de Bach, com orquestras ampliadas e de forma romantizada. O mesmo fenômeno aconteceu em agrupamentos instrumentais menores, nas primeiras tentativas de reproduzir a música do passado, quando músicos se preocupavam apenas em adquirir os instrumentos antigos, mas executavam o repertório com as técnicas de execução de instrumentos modernos.

A tentativa de buscar a autenticidade em trabalhos paleográficos e performances em instrumentos antigos não foi convincente no início do movimento, quando os músicos se voltaram para a pesquisa de uma sonoridade perdida e para o uso de instrumentos originais ou réplicas, mas mesmo tendo em mãos um instrumento de época, se tocava de maneira a adaptá-los ao ideal sonoro do século XIX, realizando modificações em suas

estruturas conforme as exigências das grandes salas de concerto (Augustin, 1999, p. 21). Portanto o preconceito em relação à escolha por instrumentos antigos talvez se baseie nas interpretações realizadas nesta fase inicial em que os pesquisadores começavam a se debruçar sobre as fontes primárias. Neste contexto, acreditamos que a crítica de Gadamer possa fazer algum sentido, pois os primeiros intérpretes da música do passado assumiam como parâmetro interpretativo os padrões e gostos da estética musical vigente na época ao invés de realizar uma investigação mais aprofundada nos tratados históricos.

Atualmente temos acesso às informações quanto a questões técnicas e musicais como articulação, fraseado, dinâmica, sonoridade, bem como aos aspectos idiomáticos dos instrumentos antigos<sup>2</sup>. A pesquisa na área da performance histórica está mais avançada a ponto de já discutir de que maneira a apropriação de tradições mais recentes podem auxiliar na reconstituição do repertório musical do passado.

Portanto, nosso objetivo neste artigo, parte de uma pesquisa de doutorado que busca apontar os elementos musicais convergentes do atual estilo flamenco com a música do barroco espanhol, é auxiliar os músicos atuais na decisão de tal dilema ao apresentar os recursos idiomáticos da guitarra barroca (guitarra espanhola) e de uma notação musical específica para este instrumento de características tão peculiares.

## Aspectos idiomáticos da guitarra barroca

A guitarra barroca possui 5 ordens (pares de cordas) e surge na segunda metade do século XVI, dentro da evolução dos instrumentos de cordas dedilhadas que culmina no advento do violão moderno<sup>3</sup>. Embora o violão e a guitarra barroca sejam instrumentos da mesma família, possuem aspectos idiomáticos diferentes.

Segundo a definição de Scardulli (2007, p. 139) de idioma instrumental,

“se intui o conceito de expressão idiomática (ou idiomatismo), entendido como: cada elemento peculiar que compõe o idioma do violão - (...) idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução. Assim, desde a afinação das cordas soltas do instrumento até efeitos percussivos, passando por harmônicos e glissandos, podem ser considerados idiomatismos do violão”.

A afinação da guitarra barroca consiste num importante idiomatismo, especialmente quando consideramos a afinação sem bordões (afinação reentrante), utilizada conforme o estilo de interpretação adotado pelos guitarristas.

A afinação reentrante determina outro aspecto idiomático importante da guitarra barroca dentro do estilo ponteado<sup>4</sup> - as campanelas. Campanelas são efeitos semelhantes a sinos aplicados em passagens escalares ou melódicas, realizados em cordas diferentes, empregando o máximo de cordas soltas possível e permitindo o prolongamento de cada nota da escala. Tal efeito não pode ser realizado da mesma maneira no violão<sup>5</sup>, devido à falta da afinação reentrante e portanto, frequentemente excluído nos procedimentos de transcrição do repertório adaptado. Reproduzir a música como descrita na tablatura original só é possível no instrumento da época, ou seja, numa réplica da guitarra barroca.

Por causa da ausência de baixos (especialmente na 5a. corda lá) a música para guitarra barroca não usa acordes invertidos. Acordes sem inversão não podem ser tocados por nenhum outro instrumento. É uma das características principais da guitarra barroca. Os mesmos acordes executados no violão com seus baixos proeminentes produziram uma apresentação auditiva forte das inversões dos acordes (Tyler, 2011, p. 10, 23, 24).

**Figura 1**

Alguns exemplos de afinações da guitarra barroca documentadas no século XVII: 1) com bordões na 4ª e 5ª ordem; 2) com bordão na 4ª ordem; 3) sem bordões (afinação reentrante).

1) Bourdons on the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> courses



2) A bourdon on the 4<sup>th</sup> course (Semi-re-entrant)



3) No bourdons (re-entrant)



**Figura 2**

Campanela. Trecho da Marionas de Santiago de Murcia notada em tablatura italiana com a inclusão de uma oitava aguda na 3ª. ordem. Transcrição recodificada por Frank Koonce (2008).



Transcribed and re-fingered, with added G:



O violão foi concebido para atender a demanda do repertório clássico, de conceitos tonais e texturas homofônicas, enquanto os instrumentos antigos foram constituídos de maneira a permitir a máxima aproximação da polifonia vocal ou para acompanhar a música vocal.

Devido a esta demanda da música acompanhada, na qual a guitarra barroca tem um papel essencial, foi criado um sistema original de cifragem de acordes que se tornou muito popular no século XVII – o sistema alfabeto. Com os recursos idiomáticos inseridos em sua decodificação, consideraremos o mecanismo desta notação musical e suas idiosincrasias.

## Notação musical: sistema alfabeto

Atualmente é consenso entre os pesquisadores que o conhecimento da musicologia histórica é essencial na construção da interpretação, e não apenas os critérios fixados pelas gravações (fenômeno do século XX) e as transcrições musicais. A visão formalista da música ocidental coloca a partitura no centro da performance musical como podemos testemunhar em nossa formação acadêmica<sup>6</sup>. Lorenzo Mammi (1998, p. 21) afirma que a

notação musical é um elemento formante da obra, influi sobre ela e é por ela influenciada. O cravista Thurston Dart (2000, p. 6) em seu guia para a interpretação da música antiga menciona a importância da notação musical para a sua execução:

“a interpretação da música antiga é dos assuntos mais complexos. O principal elemento em que devemos necessariamente basear nossa interpretação – a notação musical – deve ser examinado com o maior cuidado possível. Antes de mais nada, precisamos conhecer os símbolos exatos usados pelo compositor; depois devemos descobrir o que significavam à época em que foram escritos.”

No Renascimento e no Barroco a escrita para os instrumentos de cordas dedilhadas era peculiar em relação a outros instrumentos. O guitarrista ou alaudista se acostumou a codificar a música de uma maneira mais corporal e instrumental que de uma maneira abstrata e teórica. A música foi escrita no sistema de tablaturas até meados do século XVIII – um sistema e notação que indica o que o músico deve fazer para obter determinado resultado musical, enquanto a partitura indica o resultado esperado. A tablatura consiste de linhas horizontais onde as notas são representadas por letras ou números. As linhas representam as cordas do instrumento e o ritmo é indicado acima das linhas. A tablatura não representa uma simbologia do som, mas uma representação precisa que determina o uso dos dedos sobre o espaço do instrumento. Portanto, os intérpretes de cordas dedilhadas históricas codificam a notação em posições do corpo (das mãos) sobre o instrumento.

A partir da notação peculiar para as cordas dedilhadas e observando suas características na literatura original percebemos que a escrita está estreitamente relacionada com as propriedades instrumentais e possibilidades corporais e físicas do instrumentista. Tais características se contrastarão no processo histórico mediante o qual podemos visualizar as transformações das práticas musicais e como estas influenciaram a notação para cordas dedilhadas (JOST, s.d., p. 61). Tal relação estreita das características físicas do instrumento, da escrita e dos aspectos corporais do instrumentista se dá de maneira mais especial quando falamos da guitarra barroca, como veremos adiante.

Depois de um período de obras ricas em texturas polifônicas, no final do século XVI a guitarra começa sua popularização e surge um sistema como uma alternativa mais simples do que as tablaturas de alaúde e vihuela, mas que manteve o código corporal-instrumental. O sistema alfabeto consiste de letras que simbolizam acordes, cuja representação não corresponde ao sistema de cifras usado na música popular atual. Tais posições eram executadas com a técnica de rasgueado<sup>7</sup>, na música de acompanhamento e algumas danças populares e no estilo misto, que combinava os rasgueados com o estilo ponteadado descrito acima. No estilo rasgueado, alguns compositores, como Gaspar Sanz (1640–1710) tinham predileção pela afinação com bordões (música ruidosa) na aplicação do sistema alfabeto<sup>8</sup>. No entanto, para tocar o repertório destinado ao estilo misto, que explora efeitos de campanela em suas passagens melódicas, afinamos o instrumento explorando as reentrâncias tão características da guitarra de cinco ordens<sup>9</sup>.

O primeiro manuscrito com música escrita nesta notação é de 1595 (Francisco Palumbi) e consiste em canções italianas e espanholas com seus acompanhamentos de acordes.

Em 1596, o médico Juan Carlos Amat publicou seu livro *Guitarra Española*, onde fornece instruções para tocar no estilo rasgueado com acordes cifrados. Seu sistema de acordes era semelhante ao de Palumbi<sup>10</sup>, mas usava números em vez de letras para designar os acordes.

Figura 3  
Alfabeto catalão de Amat em *Guitarra Española*. N (naturales) os 12 acordes perfeitos maiores; B (bemolados) os 12 acordes perfeitos menores.

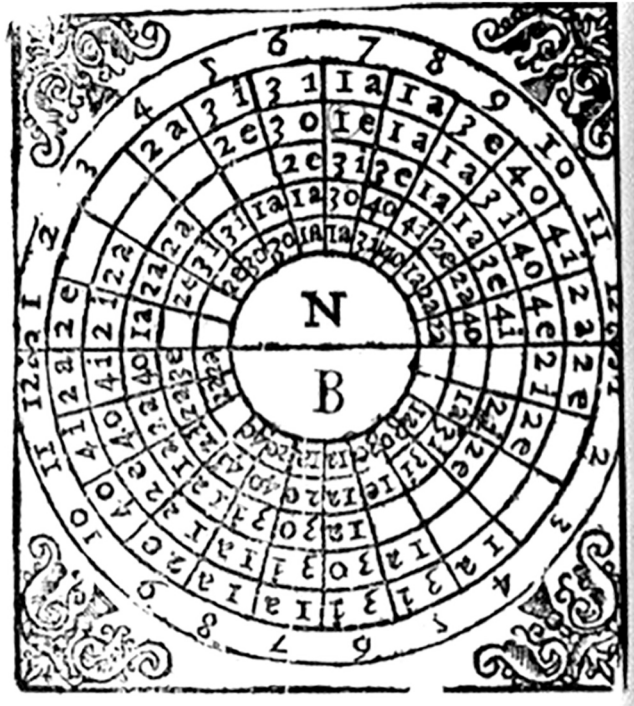


Figura 4  
Transcrição moderna do alfabeto catalão de Amat.



Em 1606, Girolamo Montesardo publica seu *Nuova Intabolatura per sonare il baletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note, per mezzo della quale da se stesso ogn' uno senza maestro potrà imparate* (Nova invenção de tablatura para tocar danças na guitarra espanhola sem números e notas, através dela qualquer um pode aprender sem professor). O título do livro indica a grande popularidade da guitarra o que demandava a publicação de livros com música popular destinados ao público amador, com instruções mais detalhadas que nas demais publicações.

Figura 5  
Alfabeto de Montesardo em *Nuova Intabolatura*, 1606.



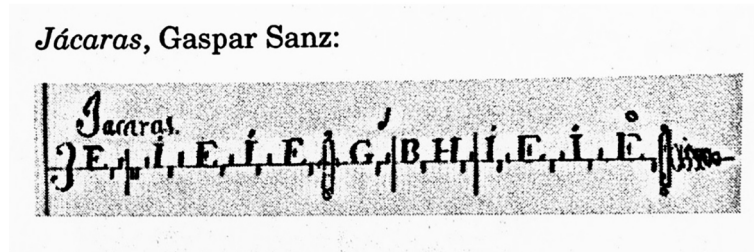
Figura 6  
Transcrição moderna do alfabeto de Montesardo.



Montesardo foi o primeiro a escrever o ritmo a ser produzido em rasgueado dentro do sistema alfabeto. A notação para rasgueado usa uma linha horizontal (abaixo ou acima das letras) com linhas verticais que indicam a direção do rasgueado, para cima ou para baixo. Este sistema de realização para a mão direita foi adotado pelos próximos guitarristas que publicaram música em alfabeto.

Figura 7

Trecho do fac-símile do *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz. Jácaras.



De 1606 a 1629 o único estilo conhecido de música para guitarra barroca era usando o sistema alfabeto. Os livros publicados neste período, cerca de 69, contêm danças italianas e espanholas, peças populares e canções com acompanhamento. A música deste repertório é bem simples, quase ingênua, mas a notação representava apenas um “esqueleto”, uma ideia da sonoridade e se esperava de o guitarrista usar suas habilidades artísticas para improvisar melodias, ornamentações e variações rítmicas com rasgueados<sup>11</sup>. (Tyler, 1980, p. 40).

Uma foto citada por Koonce (2008, p. 12), mostra outro aspecto que torna a guitarra barroca o instrumento ideal para a prática do repertório de sua época – suas características de construção – como a escala que ainda não era sobreposta sobre o braço e o tampo, sendo que os trastes de tripa paravam na 12ª casa e o restante eram filetes de osso ou madeira colados sobre o tampo. Nessa situação não tínhamos um degrau da escala sobre o tampo, como observado hoje no violão. Na figura abaixo, notamos que o guitarrista trabalha o rasgueado na região da junção do braço com o corpo da guitarra, ao invés da boca ou do cavalete do instrumento (no caso do violão). Posicionar a mão direita assim pode resultar numa outra sonoridade com efeitos percussivos e criar uma nova consciência do gesto musical na interação com o instrumento antigo.

Figura 8

Jean Daret (1613–1668): Portrait de l'artiste en guitariste.



Como vimos anteriormente, a utilização da guitarra barroca atendeu a uma demanda de acompanhar a música popular. Durante este período de ênfase na notação do alfabeto musical, a música acompanhada também usava outro tipo de escrita e era executada por instrumentos como cravo, órgão, alaúde, teorba, harpa e outros instrumentos harmônicos. As harmonias não eram grafadas integralmente, e sim improvisadas a partir do baixo, prática que ficou conhecida como baixo contínuo. A guitarra barroca também estava inserida nesta prática mesmo sem possuir notas graves. James Tyler (2011, p. 27) inclui exemplos musicais que ilustram como a guitarra barroca era usada como instrumento de contínuo, relacionando os baixos com o sistema alfabeto. O baixo contínuo é um elemento importante do período barroco, e outro capítulo a ser explorado nas práticas de música antiga dos violonistas atuais. Para isso, talvez seja necessário mudar o hábito em relação à interpretação e a consulta mais consciente das fontes primárias, bem como a utilização do instrumento adequado para a decodificação de tais fontes.

## Considerações finais

Os primeiros conjuntos de música antiga eram imprecisos na reconstituição da música renascentista e barroca e criaram modelos de interpretação caricatos, o que gerou uma série de questionamentos quanto à utilização de réplicas dos instrumentos de época.

Contudo, hoje temos a condição de recriar o repertório do século XII sem querermos ser puristas a ponto de ter a pretensão de reconstituir a obra com fidelidade, mas conseguir a melhor execução possível através de um estudo musical mais aprofundado e buscando referências em tradições musicais vivas.

Através de questões importantes como a afinação da guitarra barroca, cuja carência de baixos faz dela um instrumento de características de interpretação e de movimentos expressivos próprios, e nas transformações na afinação que o instrumento moderno sofreu, percebemos que isso torna difícil a execução do repertório de guitarra barroca no violão, pois resulta na perda dos elementos vinculados ao idioma instrumental.

Nossa experiência na performance da música para guitarra barroca, também mostrou que embora alguns pesquisadores se ocuparam em reorganizar a música barroca através de transcrições musicais, evitaram as obras em estilo misto e rasgueado.

Acreditamos que a escolha de utilizar um instrumento antigo alerta o intérprete para as diferenças físicas e estéticas, especialmente para guitarra barroca, visto não ser possível reproduzir muitas das técnicas específicas no violão convencional.

Destacamos o potencial da notação musical como fonte de pesquisa que motive o violonista a experimentar a sonoridade do instrumento original, e que tal contato físico com o instrumento e seu idiomatismo proporcione a ele novos parâmetros interpretativos além dos encontrados nas transcrições realizadas por pesquisadores comprometidos com a musicologia histórica e nos recursos do instrumento moderno.

## Notas

<sup>1</sup> Hans-George Gadamer (1900–2002) foi um filósofo alemão considerado como um dos maiores expoentes da hermenêutica filosófica. Sua obra de maior impacto foi *Verdade e Método*, de 1960, traduzida para o português em 1997, na qual traz a historicidade nas suas reflexões.



- <sup>2</sup> Investigações musicológicas mostram a estreita ligação entre a música e um *instrumentarium* adequado: no barroco, o simbolismo musical e sonoro, a teoria dos afetos desempenhavam importante papel na compreensão da linguagem musical. Bach utilizava os trompetes com frequência quando queria representar o horror, o medo, o Diabo através dos harmônicos impuros (o sétimo, décimo primeiro e décimo terceiro harmônicos). Estas notas soavam ásperas no instrumento antigo e eram empregadas na obra como meio de expressão, e no instrumento moderno estas diferenças sonoras não podem ser representadas, pois se toca apenas até o oitavo harmônico com a exclusão do sétimo. (Harnoncourt, 1990, p. 112)
- <sup>3</sup> Harnoncourt (1990, p. 112) afirma que o termo instrumento moderno é empregado de maneira pouco refletida. Os instrumentos chamados modernos, com poucas exceções, têm a idade da música para o qual foram criados. No caso do violão, sua evolução começa com a vihuela, guitarra barroca e guitarra clássico-romântica, cujos métodos publicados no final do século XVIII são utilizados até hoje no ensino e na construção da técnica violonística. As transformações que o instrumento sofreu na Espanha no final do século XIX, ocorreram principalmente na melhoria relativa da ressonância do instrumento, e apesar dos refinamentos técnicos e de construção, conceitualmente o instrumento permanece o mesmo. Podemos dizer, portanto, que o nosso velho novo violão tem cerca de 250 anos.
- <sup>4</sup> Técnica de execução mais elaborada, de características polifônicas baseadas na música vocal, herdada da vihuela e que consiste na realização de passagens melódicas contrapontísticas notadas em tablatura, sistema de notação amplamente comentado em outras pesquisas.
- <sup>5</sup> Alguns pesquisadores sugerem intervenções como espaçador para a ponte para adicionar cordas e transformar o violão num instrumento com cordas duplas. Tal intervenção é pouco atrativa, primeiro motivo que afasta os violonistas do repertório de guitarra barroca. Além da solução ser considerada engenhosa, pode sobrecarregar a ponte do instrumento e a mão esquerda do violonista, por causa da tensão gerada pelo excesso de encordoamento. Acreditamos, portanto, que a opção pelo instrumento original é mais simples e funcional. Para mais informações, consultar <http://www.donaldsauter.com/baroque-guitar-conversion.htm>.
- <sup>6</sup> Não iremos discutir aqui a potencialidade e os problemas da visão formalista na música ocidental nem a dicotomia texto/performance, pois isso exigiria um artigo específico. Embora saibamos que a função da notação musical foi mudando em cada período ou gênero musical, dependendo das práticas musicais, iremos considerar a importância do registro principalmente quando se trata de um repertório tão antigo.
- <sup>7</sup> Estilo rasgueado (em espanhol) ou estilo battente (em italiano). Outro elemento idiomático da guitarra barroca são os rasgueados, caracterizados por golpes de mão direita sobre todas as 5 cordas (ordens) em sentido vertical para baixo ou para cima e os efeitos percussivos nas cordas e no tampo do instrumento. Não iremos detalhar o desenvolvimento desta técnica no artigo, no entanto vale mencionar que a descrição de como realizar esta técnica também demonstra a impossibilidade de realizá-la da mesma maneira no violão. A pesquisa da música em estilo rasgueado para guitarra barroca ainda é uma área que carece de produção acadêmica.
- <sup>8</sup> Instrucción de Música sobre la guitarra española, 1674.
- <sup>9</sup> Por causa da impossibilidade de criar o mesmo efeito musical da guitarra barroca ao violão, as peças em estilo misto são evitadas pelos violonistas ou são tocadas em estilo ponteadado, perdendo sua característica original.
- <sup>10</sup> Cada compositor adotava seu próprio sistema alfabeto explicado no prefácio das publicações. A escrita diferente para cada repertório também resulta no afastamento do músico moderno do alfabeto musical barroco.
- <sup>11</sup> A maior parte deste repertório ainda não foi explorado pelos guitarristas e pesquisadores na atualidade, por motivos extras. Dada as peculiaridades da afinação reentrante da guitarra barroca, e as cordas de tripa ou sua versão sintética (nylgut) de tensão mais baixa, muitos de seus efeitos não se reproduzem no seu parente moderno de 6 cordas, pois a sonoridade do rasgueado ao violão perde a delicadeza e a transparência dos acordes.

## Referências

- Abdo, S. N. (2000). Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24.
- Augustin, K. (1999). Um olhar sobre a música antiga. 50 anos de história no Brasil. São Paulo: Imprensa da fé.
- Dart, T. (2000). *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 3a. edição.
- Harnoncourt, N. (1990). *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Jost, D. B. G. (s.d.) Coreografia de los dedos. *Cuerpo e instrumento en la escritura musical para guitarra*. *Revista Neuma* [online], Ano 11, volume 1, 58-75. <https://neuma.usalca.cl/index.php/neuma/article/view/43>
- Koonce, F. (2006). *The Baroque Guitar in Spain and the new world*. Pacific: Mel Bay Publications.
- Mammi, L. (1998-1999). A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música* [online]. São Paulo, v. 9 e 10, 21-50. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749>
- Sanz, G. (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700&page=1>
- Scarduelli, F. (2007). *A obra de violão solo de Almeida Prado* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo.
- Tyler, J. (2011). *A Guide to playing the Baroque Guitar*. Indiana: Indiana University Press.
- Tyler, J. (1980). *The Early Guitar. A History and Handbook*. Oxford: Oxford University Press.

# A performance da diminuição no tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano

Daniel Figueiredo  
Instituto de Artes da UNESP  
d.figueiredo@unesp.br

Resumo: Este artigo tem como foco as informações sobre a performance da diminuição contidas no tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano, músico veneziano em atividade no final do século XVI e começo do século XVII. Para isso será feita uma contextualização do tratado, principalmente da sua carta ao leitor, no contexto da tradição da diminuição, especialmente em contraponto com a *Opera intitulata fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi, o *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz e a coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) do próprio Giovanni Bassano. Buscando assim oferecer um melhor entendimento da performance da diminuição no final do século XVI.

Palavras-chave: Giovanni Bassano; Diminuição; Renascimento.

## The performance of the diminution in the treatise *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) by Giovanni Bassano

Abstract: This article focuses on information about the performance of diminution contained in the treatise *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) by Giovanni Bassano, a Venetian musician active in the late 16th and early 17th centuries. For this, a contextualization of the treaty will be made, mainly of its letter to the reader, in the context of the tradition of diminution, especially in contrast with the *Opera intitulata fontegara* (1535) by Silvestro Ganassi, the *Tratado de glosas* (1553) by Diego Ortiz and the collection *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) by Giovanni Bassano himself. Seeking to offer a better understanding of the performance of diminution at the end of the 16th century.

Keywords: Giovanni Bassano; Diminution; Renaissance.

## Introdução

Cornetista, professor, compositor e membro de uma famosa família de músicos e construtores de instrumentos, Giovanni Bassano (1560/61-1617) publicou ao todo oito obras, destas, apenas duas foram dedicadas à arte da diminuição: o tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Ambas as publicações têm como única fonte de instrução suas cartas ao leitor e, apesar breves, estas informações podem ser relevantes para a compreensão e performance deste repertório.

Além de ser a primeira publicação de Bassano, *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585) é, também, a sua primeira publicação dedicada à arte de diminuir. A obra apresenta oito ricercatas solo, passagens e cadências diminuídas; e dois exemplos de diminuições completas sobre a primeira parte do madrigal *Signor mio caro*, de Cipriano de Rore. Já na coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), são apresentadas 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de madrigais, motetos e *chansons* francesas, uma obra bastante extensa quando comparada a outras publicações da época sobre o tema.

Bassano dá aos dois livros um propósito didático, como a grande maioria das publicações sobre diminuição da época, que, no geral, seguiam modelos pré-estabelecidos pelos primeiros tratados sobre o tema no séc. XVI. Segundo Giulia Tettamanti (2010, p.

171-173), a primeira publicação sobre a arte de diminuir, a *Opera intitulata fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi, serviu de modelo para as publicações seguintes sobre o tema. Apesar de ser também um tratado sobre a flauta doce, o autor dedica 13 dos 25 capítulos da *Fontegara* à diminuição, fornecendo regras sobre a diminuição e uma grande quantidade de exemplos de intervalos diminuídos. Porém, o tratado de Ganassi não apresenta peças completas diminuídas, sendo o Tratado de glosas, de Diego Ortiz (1553), a primeira publicação a incluir exemplos completos de diminuição. E, como a *Fontegara*, o tratado de Ortiz também influenciou os manuais seguintes, não só pelas peças diminuídas, mas também pela inclusão de ricercatas, como explicam os autores Pereira, Tettamanti e Araújo (2015):

A *Fontegara* inaugurou um modelo didático que foi amplamente emulado durante todo o século XVI por uma série de músicos práticos atuantes na Itália até o ano de 1620. A partir do Tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz, os manuais passaram a incluir também uma coleção de diminuições inteiras escritas sobre os madrigais, motetos e chansons mais conhecidos da época, assim como alguns *ricercari* compostos especialmente para o aperfeiçoamento da técnica chamado em uma terminologia da época de “fazer a mão” (Pereira, Tettamanti e Araújo, 2015).

Desta forma, podemos observar que Bassano faz uso de um formato previamente já estabelecido para os tratados de diminuição, apresentando em *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* os diversos intervalos diminuídos adotados por Ganassi (1535) e as ricercatas inseridas pelo modelo de Diego Ortiz, assim como diminuições completas. Porém, é importante observar que, no segundo livro, Giovanni Bassano não segue o modelo de Ganassi, e apresenta apenas diminuições inteiras. Sendo *Motetti, madrigali et canzoni francese* uma grande coletânea de peças diminuídas prontas para tocar.

## Ricercate, Passaggi et Cadentie (1585)

A carta ao leitor de *Ricercate, passagi et cadenzie* é a única parte do tratado na qual Bassano dá explicações sobre como e para o que funcionam os exemplos de diminuições e peças apresentadas.

Bassano também deixa claro, logo no começo da carta, que o propósito didático da publicação é “ajudar aos virtuosos Músicos, os quais, ou com a simples voz, ou com instrumentos, ou com um ou outro modo se deleitam em diminuir [...]”<sup>1</sup> (Bassano, 1585, tradução nossa). Porém, Bassano não menciona o uso da voz novamente e logo em seguida explica que suas ricercatas podem ser executadas por qualquer instrumento de sopro ou por uma viola. Na capa, Bassano restringe mais a aplicação da voz em seu tratado: “Ricerca, passagens e cadências para poder se exercitar no diminuir com qualquer tipo de instrumento, e também diversas passagens para a simples voz”<sup>2</sup> (Bassano, 1585, tradução nossa). Ou seja, talvez as ricercatas e as diminuições do livro não fossem aplicáveis ao canto.

Essa questão sobre a aplicação do canto pode ser observada de maneira mais explícita na coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), na qual, em sua carta ao leitor, Bassano adverte:

[...] não só aqueles Motetos ou Madrigais diminuídos com palavras servirão para a simples voz de *gorgia*, mas também poderão servir para qualquer instrumento que te aprazera, assim como serão aqueles diminuídos sem palavras (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa).<sup>3</sup>

Nesta passagem, o termo “palavras” (*parole* no original) não significa exatamente o texto das peças, pois originalmente todas as peças do livro possuem texto, pois originalmente são todas peças vocais. Logo, o autor se refere à colocação do texto nas peças de seu livro. Ao

abordar peças com e sem “palavras”, respectivamente, ele se refere às peças com o texto notado na diminuição e às poucas peças do livro que não possuem nenhuma notação de texto, sendo elas: todas as *chansons* francesas e dois madrigais (*Invidioso amor* de Alessandro Striggio e uma das três versões de *Anchor che co'l partire* de Cipriano de Rore). Esta situação se repete em *Ricercate, passagi et cadenzie*, onde nenhuma das diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore têm o texto colocado.

Já o termo *gorgia*, que literalmente significa “garganta” em italiano, aparece em diversas fontes sobre o canto e sobre a diminuição nos séculos XVI e XVII, tendo aparecido pela primeira vez no tratado de Nicola Vicentino (1555), e pode significar tanto a diminuição quanto a técnica necessária para o canto da diminuição (Kubo, 2019, p. 51). Richard Wistreich (2016, p. 405) explica que o termo está ligado a uma maneira de cantar especialmente articulada, rápida e, por vezes, com ornamentos improvisados. E para ele, a prática de cantar di *gorgia* foi um elemento integral da performance da música vocal do final do séc. XV até o começo do séc. XVII. Também, segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 229) o termo poderia ser usado para diferenciar uma diminuição tipicamente vocal de uma diminuição com caráter idiomático puramente instrumental.

Porém, ao afirmar que todas as diminuições do livro podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, Bassano faz uso de um lugar-comum nas publicações do séc. XVI. Tal informação também aparece na capa do livro: “Diminuídos para tocar com qualquer tipo de instrumento e também para cantar com a voz simples [...]”<sup>4</sup> (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). No geral, as publicações de música eram destinadas a amadores, em especial as coletâneas de música instrumental e os manuais de diminuição. Por esse motivo, era comum que estas obras fossem designadas para qualquer instrumento ou canto (Pereira, Tettamanti e Araújo, 2015).

*Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) também apresenta diminuições *alla bastarda*, estilo de diminuição italiana que, segundo Lucy Robinson (2001), consiste em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais e acrescentando diminuições, o que requer instrumentos com tessitura extensa para viabilizar a sua execução. A inclusão de diminuições *alla bastarda* neste livro também contradiz as afirmações da capa e da carta ao leitor de que todas as diminuições do livro poderiam ser executadas por qualquer instrumento ou cantadas. Pois, como já explicado anteriormente, apenas instrumentos com grande extensão são capazes de executar tais peças, o que exclui diversos instrumentos populares na época, como a flauta doce e o corneto, e a própria voz.

As atribuições da voz em ambas as publicações e as questões que podem ser levantadas a partir delas podem ajudar a compreender o que pode ser considerado apropriado ou não para o canto nessas obras. Enquanto em *Ricercate, passagi et cadenzie* Bassano restringe o uso da voz, em *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) seu uso é irrestrito segundo sua carta ao leitor, porém várias das peças do livro se apresentam de alguma forma inadequadas para a voz. Os parâmetros aparentemente utilizados por Bassano para a não utilização do canto no seu primeiro tratado podem ajudar a selecionar um repertório vocal mais adequado na sua coletânea de diminuições. Da mesma forma que o uso da voz em peças a princípio mais idiomáticamente instrumentais pode significar apenas um diferente grau de dificuldade e não uma completa impossibilidade de realização.

Em *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585) sobre as ricercatas o autor diz:

Quis inclui-los nestas minhas fadigas, das quais verão com a ajuda dessas poucas ricercatas com as quais é possível exercitar nas diminuições com qualquer tipo de instrumento de sopro e com a Viola (Bassano, 1585, tradução nossa).<sup>5</sup>

Primeiramente é preciso esclarecer o que é uma *ricercata* no contexto da obra de Giovanni Bassano. O termo *ricercata* é, na terminologia musical, sinônimo de *ricercare*, que significa, de modo geral, uma peça instrumental, na maior parte das vezes polifônica, que ilustra um dispositivo composicional ou um exercício técnico de natureza prática. Pode ser são divididos em dois tipos: o *ricercare* imitativo e o *ricercare* preludiar ou rapsódico (Caldweel, 2001). Neste segundo tipo se encontram um pequeno grupo de peças monódicas, desacompanhadas ou com acompanhamento harmônico, que incluem, além das *ricercatas* de Bassano, os *ricercari* de Silvestro Ganassi (1542 e 1543), Diego Ortiz (1553) e Aurélio Virgiliano (c. 1600) (Aguilar, 2017, P. 140-141).

Quanto a afirmação de Bassano, esta pode ser lida a partir de três pontos de vista diferentes. O primeiro compreende que as *ricercatas* são um estudo técnico para a performance da diminuição (uma vez que apresentam dificuldades técnicas semelhantes), o segundo entende que elas podem apresentar um entendimento da realização de uma diminuição por meio dos próprios processos de diminuição presentes nas *ricercatas*, já o terceiro pode ainda ver estas peças como um estudo da organização do discurso na diminuição, ou a linguagem idiomática instrumental presente na diminuição. E estas mesmas questões podem ser observadas, com maior ou menor grau de profundidade, em todo o repertório de *ricercatas*, em especial nas compostas pelos precursores de Bassano, Silvestro Ganassi e Diego Ortiz.

Ao falar sobre as quatro *ricercatas* solo do seu tratado, Diego Ortiz (1553) expressa preocupações com o exercício técnico e com a organização do discurso, como podemos ver neste trecho traduzido e grifado por Walkiria Morato (2021, p. 26): “Me pareceu [bem] colocar estas quatro *recercadas* livres e soltas que aqui seguem para **exercitar a mão**, e, em parte, mostrar o **discurso** que se deve ter quando se toca a viola solo” (Ortiz, 1553).<sup>6</sup>

A autora complementa:

A menção de Ortiz ao “discurso” que o violista deve ter reforça sua instrução, dada no começo do tratado, de que o tocar seja organizado a partir das normas e convenções da época, “[...] fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso”<sup>7</sup> (Morato, 2021, p. 26-27).

A relação entre o discurso e as *ricercatas* de Bassano é observada por Patricia Micheline Aguilar (2017, p. 154-155), para a autora Bassano parece estar buscando um discurso para o instrumento, assim como Ortiz, e acrescenta que Silvestro Ganassi, no capítulo 19 de seu segundo tratado para viola da gamba, *Letzione Seconda* (1543), aconselha que suas orientações devem ser seguidas para uma melhor técnica no instrumento e, logo, uma melhor prática do discurso.

Como já observado logo acima, a preocupação de Ortiz com a técnica também pode ser observada nos *ricercari* de Ganassi, que são as únicas destas *ricercatas* que não estão inseridas em um manual de diminuição, mas sim em dois tratados para viola da gamba: *Regula Rubertina* (1442) e *Letzione Seconda* (1543), de qualquer forma, as peças ainda possuem um propósito didático. Ganassi faz breves menções a diminuição nesses tratados e em *Regola Rubertina* o autor explica não haver necessidade de abordar este tema pois já possui uma obra dedicada a ele, a *Opera intitolata fontegara* (1535).

Quanto aos processos de diminuição presentes nas *ricercatas* de *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585), uma análise das diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro* e das *Ricercate Terza* e *Quarta* realizada pela pesquisadora Patricia Micheline Aguilar (2017, p. 154), concluiu que:

A estrutura presente nas *ricercatas* de Bassano lembra a das ornamentações que o autor realiza para as peças vocais: o ponto de partida é sempre um *soggetto*, um motivo (aquele que move), de características melódicas e rítmicas bem marcantes – pode ser um desenho de arpejo, um ou mais

saltos intervalares, em combinações rítmicas com figuras variadas. Dele vão surgindo repetições, transposições (conectadas por meio de intervalos grandes), e variações rítmicas e melódicas em desenhos cada vez mais densos, que por sua vez levam a passagens virtuosísticas de escalas e desenhos em graus conjuntos, desembocando finalmente em cadências.

Sendo assim, as *ricercatas* de Bassano podem apresentar um plural propósito didático em torno da linguagem idiomática instrumental, podem ser um estudo técnico, podem ser um estudo da diminuição e podem ser um estudo do discurso instrumental.

Já sobre os diversos exemplos de passagens e cadências diminuídas, na sua carta ao leitor Giovanni Bassano explica:

[...] diminuí diversos motes – ou passagens – e cadências das quais poderão servir assim nos termos em que eu descrevo, assim como no modo que a eles melhor parecerá. Proporcionando o valor das minutas com a nota inteira as quais eles desejam diminuir no modo que para eles seja mais cômodo (Bassano, 1585, tradução nossa).

Nesta passagem o autor sugere que a que as passagens e cadências diminuídas sejam utilizadas da exata forma como estão diminuídas ou de outras maneiras alterando a forma original destes exemplos. O próprio Bassano não utiliza estas fórmulas de maneira literal nas duas diminuições apresentadas ao fim do livro. Como podemos ver no exemplo 1.

#### Exemplo 1

Quatro passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo 3, Lá-Sol: exemplo 6; Dó-Si: exemplos 2 e 3) por Giovanni Bassano e *soggetto* de *Signor mio caro* de Cipriano de Rore, com a primeira diminuição de Bassano sobre o madrigal e a versão original de Cipriano.

The image displays musical notation for Example 1. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves show individual diminished passages, each with a box around it and a number above it: 3, 6, and 2. The fourth staff is a comparison between Bassano's and Cipriano's versions of the madrigal 'Signor mio caro'. The top part of this staff is labeled 'Bassano' and the bottom part is labeled 'Cipriano'. The lyrics 'Si - gnor mio ca - ro' are written below the notes.

Neste trecho Bassano faz uma diminuição na passagem Si-Dó-Si e para isso ele utiliza uma combinação de pelo menos três passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo 3, Lá-Sol: exemplo 6; e Dó-Si: exemplo 2). Podemos também observar que o mesmo movimento presente na passagem Lá-Sol: exemplo 6, está presente na passagem Dó-Si: exemplo 3, mas em semicolcheias. Muitos desses movimentos são repetidos de diversas maneiras ao longo do tratado, o que só reforça a ideia de que podem e/ou devem ser recombinações para a realização de diminuições.

Também é interessante observar que as cadências apresentadas por Bassano não consistem em apenas algumas notas que formam o convencional movimento cadencial, mas sim de partes finais de melodia que ao final resultam em uma cadência. Outro detalhe que pode ser notado é a utilização de alterações de *musica ficta* nas cadências diminuídas, mas não nas cadências sem diminuição, como no exemplo 2.

**Exemplo 2**

Cadência diminuída por Giovanni Bassano.



A *musica ficta*, segundo Pedro Sousa e Silva (2010, p. 144-145) era uma “interferência nas relações intervalares [...] e pode ocorrer através de sua indicação na partitura [...] ou extemporaneamente por necessidade ou vontade do intérprete, dentro de determinados contextos”. As necessidades e possibilidades da aplicação da *musica ficta* não serão discutidas neste texto, mas é interessante notar que as cadências são apresentadas por Bassano sem um contexto, e todas elas onde não há um semitom da penúltima nota para a última ele utiliza a *ficta* nas suas versões diminuídas. Isto poderia indicar uma preferência pela utilização da *musica ficta* para elevar o meio tom da penúltima nota da cadência sempre que possível.

Em *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585), Bassano não diz nada sobre a execução e acompanhamento das duas diminuições, porém na carta ao leitor de *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) o autor dedica um breve trecho sobre este tema. Quanto à instrumentação, Bassano explica: “Tais Cantos diminuídos desta maneira, poderão servir em concerto cantando aquela voz sozinha entre outros Instrumentos ou então, só um Instrumento de pena com seu Baixo tocado, e a simples voz.”<sup>8</sup> (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). Apesar de vaga, a explicação de Bassano apresenta duas maneiras de executar as peças: na primeira, temos a voz diminuída com outros instrumentos tocando as vozes restantes; já na segunda, a diminuição é acompanhada por um instrumento harmônico (expressado como “instrumento de pena”). Este termo se refere a instrumentos de cordas pinçadas, como o cravo, a espineta e o virginal, pois a pena era um dos materiais usados para construir os plectros dos instrumentos. Também é importante lembrar que no séc. XVI, a palavra concerto não tinha o mesmo significado que tem hoje; na primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612) o termo aparece definido como “unidos em conjunto” e “consonâncias de vozes e instrumentos”, ou seja, a palavra concerto neste contexto significa apenas “tocar junto”.

A menção de um instrumento de teclas tocando o baixo pode ser lida como uma referência a práticas de acompanhamento improvisado, como podemos ver na tradução da carta ao leitor de Bassano por Sarah Benson (1969, p. 45): “[...] eles [os cantos diminuídos] podem servir igualmente bem como uma combinação da voz sozinha e instrumentos ou como a simples voz com contínuo”<sup>9</sup> (tradução nossa). Esta não é a única passagem em que Bassano menciona a parte do baixo com uma possível alusão a realizações de acompanhamento improvisado. Bassano também adverte que é necessário “fazer tocar o baixo destes cantos como fundamento dessa música”<sup>10</sup> (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). O termo “fundamento”, *fondamento* no original, aparece em diversas fontes, desde o início do séc. XVII, como sinônimo para baixo contínuo ou instrumentos para realização deste. Agostino Agazzari, em seu tratado *Del sonare sopra l'basso* (1607), utiliza o termo para definir instrumentos que eram capazes de tocar o baixo e o acompanhamento ao mesmo tempo, como o cravo e o órgão, enquanto os classificados como ornamento seriam instrumentos capazes de executar apenas o acompanhamento ou apenas o baixo. Esta terminologia também foi usada por Michael Praetorius (1619), porém para diferenciar os instrumentos que poderiam executar todas as vozes juntas, dos instrumentos que executariam apenas uma voz.



O Tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz é uma referência pioneira sobre o acompanhamento das diminuições. Nele, são apresentados três tipos de alternativas de execução do *violone* acompanhado por um instrumento de teclas, porém apenas uma destas possibilidades se assemelha ao que é descrito por Bassano. Nela, o instrumento melódico realiza uma diminuição sobre uma das vozes de um madrigal, enquanto o teclado executa as vozes restantes. Já no final do séc. XVI, outras duas práticas de acompanhamento com instrumentos harmônicos eram mais comuns. A primeira estava associada à prática da *intavolatura*, na qual várias vozes de uma peça eram transcritas a um mesmo sistema para que o músico pudesse tocar todas as vozes ou improvisar seu acompanhamento. Já a segunda, foi desenvolvida em Roma para o repertório sacro no final do século XVI, e consistia na construção de uma linha grave que era feita a partir das notas mais graves da música, independente da voz, de maneira a evitar pausas no acompanhamento, ou seja, criando uma linha contínua sobre a qual seria improvisado o acompanhamento, porém sem cifras ou com poucas notações. Essa técnica ficou conhecida como *basso seguente*, termo de Adriano Banchieri, um dos primeiros a publicar peças com tal prática (Pereira, Tettamanti, Araújo, 2015). Bassano também chegou a publicar uma série de motetos com *basso seguente*, sobre o nome de *bassi per l'organo*, nas coletâneas *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598, parte de *bassi per l'organo* publicada separadamente em 1599) e *Concerti ecclesiastici* (1599).

## Considerações finais

Desta forma, podemos concluir que a obra de Giovanni Bassano sobre a arte de diminuir pode oferecer um melhor entendimento sobre as possibilidades de performance deste repertório. Mesmo que a carta ao leitor de *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585) seja sua única fonte de instrução, muita informação pode ser extraída da mesma, principalmente quando colocada em contraponto com os outros trabalhos de Bassano e as outras obras dedicadas a arte de diminuir no século XVI, em especial o trabalho de Silvestro Ganassi e Diego Ortiz. Entretanto, essas informações precisam ser lidas sob a perspectiva do contexto da diminuição no final do século XVI, a falta de contextualização pode levar a uma leitura errônea e, logo, a uma performance equivocada ou anacrônica sobre um ponto de vista histórico e musicológico.

## Notas

<sup>1</sup> “[...] giouare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l’uno, ò l’altro modo si dilettao diminuire [...]” (Bassano, 1585).

<sup>2</sup> “Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamento con ogni sorte

d’istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce” (Bassano, 1585).

<sup>3</sup> “[...] non solo quelli Motetti, ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia : ma ancora potrà servire per quale Istrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

<sup>4</sup> “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

- <sup>5</sup> “Hò voluto far loro parte di queste mie fatiche: Dalle quali vedrano con la guida di questi miei pochi ricercari, come si possano essercitare nelle diminuitioni con qual si volgia istrumento da fiato, & con la Viola:” (Bassano, 1585).
- <sup>6</sup> “Estas quatro recercadas que aquí se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañera un Violon solo.” (Ortiz, 1553).
- <sup>7</sup> “[...] dando algunos preceptos con los quales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y taner por razón y no a caso [...]” (Ortiz, 1553).
- <sup>8</sup> “[...] quali Canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella sol voce fra altri Istrumenti, overo solo un’ Istrumento da penna con il suo Basso sonato, & la semplice voce.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).
- <sup>9</sup> “[...] they can serve just as well as either a combination of solo voice and instruments, or simply voice with continuo.” (Benson, 1969 p. 45).
- <sup>10</sup> “[...] far sonare sempre il Basso di questi Canti come fondamento di essa Musica.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

## Referências

- Accademia della crusca. (1612). Vocabolario degli accademici della Crusca. Veneza: Jacopo Sarzina.
- Agazzari, A. (1607). Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti. Siena: Domenico Falconi.
- Aguilar, P. M. (2017) O advento do ricercare solista no século XVI como transposição da voz em instrumento: o discurso em Giovanni Bassano (c. 1560-1617). *Mirabilia*, [s. L.], n. 27, p. 137- 157.
- Bassano, G. (1585). *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenti e Riciardo Amadino.
- Bassano, G. (1591). *Motetti, madrigali et canzoni francese*. Veneza: Giacomo Vincenti. Cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890.
- Bassano, G. (1598). *Motetti per concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Bassano, G. (1599). *Concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Caldweel, J. (2001). Viola Bastarda. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373>. Em: 26. Jul 2022.
- Ganassi, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza: Silvestro Ganassi.
- Kubo, V. A. A "maniera italiana di canto": a prática vocal do início do Seicento. (Tese/Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, Brasil.
- Morato, W. (2021). Análise das recercadas de Diego Ortiz sobre o madrigal *O felici Occhi miei* à luz do tratado de glosas (1553), do próprio Ortiz. (Dissertação/Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Ortiz, D. (1553). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma: Valerio Dorico e Luigi Dorico.
- Pereira, F. L. C.; Tettamanti, G. R. E Araujo, L. C. (2015). A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, Brasil: ANPPOM.
- Robinson, L. (2001). Viola Bastarda. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>. Em: 19. mar 2020.
- Silva, P. (2010). Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista. (Tese/Doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

- Tettamanti, G. R. (2010). Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música do século XVI. (Dissertação/Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Vicentino, N. (1555). L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma: Antonio Barre.
- Virgiliano, A. (c. 1600). Il Dolcimelo. Bolonha.
- Wistreich, R. (2016). Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance. Ed. 2. Nova York: Routledge.

# Pedroca e seu piston: entre choros, boleros, mambos, sambas e baiões

**Marcelo Rocha dos Passos**

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Marcelo.rochapassos@gmail.com

**Paulo Adriano Ronqui**

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

pronqui@unicamp.br

Resumo: Esta comunicação é um recorte da tese de doutorado em desenvolvimento pelo autor A. Neste recorte, nos concentramos na produção musical registrada em disco pelo trompetista brasileiro Carmelino Veríssimo de Oliveira (1913- s/d), o Pedroca. Carmelino foi músico de destaque no cenário radiofônico brasileiro e participou ativamente na indústria fonográfica nacional entre as décadas de 1940 e 1950. A partir da escuta dos fonogramas gravados por esse trompetista, pôde-se esboçar elementos técnico-interpretativos recorrentes em sua performance musical, verificar o uso constante de diferentes tipos de surdinas visando variações tímbricas, assim como observar tendências estético-musicais que apontaram para uma predominância de gêneros musicais provenientes da América Central, como mambo, bolero e beguine.

Palavras-chave: trompete; música popular; discografia; performance musical; recursos interpretativos.

## Pedroca and his piston: between choros, boleros, mambos, sambas and baiões

Abstract: This paper is a section of the doctoral thesis being developed by author A. In this section, we focus on the musical production recorded on disc by the Brazilian trumpet player Carmelino Veríssimo de Oliveira (1913- s/d), Pedroca. Carmelino was a prominent musician on the Brazilian radio scene and participated actively in the national phonographic industry between the 1940s and 1950s. By listening to the phonograms recorded by this trumpet player, it was possible to delineate technical and interpretive elements recurrent in his musical performance, to verify the constant use of different types of mutes, aiming at timbric variations, as well as to observe aesthetic-musical tendencies that point to a predominance of musical genres from Central America, such as mambo, bolero, and beguine.

Keywords: trumpet; popular music; discography; musical performance; interpretive tools.

## Introdução

Nos últimos anos, nota-se um significativo aumento de pesquisas acadêmicas e materiais didáticos relacionados ao trompete no contexto da música popular realizada no Brasil, totalizando duas teses de doutorado, nove dissertações de mestrado e quatro materiais didáticos destinados ao ensino do trompete a partir de gêneros da música popular brasileira<sup>1</sup>.

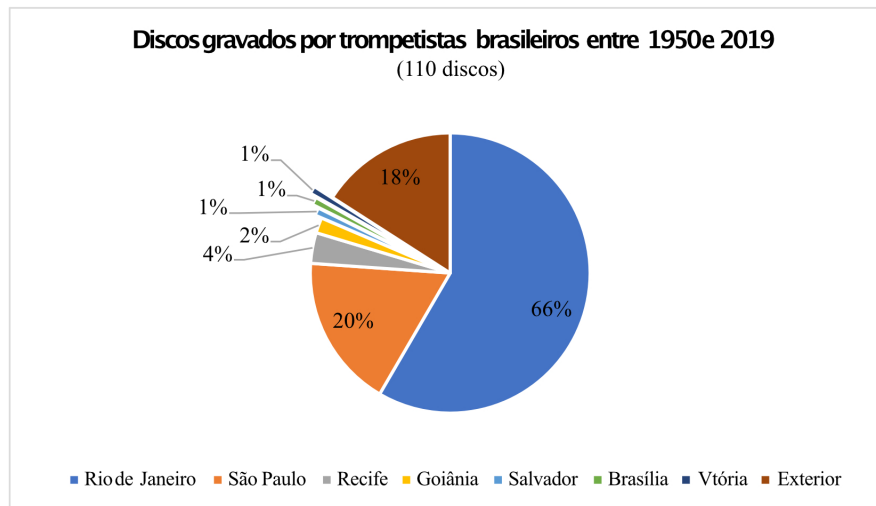
Entre os assuntos abordados nesses referenciais, destacam-se questões pertinentes à performance musical ao trompete, especificamente, sobre os aspectos técnico-interpretativos e improvisação idiomática (quando aplicável). O estudo e o desenvolvimento da performance musical no contexto da música popular a partir de referenciais discográficos (fontes primárias) são considerados fundamentais e, em parte dos trabalhos supracitados, o modelo de estudo aplicado se deu a partir de um determinado registro fonográfico, como nas dissertações de Mota (2011), Passos (2016) e Gil (2016), por exemplo.

A pesquisa realizada por Mota (2011) inaugura o segmento de estudo da performance musical ao trompete no campo da música popular por meio da transcrição e análise de fonogramas gravados por trompetistas brasileiros. A partir das informações biográficas verificadas no referido trabalho, os presentes autores iniciaram, entre 2018 e 2019, um

levantamento sobre produções discográficas realizadas por trompetistas brasileiros inseridos no contexto da música popular instrumental. A esse respeito, foi encontrado o total de 110 discos gravados entre os anos de 1950 e 2019, como apresentado no gráfico 1.

**Gráfico 1**

Produção fonográfica dos trompetistas brasileiros na música popular. Os autores.



Ao que se observa, boa parte desses registros se concentra na cidade do Rio de Janeiro, que até o presente momento, reúne 66% dessa produção. Em sequência, destacam-se São Paulo (20%), Recife (4%), Goiânia (2%), Salvador (1%), Brasília (1%) e Vitória (1%). Os 18% restantes correspondem aos discos gravados por trompetistas brasileiros no exterior. Entre os países verificados, estão: França, Japão, EUA, Alemanha, Suíça, Canadá e Portugal.

Diante desse aumento significativo de pesquisas no País sobre o tema “trompetistas brasileiros e música popular”, da quantidade considerável de discos gravados por trompetistas brasileiros, bem como da importância e necessidade de manutenção dos trabalhos artísticos realizados por esses músicos, esta comunicação se concentra nas produções musicais registradas em disco por Carmelino Veríssimo de Oliveira (1913 - s/d), esboçando aspectos técnico-interpretativos, tipo de repertório e uma síntese biográfica do músico.

### **Carmelino Veríssimo de Oliveira, o Pedroca**

O trompetista Carmelino Veríssimo de Oliveira, mais conhecido como Pedroca, nasceu na cidade do Rio de Janeiro - RJ, em 05 de abril de 1913. Autodidata, sua iniciação musical deu-se aos oito anos, tocando cavaquinho<sup>2</sup>. Naquele período, costumava participar de serenatas na rua de sua casa com seu amigo de infância, o violonista Claudionor José da Cruz (1910-1995). Com o falecimento de sua mãe, Pedroca foi encaminhado para um colégio interno, permanecendo até completar quinze anos. Nessa ocasião, estudou teoria musical e passou a se dedicar aos instrumentos de sopro. Estudou trombone por algum tempo e, aos treze anos, começou a estudar trompete<sup>3</sup>.

Após os anos de colégio interno, Pedroca, então com quinze anos, inicia sua vida profissional. O músico passa a fazer sucesso nas festas suburbanas, tornando-se figura obrigatória nesses eventos cariocas. Ao longo de sua carreira, destacou-se como instrumentista e compositor. Notadamente, esteve entre os mais requisitados trompetistas de sua geração, atuando entre as décadas de 1940 e início de 1960 (figura 1).

**Figura 1**

Carmelino Veríssimo de Oliveira “Pedroca”. Por Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>4</sup>.



Pedroca foi destaque nos jornais e revistas especializadas da época. Integrou as principais orquestras de baile e rádio da cidade do Rio de Janeiro, como as dirigidas pelos maestros Ivan de Paula da Silva “Carioca” (1910-1991), na rádio Tupi, e Radamés Gnattali (1906-1988), na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Fez participações em filmes nacionais, entre eles “Tudo Azul” (1952), dirigido por Moacyr Fenelon (1903-1953), e “Carnaval Atlântida” (1952), dirigido por José Carlos Burle (1910-1983). No final da década de 1950, Pedroca foi convidado a integrar o conjunto orquestral da Rádio Nacional de Brasília e a dirigir um programa de calouros da mesma emissora<sup>5</sup>. As informações disponíveis sobre a carreira de Pedroca datam até o início da década de 1960, destacando a presença do trompetista em bailes e festas realizados no Distrito Federal.

## **Materiais levantados e referenciais norteadores**

Pedroca participou ativamente da indústria fonográfica da época, sendo artista contratado das gravadoras Todamérica e Sinter. O trompetista deixou diversos registros fonográficos de suas composições e interpretações de outros compositores, tendo lançado 14 discos em 78 rpm e 1 Lp pela gravadora Todamérica. Pela gravadora Sinter, o músico lançou 5 discos em 78 rpm e 4 Lps<sup>6</sup>. A referida produção encontra-se disponível em formato digital, podendo ser consultada em acervos *on-line* variados, tais como: Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles; *blogs*<sup>7</sup> nacionais e estrangeiros; canais no *YouTube*; e via *streaming*, por meio de aplicativos como *Deezer* e *Spotify*.

Levando em consideração a quantidade de material levantado, as análises sobre as produções e a performance musical de Pedroca deram-se somente no âmbito da escuta, visando o tipo de repertório gravado, as instrumentações adotadas e elementos que pudessem apontar as características de seu estilo interpretativo ao trompete. Sendo assim, o primeiro passo foi o levantamento de referenciais para compreensão do cenário musical da década de 1950 e a consulta em bibliografias que trouxessem luz ao conceito de gênero e estilo aplicado ao universo musical.

Entre os trabalhos verificados, as colocações apresentadas por Sève (2016) na publicação intitulada “Choro: gênero ou estilo?” guiaram as reflexões e o entendimento sobre a

utilização dos referidos termos no contexto musical, assim como a escuta analítica dos fonogramas em questão. Pautando-se nas colocações propostas pelo referido autor, adotou-se como norteador das análises a ideia de **o que** está sendo tocado para **gênero** e **como** está sendo tocado para **estilo** (Sève, 2016, p. 4)<sup>8</sup>.

Diante disso, para a verificação de **o que** está sendo tocado, adotou-se como estratégia observar elementos musicais que pudessem configurar o caráter<sup>9</sup> do gênero musical em análise. Em relação à ideia de **como** está sendo tocado, o objetivo foi observar a possível existência de padrões recorrentes que pudessem favorecer a identificação de um **estilo**, seja na interpretação e/ou na improvisação.

## Repertório

O tipo de repertório registrado nas produções fonográficas de Pedroca foi o primeiro aspecto observado, sendo verificada a presença de gêneros nacionais e estrangeiros. Entre os gêneros nacionais, destacam-se choro, samba, xote e baião. Parte desse repertório compreende composições autorais de Pedroca e a interpretação de músicas de outros compositores. Além disso, foi verificada a predominância de gêneros musicais provenientes da América Central, tais como: bolero, mambo e beguine. Também foi observada a presença de um dos gêneros provenientes dos Estados Unidos, o *fox-trote*. A partir dessa constatação, buscou-se compreender historicamente o cenário musical brasileiro da época, para, na medida do possível, averiguar as razões dessa perceptível presença de gêneros estrangeiros.

Na tese de doutorado defendida por Vicente (2014), entre os vários pontos por ele levantados, verificaram-se razões de cunho mercadológico, almeçadas e impostas pelas gravadoras sediadas no Brasil<sup>10</sup>. A apropriação de gêneros e repertório estrangeiro na música brasileira gerava (e ainda gera) discussões polêmicas de cunho ideológico e político por parte dos defensores de uma “cultura nacional”, que viam nesse tipo de apropriação uma espécie de “rebaixamento a nível insuportável”, como se referiu José Ramos Tinhorão ao tratar da temática do samba-canção e das denominações “sambolero” e “sambalada” em seu livro “Pequena História da Música Popular Brasileira” (Tinhorão, 2015, p. 182).

A esse respeito, também cabe destacar uma nota escrita por Manezinho Araújo na coluna “Rua da Pimenta” para a edição n° 159 da Revista do Rádio, na qual ele comenta sobre as constantes gravações de mambo realizadas pelo trompetista. A esse respeito, declarou o colunista:

Gosto muito do Pedroca, como homem e como pistonista. Mas, não sei que foi que deu na telha do meu amigo Pedroca, que agora só produz mambo, só grava mambo. Não chega a mambada toda que vem de fora? Pedroca, meu nego, os meus moleques não respeitam nem os amigos, quando os amigos erram: Fiooooo... (Araújo, 1952, p. 20)<sup>11</sup>.

## Instrumentação e forma

Nos arranjos verificados, as estruturas variam desde formas convencionalmente adotadas no choro, como a forma “AA BB A CC A”, a estruturas valorizando diversos aspectos musicais. As melodias de choro, por exemplo, eram executadas apenas pelo trompete, sem o revezamento com outros instrumentos (salvo algumas exceções). Também foram verificados arranjos privilegiando contrastes tímbricos, propondo revezamento de melodias entre os instrumentos, o uso de diferentes tipos de surdinas e sessões de improvisação.

Vale destacar o papel desempenhado pelos arranjadores/maestros no desenvolvimento da música popular urbana brasileira, que, em certa medida, propuseram uma padronização de

sonoridade por meio de seus arranjos (Vicente, 2014, p. 14)<sup>12</sup>. A participação de arranjadores contratados pelas gravadoras pode dar indícios sobre a inserção de gêneros musicais estrangeiros nas produções da década em questão<sup>13</sup> e, conseqüentemente, na produção de Pedroca.

No âmbito da instrumentação, foram identificadas formações diversas, desde regional de choro, constituída por violão, cavaquinho e pandeiro, até formações contemplando piano, acordeon, guitarra, contrabaixo acústico e percussão (pandeiro, zabumba e triângulo para gêneros nacionais, conga e bongô para os gêneros provenientes da América Central).

## Aspectos técnico-interpretativos

Em relação aos aspectos técnico-interpretativos, foram observados alguns elementos que demonstram particularidades musicais de Pedroca ao trompete. Entretanto, vale destacar que se trata de produções realizadas com tecnologia da década de 1950 que, naturalmente, diferem-se em relação às técnicas adotadas nos dias de hoje. Outro ponto a ser considerado é o fato desse material ter sido digitalizado posteriormente e, possivelmente, sofreu alterações na qualidade sonora para que pudessem ser hospedados nos respectivos acervos digitais.

Levando em consideração as limitações destacadas, os elementos observados na performance do trompetista foram: o uso de diferentes tipos de articulações e inflexões; o uso de vibratos em determinadas notas; sonoridades que privilegiam as frequências médias e agudas; e o explorar de registros diversos.

No campo das articulações e inflexões, o exemplo 1 destaca os elementos verificados, sendo eles: *tenuto*, *staccato* simples, *growl* e *scoop*.

### Exemplo 1

Articulações e inflexões. Os autores.



A articulação *tenuto* pode ser considerada como um elemento de duração, indicando a sustentação do valor integral da nota e devendo ser executada com suavidade. Como exemplo desse tipo de articulação, cabe destacar o baião “Vai Falando”<sup>14</sup>, gravado em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1952. O *staccato*, por sua vez, consiste na execução de sons curtos e separados, o que não significa tocar uma nota com a menor duração possível, mas relativamente menor que a duração normal. Como exemplo desse tipo de articulação, destaca-se a música “Baião em Cuba”<sup>15</sup>, gravada em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1952.

A inflexão *growl* trata-se da execução de sons guturais ao trompete, simulando um rosnado. Esse tipo de recurso foi amplamente explorado por instrumentistas diversos na fase inicial do jazz (na virada para o século XX). Segundo Berendit (2014, p. 230), os músicos do período em questão buscavam, por meio de efeitos cômicos, aproximar o som de seus instrumentos à voz humana. Como exemplo desse tipo de inflexão utilizada por Pedroca, destaca-se o baião “Uma Noite na África”<sup>16</sup>, gravado em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1952.



O *scoop* é a execução de notas iniciadas com a afinação mais baixa em relação ao seu centro, porém, terminadas em sua afinação central. Para a execução desse tipo de recurso é necessário um leve acionar das válvulas do trompete. O sinal correspondente ao *scoop* é similar ao de uma vírgula, localizado antes e um pouco abaixo da nota (Passos; Ronqui, 2019, p. 7). Como exemplo desse tipo de recurso, destaca-se o choro “Mágoas do Ney”<sup>17</sup>, gravado em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1950.

Sobre as variações tímbricas, diferentes aspectos podem influenciar nesse campo. Em linhas gerais, pode-se considerar as configurações dos materiais utilizados e respectiva concepção técnica. Em relação aos materiais, destacam-se marcas, modelos e numerações dos bocais, assim como o calibre dos trompetes utilizados por Pedroca. Sobre concepção técnica, destacam-se, por exemplo, o tipo de técnica de respiração utilizada, a quantidade de abertura dos lábios e o posicionamento da língua para as pronúncias nos diferentes registros do instrumento.

Em relação à marca e modelo do trompete utilizado por Pedroca, analisando as imagens do músico em matérias de jornais e capas de disco, pôde-se verificar que se tratava de um trompete da marca americana *King*, modelo *Liberty* n° 2<sup>18</sup>, como destacado nas figuras 2 e 3.

**Figura 2**

*Pedroca e seu trompete.* Por Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>19</sup>.



**Figura 3**

*King Liberty n° 2.* Por Travor Jones – Brass & Woodwind LTD<sup>20</sup>.



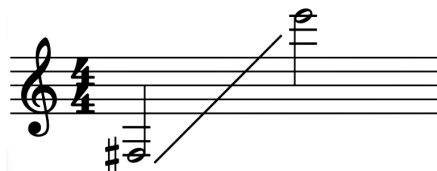
Este modelo de trompete começou a ser fabricado no início da década de 1930. O instrumento possui um calibre médio, com .448” (polegadas), uma campana de 4.5” polegadas e duas possibilidades de afinação, uma em Bb e outra em A<sup>21</sup>.

Pedroca possuía um timbre ao trompete que privilegiava as frequências médias e agudas, configurando uma sonoridade relativamente brilhante/clara. Como exemplo, cabe destacar a música “Mambolândia”<sup>22</sup>, gravada em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1952. O uso de vibratos em determinadas notas nas melodias interpretadas pelo trompetista também foi outra característica observada. Entre os fonogramas consultados, destaca-se o beguine “Algum dia”<sup>23</sup>, gravado em 78 rpm pelo selo Todamérica em 1953.

A produção musical de Pedroca, em linhas gerais, compreende melodias concentradas no registro médio-grave do trompete. Porém, cabe destacar uma exceção na introdução do bolero-mambo “Desventura”<sup>24</sup>, em que se verifica a habilidade do trompetista pela execução da nota E5. O exemplo 2 destaca a tessitura explorada por Pedroca.

#### Exemplo 2

*Tessitura verificada nos fonogramas (transposta para instrumentos em Bb). Os autores.*

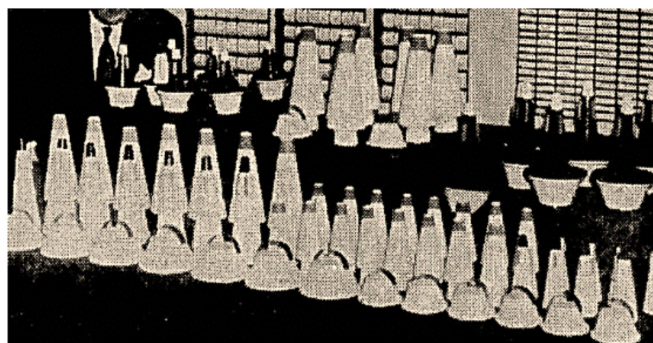


Com relação às surdinas utilizadas, foram identificados os seguintes modelos: *harmon mute*; *harmon mute* com *stem* (“copinho”) acoplado à surdina; *cup mute*; *straight mute*; *bucket mute*; e *plunger mute*. Além dos diferentes tipos de surdinas, há uma gravação em que Pedroca utilizou-se apenas do bocal para a execução da melodia, especificamente, no choro “Sem Pistão”<sup>25</sup>, gravado em 78 rpm pelo selo Todamérica, em 1955.

Além das gravações disponíveis, o uso das surdinas supracitadas pôde ser verificado em uma matéria do jornal carioca “A Noite”, publicada em 1955 com o título: “A PRE - 8 ofereceu 75 surdinas a seus trombones e trompetes”<sup>26</sup>.

#### Figura 4

*Modelos de surdinas adotados na década de 1950 na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Por Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.*



A matéria em questão discutia a melhoria das condições de trabalho dos artistas radiofônicos da época, por meio da compra de jogos de surdinas para os músicos da área de metais. Entre os beneficiados com parte das surdinas estava o trompetista Pedroca, um dos músicos contratados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro na época.

## Considerações finais

A realização deste trabalho teve como objetivo lançar luz à produção discográfica e respectiva performance musical de um dos principais trompetistas brasileiros atuantes no campo da música popular durante as décadas de 1940 e 1950 na cidade do Rio de Janeiro - RJ, notadamente, o músico Carmelino Veríssimo de Oliveira, que foi

trompetista e compositor de destaque no cenário radiofônico nacional e de larga produção discográfica.

Dado o escopo investigativo atribuído a este trabalho, pôde-se levantar informações sobre a trajetória profissional de Pedroca, apontando-se trabalhos representativos em sua carreira, bem como confirmar sua contribuição para o repertório do trompete no campo da música popular instrumental brasileira, em função do volume de suas composições, especificamente, no gênero choro.

Alguns procedimentos técnico-interpretativos também puderam ser observados, em especial, características de sua sonoridade, como timbre e tessitura de trabalho, e as articulações e inflexões ao trompete por ele adotadas. Em relação às características tímbricas, pôde-se verificar o uso constante de surdinas, em especial, os modelos *cup mute* e *bucket mute*.

A análise dos fonogramas também evidenciou tendências estético-musicais que apontaram para uma considerável presença de gêneros musicais provenientes da América Central, marcada pelas frequentes gravações de mambos, boleros e beguines, além de gêneros nacionais, tais como: choro, samba, xote e baião.

Por fim, cabe ressaltar que a realização deste trabalho não esgota as possibilidades de estudo acerca da produção discográfica e da performance musical de Carmelino Veríssimo de Oliveira, podendo os referidos temas serem aprofundados e explorados por linhas de pesquisas variadas.

## Notas

- <sup>1</sup> Sobre os referidos trabalhos, verificar os seguintes autores: teses - Benk (2008) e Nascimento (2008); dissertações - Mota (2011), Passos (2016), Gil (2016), Oliveira (2018), Lenhari (2019), Brandão (2019), Melo (2019), Gastaldi (2019) e Aragão (2020); materiais didáticos - Marques (2018), Netto (2019), Lopes (2020) e Gastaldi (2021).
- <sup>2</sup> Informações disponíveis em Oliveira (1958).
- <sup>3</sup> Recuperado de: “[A Cena Muda](#)”, edição n° 17 - ano 1953. Acesso em: 30/08/2021.
- <sup>4</sup> Recuperado de: “[Revista do Disco](#)”, edição n° 16 - ano 1954. Acesso em: 06/07/2022.
- <sup>5</sup> Recuperado de: “[Revista do Rádio](#)”, edição n° 511 de 1954. Acesso em: 01/06/2022.
- <sup>6</sup> Recuperado de: <https://dicionariompb.com.br/artista/pedroca/#discografias>. Acesso: 07/07/2022.
- <sup>7</sup> Recuperado de: <https://parallelrealitiesstudio.wordpress.com/>; <http://www.toque-musical.com/>; <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/>. Acesso em: 28/05/2021.
- <sup>8</sup> É evidente que esse tema sugere discussões mais aprofundadas, porém, essa tarefa não será assumida neste trabalho. Para maior compreensão, recomenda-se a leitura da publicação de Sève (2016), assim como os referenciais por ele utilizados.
- <sup>9</sup> Segundo o dicionário digital Caldas Aulete (verbo 6), caráter refere-se a “cada um dos elementos constituintes ou dos atributos de algo ou alguém, pelos quais se pode identificá-lo, classificá-lo, distingui-lo de outros”. Recuperado de: <https://aulete.com.br/car%C3%A1ter>. Acesso em: 20/03/2022.
- <sup>10</sup> Entre as gravadoras e/ou selos verificados nos discos selecionados, destacam-se: TODAMÉRICA; SINTER; RCA Victor; POLYDOR; e COPACABANA.
- <sup>11</sup> Recuperado de: “[Revista do Rádio](#)”, edição n° 159 - ano 1952. Acesso em: 01/06/2022.
- <sup>12</sup> Na publicação em questão, o autor supracitado referia-se, especificamente, às medidas tomadas pelo governo Vargas para a implementação da Rádio Nacional (RJ), destacando a

efetiva participação de arranjadores, que se estendeu também para trabalhos em estúdios de gravação no período em questão e nas décadas posteriores.

- <sup>13</sup> A esse respeito, cabe destacar a trajetória e o papel de Severino Araújo frente à Orquestra Tabajara, descrita no livro *Orquestra Tabajara de Severino Araújo: a vida musical da eterna big band brasileira*, de Carlos Coraúcci (CORAÚCCI, 2009).
- <sup>14</sup> Recuperado de: “[Vai Falando](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>15</sup> Recuperado de: “[Baião em Cuba](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>16</sup> Recuperado de: “[Uma Noite na África](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>17</sup> Recuperado de: “[Mágoas do Ney](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>18</sup> Recuperado de: “[King Liberty nº 2 - catálogo](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>19</sup> Recuperado de: “[Pedroca e seu trompete](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>20</sup> Recuperado de: “[Travor Jones - King Liberty nº 2](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>21</sup> Recuperado de: “[King Liberty nº 2](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>22</sup> Recuperado de: “[Mambolândia](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>23</sup> Recuperado de: “[Algum dia](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>24</sup> Recuperado de: “[Desventura](#)”. Acesso em: 07/07/2022.
- <sup>25</sup> Recuperado de: “[Sem Pistão](#)”. Acesso em: 28/05/2021.
- <sup>26</sup> Recuperado de: “[A Noite](#)”, edição nº 15.154 - ano 1955. Acesso em 09/06/2021.

## Referências

- A Noite. (1955). *A PRE-8 ofereceu 75 surdinas aos seus trombones e trompetes*. Recuperado de: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970\\_05&pesq=surdinas%20trumpetes&pasta=ano%20195&pagfis=32892](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&pesq=surdinas%20trumpetes&pasta=ano%20195&pagfis=32892)
- Aragão, M. B. (2020). *Composições para trompete a partir de quatro peças de Márcio Montarroyos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, BA.
- Araújo, M. (1952). *Rua da Pimenta*. Recuperado de: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=Pedroca&pagfis=8002>
- Benck Filho, A. M. (2008). *O frevo de rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico interpretativo*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, BA.
- Berendti, J.E. (2014). *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. Ed. Sesc.
- Brandão, K. B. (2019). *Proposições metodológicas para desenvolvimento de vocabulário musical para improvisação em música popular instrumental brasileira com foco no trompete*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Burle, J. C. (Diretor) (1952). *Carnaval Atlântida* [filme]. Brasil: [sem informação].
- Caráter. (2022). Dicionário Caldas Aulete (Edição on-line). Recuperado de: <https://aulete.com.br/car%C3%A1ter>.
- Coraúcci, C. (2009). *Orquestra Tabajara de Severino de Araújo: A vida musical da eterna big band brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Fenelon, M. (Diretor), Pongueti, H. (Roteirista) (1952). *Tudo Azul* [filme]. Brasil: Cinedistri.
- Gasman, M. (1953). *Na vida de Pedroca: o Cavaquinho deu lugar ao Piston*. Recuperado de: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=084859&Pesq=Pedroca%20piston&pagfis=58263>
- Gastaldi, R. L. (2019). *O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Gastaldi, R. L. (2021). *O trompete no samba: padrões rítmicos e articulações*. São Paulo – SP: o autor.

- Gil, W. A. (2016). *A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- King Trumpet. *King Liberty N° 2 Trumpet*. Recuperado de: <http://www.hnwhite.com/King/Trumpet%20and%20Cornet%20page/1933%20Liberty%20Trumpet%20Large.jpg>
- King Trumpet. *Vintage King Silver Tone Liberty n° 2 Trumpet*. Recuperado de: <https://www.hnwhite.com/King/For%20Sale%20Items/168452/168452%20ST%20Trumpet%20Sales%20Info.jpg>
- Lenhari, J. L. J. (2019). *A performance musical do trompete líder na Banda Mantiqueira: estudo técnico-interpretativo e estratégias pedagógicas*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Lopes, M. V. (2020). *Trompete Brasileiro [Livro eletrônico]: estudos progressivos na linguagem popular*. Niterói - RJ: Ed. do autor.
- Marques, A. P. (2018). *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros*. Vol. 1. Sorocaba - SP: o auto.
- Melo, N R de. (2019). *Improvisação Idiomática no Frevo de Rua: um estudo multicaso com músicos atuantes no gênero*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, Campus I - João Pessoa, PA.
- Mota Jr., P. F. (2011). *Dois estudos de caso do trompete no choro: "Flamengo" de Bonfiglio de Oliveira e "Peguei a reta" de Porfírio Costa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Nascimento, J. M. D. (2008). *Choro: a música popular instrumental brasileira - um estudo de caso sobre o Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Netto, R. (2019). *O Trompete no Frevo*. Recife - PE: B52 Cultural.
- Neve, J. (1953). Pedroca muito sério: não sou Pedro, e sim Carmelino. Recuperado de: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100331&pesq=Pedroca%20Piston&pagfis=640>
- Oliveira, C. V. de. (1954). Álbum Todamérica: Pedroca. Revista do Disco. Edição n° 16, 5.
- Oliveira, C. V. de. (1958). As garotas gostam de dançar com Pedroca e seu Piston [Lp]. Sinter.
- Oliveira, C. V. de. (1959). Notícia. Revista do Rádio. Edição n° 511, 63.
- Oliveira, E. V. C. (2018). *A articulação no frevo de rua: um levantamento com trompetista de Olinda e Recife*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Paraíba, Campus I - João Pessoa, PA.
- Passos, M. R. (2016). *Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- Passos, M. R.; Ronqui, P. A. (2019). *A performance e os recursos técnico-interpretativos de Márcio Montarroyos: Análise de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*. Revista Vortex, v. 7, n. 2.
- Pedroca. (2022). *Vai Falando*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/107808/vai-falando>
- Pedroca. (2022). *Baião em Cuba*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/109862/baiao-em-cuba>
- Pedroca. (2022). *Uma noite na África*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/107811/uma-noite-na-africa>
- Pedroca. (2022). *Mágoas do Ney*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/109274/magoas-do-ney>
- Pedroca. (2022). *Mambolândia*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/106052/mambolandia>
- Pedroca. (2022). *Algum dia*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/110628/algum-dia>

- Pedroca. (2022). *Desventura*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/117467/desventura>
- Pedroca. (2022). *Sem Pistão*. Recuperado de: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/101983/sem-pistao>
- Pedroca. (2021). *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (Edição on-line). Recuperado de: <https://dicionariompb.com.br/artista/pedroca/#discografias>.
- Pedroca. (2014). *Toque Musical*. Recuperado de: <http://www.toque-musicall.com/>.
- Pedroca (2014). *Parallel Realities Studio*. Recuperado de: <https://parallelrealitiesstudio.wordpress.com/>.
- Pedroca. (2007). *Órfãos do Loronix*. Recuperado de: <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/>.
- Sève, M. (2016). *Choro: gênero ou estilo?* In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. p. 1-10.
- Tinhorão, J. R. (2015). *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 7ª edição.
- Trevor Jones Brass & woodwinds. (2022). *King Silvertone Trumpet*. Recuperado de: <https://www.trevorjonesltd.co.uk/King-Silvertone-Trumpet.htm>
- Vicente, R. A. (2014). *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

# Técnica e expressividade no estudo de técnicas estendidas para a flauta doce: um olhar para o glissando

Alfredo Faria Zaine

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp)

[alfredo.zaine@unesp.br](mailto:alfredo.zaine@unesp.br)

Sonia Ray

EMAC-UFG/IA – UNESP

[sonia\\_ray@ufg.br](mailto:sonia_ray@ufg.br)

Resumo: O desenvolvimento das técnicas estendidas na flauta doce pode-se valer tanto do estudo técnico, através do uso de métodos voltados a essa finalidade, bem como um desenvolvimento que parte da premissa de que técnica e expressividade podem ser desenvolvidas de forma coesiva, especialmente fazendo uso do repertório contemporâneo para flauta doce que usa esta técnica. Esta comunicação então tem como objetivo prover com exemplos formas de se desenvolver o estudo das técnicas estendidas de maneira expressiva, fazendo uso do método *The Modern Recorder Player* (Hauwe, 1984, 1987, 1992) e da obra musical *Nein!* (Dorwarth, 1999) através do suporte referencial sobre expressividade e performance musical (Meissner, 2021; Meissner & Timmers, 2019; Ray, 2005, 2019; Sloboda, 2014). Em virtude da extensão permitida nesta comunicação optou-se por usar como exemplo o estudo e a execução do *glissando* na flauta doce. Através do estudo da bibliografia apresentada e dos exemplos selecionados, notou-se que o estudo musical tem mais efetividade quando técnica e expressividade são equanimemente trabalhadas.

Keywords: flauta doce; música contemporânea para flauta doce; técnicas estendidas; expressividade musical

## Technique and expressivity in the development of extended techniques for the recorder

Abstract: The development of the extended techniques in recorder can be based both on the technical study, using methods aimed at this purpose, as well as a development that starts from the premise that technique and expressiveness can be developed cohesively, especially making use of contemporary repertoire for recorder that uses this technique. This paper then aims to provide with examples ways to develop the study of extended techniques in an expressive way, making use of *The Modern Recorder Player* method (Hauwe, 1984, 1987, 1992) and the musical work *Nein!* (Dorwarth, 1999) through the referential support on expressivity and musical performance (Meissner, 2021; Meissner & Timmers, 2019; Ray, 2005, 2019; Sloboda, 2014). Due to the extent allowed in this paper it was chosen to use as an example the study and performance of *glissando* in the recorder. Through the study of the bibliography presented and the examples selected, it was noted that the musical study has more effectiveness when technique and expressiveness are equally worked.

Keywords: recorder; contemporary music for recorder; extended technique; musical expressiveness

## Introdução

Dos elementos que materializam a performance musical (Ray, 2005) a técnica e a expressividade são usualmente apresentadas como pilares (complementares e independentes) da prática musical. Sloboda (2014) discute o que ele chama de “aspectos técnicos *versus* expressivos da performance musical” (Sloboda, 2014, p. 114, tradução nossa)<sup>1</sup> argumentando que uma performance musical avançada depende de altos níveis de domínio técnico, pois o descontrole de mínimas nuances (p. ex., afinação) poderiam perturbar uma performance musical.

Sob a perspectiva do desenvolvimento musical com foco voltado às questões técnicas, Meissner (2018 apud Meissner 2021, p. 12) argumenta que:

Quando o manuseio de um instrumento é desafiador e a leitura de notas parece complicada, os jovens músicos provavelmente se concentram na técnica e na notação. Isto poderia facilmente levar a um círculo vicioso de alunos focalizando notas e técnicas, e professores percebendo seus alunos como executantes “travados”<sup>2</sup>, que precisam melhorar a precisão e a fluência técnica primeiro. Consequentemente, os desafios da execução instrumental podem gerar um foco na ‘tecnicidade’ e uma falta de reflexão sobre a comunicação musical causando uma expressividade limitada na performance dos jovens músicos. (2018 apud Meissner 2021 Meissner, 2021, p. 12, tradução nossa)<sup>3</sup>

Meissner e Timmers (2019, p. 34), através de experimentos notaram que indivíduos, ainda que expostos a um ensino musical voltado ao desenvolvimento da expressividade musical foram capazes de desenvolver também sua fluência técnica, salientando que existe uma conexão entre técnica e expressividade que extrapolaria a ideia de um ensino musical estagiado, onde inicialmente se aprimora a técnicos para, posteriormente, desenvolver o aspecto expressivo musical. Logo, nortear o ensino para o desenvolvimento de uma performance expressiva, ainda que fazendo uso de modelos expressivos (Sloboda, 2014, p. 117), poderia partir da proposta da associação entre o desenvolvimento técnico e expressivo, uma vez que ambos os elementos serão necessários para uma performance musical bem-sucedida.

Ray (2005, p. 42) reforça que a fluência técnica é fator essencial para o desenvolvimento da performance, porém, segundo a autora, há uma dissociação deste campo do estudo musical com outras ordens que afetam a performance como um todo, uma vez que apenas o treinamento físico-motor não daria suporte integral a performance musical.

No âmbito do uso das técnicas estendidas na flauta doce, técnica e expressividade convergem para um ponto comum: o rompimento com o passado, em especial com a maneira de se tocar herdada dos séculos XVI, XVII e XVIII, logo o estudo dessas técnicas com foco apenas no desenvolvimento físico-motor pode não ser eficaz do ponto de vista da busca da expressividade.

Esta comunicação parte da premissa de que estudo técnico e aprimoramento da expressividade musical são fatores que podem ser desenvolvidos de forma simultânea, em especial quando se trata de estudantes já com certo nível de assimilação de seu instrumento musical e dentro do âmbito da música contemporânea, pois entende-se que a abdicação do estudo técnico (total ou parcial) é fator de inviabilidade para a prática musical satisfatória.

## **Coesão entre técnica e expressividade no uso das técnicas estendidas na flauta doce**

Com a retomada da performance artística de forma profissional da flauta doce no século XX, muitos compositores se interessaram em compor para ela, porém este ‘novo’ repertório era essencialmente neobarroco, neoclássico ou neorromântico (Cáceres, 2019). Foi então, entre as décadas de 1950 e 1960, que obras que faziam uso de alguma técnica estendida surgiram, e com isso também a busca por uma expressividade diferente do que acontecia até então.

Esse repertório original que incorporou o uso de técnicas estendidas representou o rompimento técnico e expressivo com o passado. Castelo (2018) identifica tal questão ao afirmar que: “o reconhecimento de um conjunto de técnicas como estendidas demanda que estas representem um rompimento a uma tradição” (Castelo, 2018, p. 28).

Um dos pioneiros deste movimento foi o flautista e compositor alemão Michael Vetter (1943-2013), que nos anos 1960 começou a experimentar diferentes sons na flauta doce,



especialmente pelo estudo de multifônicos e microtons (Lasocki, 2001), sendo que essa experimentação chamou atenção de diferentes compositores:

o interesse de Michael Vetter em expandir as possibilidades expressivas da flauta doce, sua curiosidade por coisas novas, sua vontade de criar algo novo e de nadar contra a corrente inspirou muitos compositores renomados a compor para ele, como Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach e muitos outros. (Rosa, 2014, p. 127, tradução nossa)<sup>4</sup>

Expandir as possibilidades expressivas da flauta doce não significa necessariamente renunciar a uma técnica do passado em favor do uso exclusivo das técnicas estendidas, uma vez que ambas as possibilidades caminham lado a lado. Por vezes, uma quantidade de obras para flauta doce faz uso não apenas da técnica estendida, mas de uma fusão entre esta ‘nova’ possibilidade e o tradicional, exigindo assim do flautista expertise em ambos os cenários. Como resultado desta convergência, Castelo (2018) afirma que:

já passado aproximadamente meio século do advento das técnicas estendidas, é possível que a distinção entre ‘técnica tradicional’ e ‘técnica estendida’ tenha se tornado algo um tanto nebuloso. Talvez fosse mais coerente não fazer a tal distinção, e classificar-se todos esses recursos apenas sob o termo ‘técnica’. (Castelo, 2018, p. 40)

Pode-se constatar então que as técnicas estendidas trazem consigo não apenas inovações no que concerne a técnica ‘pura’ do instrumento, mas também uma nova competência referente a expressividade musical na flauta doce. Neste âmbito, e entendendo o lugar que as técnicas estendidas se encontram, Hauwe (1984) faz a seguinte afirmação: “lembre-se de que em grande parte da música contemporânea estamos preocupados não tanto com a beleza do som, mas com suas possibilidades expressivas e dramáticas” (Hauwe, 1984, p. 52, tradução nossa)<sup>5</sup>.

## Desenvolvimento de técnica estendida e expressividade para flauta doce

O desenvolvimento das técnicas estendidas passa então pelo amadurecimento de uma expressividade que está atrelada a sua particularidade sonora (quando em comparação a técnica tradicional) e, ainda que esta técnica possa, *a priori*, ser estudada e desenvolvida de forma autônoma, buscando atingir excelência na sua execução e desatrelada ao estudo de uma obra específica, é no repertório que são encontrados elementos para o desenvolvimento não apenas técnico, mas expressivo de seu uso. Para isso, serão usados como exemplo trechos<sup>6</sup> de duas obras: o método<sup>7</sup> *The Modern Recorder Player* (Hauwe, 1992) e a obra *Nein!* (Dorwarth, 1999), para flauta doce solo.

Hauwe (1992, pp. 10–19) apresenta cinco maneiras de se executar um *glissando* na flauta doce, envolvendo (1) o giro do punho, (2) levantando os dedos, (3) movendo o instrumento, (4) movendo a mão e (5) usando o furo 0<sup>8</sup> do instrumento. As cinco possibilidades detalhadas pelo autor são apresentadas de forma a permitir que o flautista escolha a maneira que mais se adequa a sua performance, apresentando vantagens e desvantagens de cada variante.

Ao descrever o uso da variante 1 (girar o punho) Hauwe (1992) afirma que essa é a melhor maneira de se fazer glissandos pois, com este movimento, o flautista abre os furos da flauta doce de forma gradual, sendo indicado na realização de intervalos grandes. Já a variante 2 (levantando os dedos), Hauwe (1992) argumenta que, desta maneira, o flautista obtém *glissandi* de intervalos curtos com maior precisão, sendo uma opção quando não há necessidade da realização de intervalos grandes.

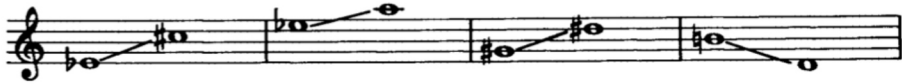
Exercícios apresentados por Hauwe (1992) referentes às variantes 1 e 2, respectivamente (exemplo1):

**Exemplo 1**

Exercício 102 (a) e 102(b) relativo a primeira variante de execução de glissandos (giro do punho) (Hauwe, 1992).

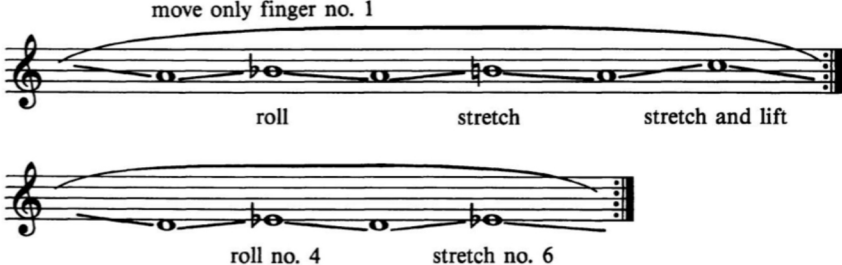
**Exercise 102(a)**

This one works best for glissandi over larger intervals, especially when ascending.



**Exercise 102(b)**

move only finger no. 1



Vary the rhythms.

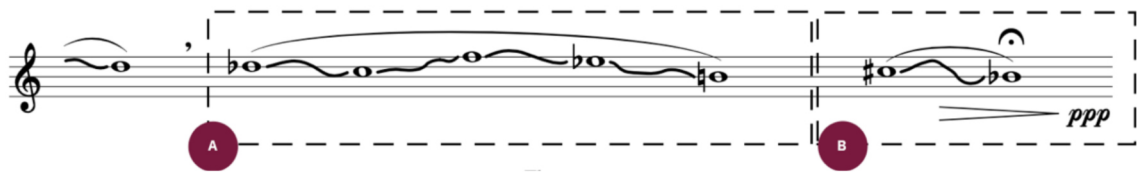
Pode-se observar que estes exercícios têm uma função técnica: através do movimento específico das mãos e dos dedos, o flautista tem que ser capaz de conduzir o movimento do *glissando* entre duas notas de forma precisa. Hauwe (1992, pp. 10–19) apresenta então exercícios para todas as possibilidades de como se fazer os *glissandi*, advertindo que para além do controle dos dedos, um efetivo *glissando* depende além de tudo, do controle da coluna de ar no instrumento. Ao final dos exercícios e das explicações sobre a maneira de se realizar um *glissando*, Hauwe (1992) faz dois avisos: um que destaca a abordagem técnica de seus exercícios: “não estou preocupado aqui principalmente com o uso musical do *glissandi* e sua função na interpretação [...]” (Hauwe, 1992, p. 18, tradução nossa)<sup>9</sup> e outro que deixa claro ser impropriedade desenvolver o trabalho apenas técnico, sem o vínculo com o repertório: “lembre-se que, em última análise, deve ser sempre a música, e o que ela quer de nós, que deve triunfar sobre nossas próprias lutas técnicas e mentais” (Hauwe, 1992, p. 19, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Uma vez assimilado o processo de realização do *glissando* (do ponto de vista técnico), o estudante passa a lidar com a realização desta possibilidade dentro do repertório, estando sujeito a outros fatores que corroboram para uma performance musical expressiva, como uso de dinâmicas, por exemplo.

No exemplo 2 (trecho da obra de Dorwarth (1999)), o fragmento ‘a’ apresenta um *glissando* que transita entre 5 notas e no o fragmento ‘b’ um *glissando* que parte de um dó sustenido (*piano*) para um si bemol (*pianississimo*).

**Exemplo 2**

Trecho com glissando da obra *Nein!* (Dorwarth, 1999, l. 21).

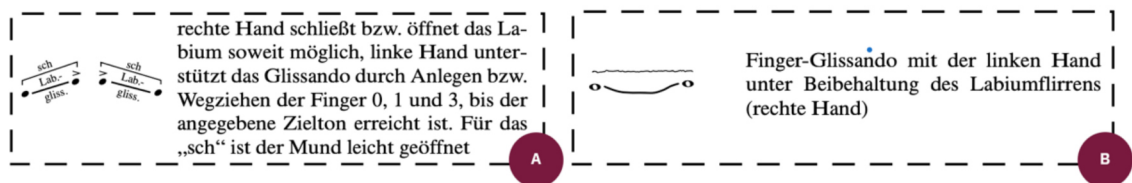


Neste movimento, a obra não apresenta nenhuma informação sobre tempo, o que faz com que o intérprete tenha que decidir qual a duração de cada um dos *glissandi*. No fragmento ‘b’, temos uma indicação de dinâmica, sujeitando o intérprete a escolher não apenas dedilhados adequados para obtenção de tal nota com afinação apropriada, mas coesão na condução da indicação de dinâmica, uma vez que o *glissando* tem como premissa a continuidade do som.

Na obra de Dorwarth (1999), outros *glissandi* são utilizados, inclusive com sobreposição de outras técnicas, como no exemplo 3.

**Exemplo 3**

Possibilidade de glissandi apresentadas na obra *Nein!* (Dorwarth, 1999, p. 2).



No exemplo 3 são apresentados dois trechos retirados da bula da partitura *Nein!* (Dorwarth, 1999) sobre os *glissandi* da obra: (a) “a mão direita fecha ou abre janela [da flauta doce] tanto quanto possível, a mão esquerda realiza o glissando movimentando os dedos 0, 1 e 3 até que a nota indicada seja alcançada. Para o [som] ‘sch’, a boca está ligeiramente aberta” e em (b) “*glissando* de dedos com a mão esquerda enquanto se provoca uma interferência [zumbido] na janela [da flauta doce] (com a mão direita)” (Dorwarth, 1999, p. 2, tradução nossa).

Nota-se então que unicamente o estudo do mecanismo de realização do *glissando*, apesar de importante, é no repertório que encontramos a técnica estendida aplicada com sua finalidade expressiva, exigindo do intérprete não apenas o conhecimento técnico, mas também a capacidade de escolha e decisão, definindo questões que envolvem dinâmica e tempo, por exemplo.

## Considerações finais

Quando Ray (2005) argumenta sobre a desconexão do estudo técnico das demais subseções que integram a performance musical, nota-se que há uma canonicidade viciosa, onde métodos são sucessivamente transmitidos sob o argumento da manutenção da tradição, não havendo revisão crítica do que (e como) se ensina. Porém, hoje com os estudos psicológicos voltados a entender o fenômeno musical (e por consequência a interação entre intérprete, performance e obra musical) entende-se que apenas proeza técnica não é capaz de fazer de um músico um artista de excelência (Sloboda, 2014, p. 115).

Um método ou caderno de estudos técnicos para flauta doce é material importante para o desenvolvimento de fluência técnica necessária ao suporte da performance musical, pois existem fundamentos básicos na prática instrumental que corroboram para que o desenvolvimento expressivo seja obtido da maneira mais adequada possível (Hauwe, 1984, pp. 6–8). No momento em que técnica e expressividade precisam ter sua fluência desenvolvida de forma monovalente, um estudo de uma técnica específica, como o de *glissando* aqui apresentado, passa a auxiliar no desenvolvimento desta fluência.

Logo, a escolha do desenvolvimento técnico aliado ao desenvolvimento expressivo pode ser uma opção viável do ponto de vista artístico e pedagógico, em especial se entendermos que a performance musical possui diferentes aspectos dentro do seu construto e, por mais que o desmembramento ajude a compreender seus mecanismos e desenvolver estratégias de progresso, a expressividade obtém suporte da técnica que, por sua vez, sem o suporte da expressividade não auxilia para uma performance musical expressiva.

## Notas

- <sup>1</sup> *Technical versus Expressive Aspects of Music Performance* (Sloboda, 2014, p. 114).
- <sup>2</sup> Meissner (2018) utiliza a palavra *wooden*, que, segundo o *New Oxford American Dictionary* (2010), significa “rígido e desajeitado no movimento ou maneira”.
- <sup>3</sup> *When handling an instrument is challenging and note reading seems complicated young musicians probably focus on technique and notation. This could easily lead to a vicious circle of students focusing on notes and technique, and teachers perceiving their students as “wooden” performers who need to improve accuracy and technical fluency first. Consequently, the challenges of instrumental playing may generate a focus on “technicality” and a lack of reflection on musical communication causing limited expressiveness in young musicians’ performance.* (2018 apud Meissner 2021 Meissner, 2021, p. 12, tradução nossa).
- <sup>4</sup> *Michael Veters Interesse an der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte, seine Neugierde auf Neues und sein Drang, auch Neues schaffen und gegen den Strom schwimmen zu wollen, hat viele namhafte Komponisten inspiriert, für ihn zu komponieren, so z. B. Andriessen, Baur, du Bois, Bussotti, Eisma, Hashagen, Huber, Ligeti, Kagel, Stockhausen, Schönbach u.a.m.* (Rosa, 2014, p. 127)
- <sup>5</sup> *Again, remember that in much contemporary music we are concerned not so much with sheer beauty of sound, but with its expressive and dramatic possibilities* (Hauwe, 1984).
- <sup>6</sup> A proposta desta comunicação não é traçar uma análise de forma integral das três obras escolhidas, trechos foram selecionados com a finalidade de exemplificar o uso de algumas técnicas estendidas, cobrindo assim uma amostra desta possibilidade.
- <sup>7</sup> Ray (2019, pp. 29–30) esclarece existem duas possíveis definições para o termo ‘método’: uma primeira conectada a procedimentos didáticos e **outra que compreende os materiais de ensino, bem como o conteúdo musical a ser ensinado**. É a segunda variante que será considerada como nomenclatura nesta comunicação.
- <sup>8</sup> Hauwe (1992) utiliza a expressão *thumb hole* ou furo do dedão, aqui será utilizada a identificação através do uso de números, sendo o furo ‘0’ aquele que se encontra no averso do instrumento.
- <sup>9</sup> *I am not primarily concerned here with the musical use of glissandi and their function in interpretation, but perhaps I can give you some tips.* (Hauwe, 1992, p. 18).
- <sup>10</sup> *Remember that ultimately It should always be the music, and what it wants from us, that should triumph over our own technical and mental struggles.* (Hauwe, 1992, p. 19)

## Referências

- Cáceres, C. L. T. (2019). *Exploring an Instrument's Diversity: The Creative Implications of the Recorder Performer's Choice of Instrument: Vol. I* (Issue September) [University of York]. <https://etheses.whiterose.ac.uk/26469/>
- Castelo, D. de F. C. (2018). *A Técnica Estendida Como Elemento Veiculador Da Expressão Musical Na Performance Contemporânea Da Flauta Doce* [Doutorado]. Universidade Estadual Paulista.
- Dorwarth, A. (1999). *Nein!* Moeck Musikverlag.
- Hauwe, W. van. (1984). *The Modern Recorder Player 1*. Schott Music.
- Hauwe, W. van. (1987). *The Modern Recorder Player 2*. Schott Music.
- Hauwe, W. van. (1992). *The Modern Recorder Player 3*. Schott Music.
- Lasocki, D. (2001). Vetter, Michael. In *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29267>
- Meissner, H. (2021). Theoretical Framework for Facilitating Young Musicians' Learning of Expressive Performance. *Frontiers in Psychology, 11*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584171>
- Meissner, H., & Timmers, R. (2019). Teaching young musicians expressive performance: an experimental study. *Music Education Research, 21*(1), 20–39. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1465031>
- Ray, S. (2005). Os Conceitos de EPM, Potencial e Interferência, Inseridos Numa Proposta de Mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical. In S. Ray (Ed.), *Performance Musical e suas Interfaces* (Vol. 1, pp. 21–34). Editora Vieira.
- Ray, S. (2019). *Pedagogia da performance musical*. Editora Espaço Acadêmico.
- Rosa, G. (2014). Ein Leben zwischen Avantgarde und Spiritualität. *Tibia: Magazin Für Holzbläser, 2*(20), 125–131.
- Sloboda, J. A. (2014). The Acquisition of Musical Performance Expertise: Deconstructing the “Talent” Account of Individual Differences in Musical Expressivity. In K. A. Ericsson (Ed.), *The Road To Excellence* (pp. 107–126). Psychology Press. <https://doi.org/10.4324/9781315805948>
- Stevenson, A., & Lindberg, C. A. (Eds.). (2010). *New Oxford American Dictionary*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780195392883.001.0001>

# Wave Variations for Double Bass alone de Fausto Borém: técnicas estendidas e estratégias de prática no contrabaixo

Leonardo Lopes

Universidade Federal de Minas Gerais

leodoublebass@gmail.com

Alfredo Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais

alfredo.ribeiros@gmail.com

Resumo: Estudo sobre a peça *Wave Variations for Double Bass alone* (2008) do contrabaixista-compositor brasileiro Fausto Borém. A partir de informações adquiridas através da experiência de aprendizagem, análise descritiva, análise espectral, além de estratégias de prática encontradas na literatura das áreas de Performance Musical e Comportamento Motor, buscou-se estruturar a prática e acrescentar informações que possam fundamentar o processo de aprendizagem técnico-interpretativo da peça em questão. De maneira geral, conclui-se que a complexidade de alguns movimentos isolados e a coordenação de movimentos independentes se colocam como os maiores desafios para a performance da peça. Para superar estas adversidades, estratégias como a prática por partes e do todo, prática em separado de vozes independentes, organização dos movimentos nos planos relativos a cada corda e o uso de marcações visuais no registro agudo do instrumento para o controle da afinação foram sugeridas. Informações complementares inerentes à estética da Bossa Nova também demonstraram ser importantes para a construção de uma interpretação mais próxima da proposta do compositor.

Palavras-chave: Técnicas estendidas para contrabaixo; Bossa Nova; Organização da prática; Repertório para contrabaixo no século XXI.

## Wave Variations for Double Bass Alone by Fausto Borém: extended techniques and practice strategies on the Double Bass

Abstract: Study on the piece *Wave Variations for Double Bass alone* (2008) by Brazilian bassist-composer Fausto Borém. From information acquired through the learning experience, descriptive analysis, spectral analysis, in addition to practice strategies found in the literature in the areas of Musical Performance and Motor Behavior, we sought to structure the practice and add information that can support the learning process technical interpretation of the piece in question. In general, it is concluded that the complexity of some isolated movements and the coordination of independent movements are the biggest challenges for the performance of the piece. To overcome these adversities, strategies such as practice in parts and as a whole, separate practice of independent voices, organization of movements in the planes relative to each string and the use of visual cues in the instrument's high register to control the tuning were suggested. Complementary information inherent to the Bossa Nova aesthetics also proved to be important for the construction of an interpretation closer to the composer's proposal.

Keywords: Extended techniques for double bass; Bossa Nova; Practice schedule; Double bass repertoire in the twentieth century.

## Introdução

A performance de *Wave Variations for Double Bass alone* (2008) de Fausto Borém é desafiadora, tanto do ponto de vista técnico quanto interpretativo, mesmo para contrabaixistas mais experientes. Neste contexto, a busca por informações que possam auxiliar a organização da prática e a compreensão da peça como um todo se tornam fundamentais para o processo de aprendizagem da mesma.

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da UFMG e uma das principais referências brasileiras no contrabaixo acústico. Solista, pesquisador, compositor e arranjador

premiado diversas vezes no Brasil e no exterior, apresenta um vasto repertório de composições e arranjos *crossovers*<sup>1</sup> para contrabaixo.

Seguindo uma linha composicional voltada para a música brasileira, *Wave Variations* (2008) foi inspirada na canção “*Wave*” do músico Antônio Carlos (Tom) Jobim. Inserida na primeira faixa do álbum homônimo, essa canção se tornou um clássico da Bossa Nova. Gravado nos Estados Unidos e lançado em 1967 pela gravadora norte-americana *A&M Records*, o álbum contou com a participação de algumas figuras importantes do *Jazz* norte-americano, entre elas o lendário contrabaixista Ron Carter.

*Wave Variations* (2008) é composta por uma diversidade de técnicas de performance no contrabaixo, tanto tradicionais quanto estendidas<sup>2</sup>. Entre elas encontra-se a realização de sons percussivos e a condução de linhas melódicas a duas vozes, sendo articuladas por *pizz.* + *pizz.*, voz + *pizz.* e arco + *pizz.* Essas técnicas são utilizadas como ferramenta para fazer referência ao canto e à instrumentos como: violão, contrabaixo, tamborim, surdo, cuíca e agogô, ambos característicos da Bossa Nova. Estruturalmente, a peça é composta por dois temas e um conjunto de 11 variações independentes, além de introdução e *Coda*. Cada uma das variações corresponde, sequencialmente, a uma seção formal (AABA) da canção original. A performance completa da peça tem duração aproximada de 5 minutos e 45 segundos.

Este artigo tem como principal objetivo apresentar estratégias de prática e acrescentar informações que possam fundamentar o processo de aprendizagem técnico-interpretativo de *Wave Variations* (2008) de Fausto Borém. Para isso, foram utilizadas informações adquiridas através da experiência de aprendizagem, análise descritiva da peça, análise espectral, além de procedimentos de organização da prática encontrados na literatura das áreas de Performance Musical e Comportamento Motor.

No geral, a peça possui um grande número de questões técnico-interpretativas a serem discutidas. Entretanto, foram abordados aqui somente questões pontuais pouco esclarecidas pela literatura, mas importantes para o processo de aprendizagem e performance da peça. Os temas e as variações foram agrupados em três seções, de acordo com suas características, para facilitar as discussões e a compreensão do texto. Na primeira delas discute-se a utilização de sons percussivos, um efeito sonoro e a realização da técnica arco + *pizz.* Na sequência é abordada a representação do violão e o contrabaixo na Bossa Nova. Por fim, discute-se a coordenação na performance das variações que utilizam a voz e o instrumento simultaneamente.

## Sons percussivos, arco + pizz. e efeito sonoro

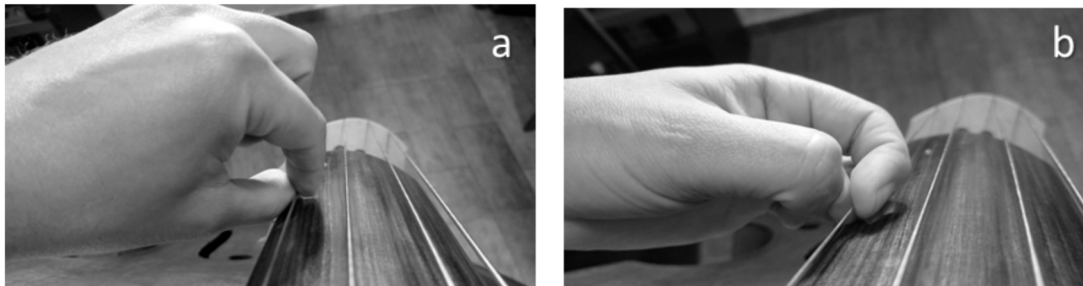
A peça tem início com a utilização de sons percussivos a duas vozes realizados com a mão esquerda na faixa lateral do contrabaixo e com a mão direita no tampo, fazendo alusão aos instrumentos tamborim (sons mais agudos) e surdo (sons mais graves), respectivamente. Nessa introdução (c. 1-4), é expresso de forma sucinta o caráter rítmico da Bossa Nova utilizado em toda a peça. A partitura original contém alguns textos que descrevem brevemente como estes sons devem ser produzidos, portanto, não carecem de demais detalhamentos sobre sua realização.

Assim como na introdução, a variação n. 11 (*Coda*, c. 166-189) é composta por sons percussivos, neste caso, em referência a uma cuíca e um agogô. Para imitar a cuíca (c. 166-176), as notas musicais do trecho não devem soar na frequência exata, mas sim de forma aproximada e oscilante. Segundo texto explicativo contido na partitura, esse trecho é realizado segurando a corda I (sol) entre o dedo polegar e o dedo indicador da mão esquerda

(Figura 1a), onde as notas ascendentes são sempre precedidas por *slides*. Entretanto, um melhor resultado sonoro pode ser obtido segurando a corda I entre o dedo indicador e a unha do dedo polegar (Figura 1b). Dessa forma, obtém-se um timbre com maior número de parciais harmônicas superiores, mais próximo do timbre original da cuíca, além de facilitar a oscilação da frequência das notas.

**Figura 1**

Posição da mão esquerda na performance dos sons referentes à cuíca no contrabaixo: (a) pinça formada entre os dedos indicador e polegar; (b) pinça formada entre o dedo indicador e a unha do polegar.



A representação do agogô nos compassos seguintes (c. 177-184) é realizada por duas vozes, sendo uma articulada com o arco e a outra com o *pizzicato* (arco + *pizz.*). Essa seção pode ser subdividida em duas partes distintas. Na primeira (c. 177-180), um padrão ritmo é realizado com notas de frequências não exatas produzidas pelo atrito do arco nas cordas I-II e II-III entre o cavalete e o estandarte do contrabaixo. Uma segunda voz é realizada pelo dedo polegar articulando um ostinato com as cordas soltas II e III.

Na performance desse trecho, a mão esquerda posicionada entre os planos relativos às cordas II e III pode facilitar a realização do *pizz.* com o dedo polegar, visando pouca ou nenhuma movimentação do conjunto braço, antebraço e mão esquerda, respectivamente. Essa abordagem, implica em priorizar os movimentos finos do polegar, que envolvem o uso de músculos menores do corpo, evitando movimentos mais amplos do braço (Hall, 2005). Segundo Magill e Anderson (2016), o sistema nervoso central lida melhor com a precisão em movimentos mais finos. Por outro lado, as habilidades motoras grossas solicitam a ativação de grupos musculares maiores, estando sujeitas a maior variabilidade dos movimentos e erros de precisão.

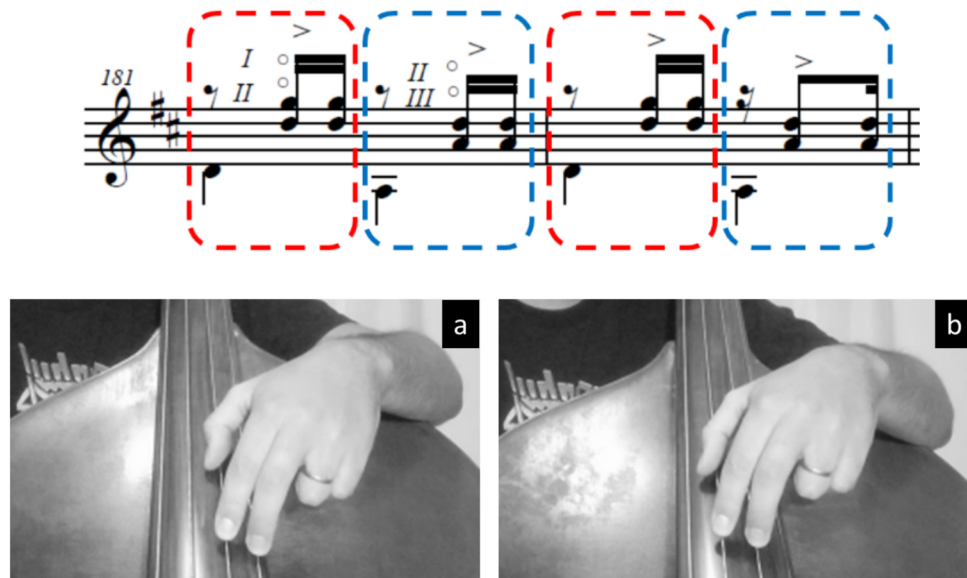
Na segunda parte (c. 181-184), o padrão rítmico realizado pelo arco é simplificado, porém, são acrescentados no trecho bicordes formados por harmônicos naturais ( $\text{Sol}_4\text{-Ré}_4$  nas cordas I-II e  $\text{Lá}_3\text{-Ré}_4$  nas cordas II-III), tornando mais complexa a realização do *pizz.* com o polegar. Diferente do trecho anterior, posicionar a mão esquerda em dois planos distintos parece ser a estratégia mais adequada para a performance desse trecho. O primeiro plano é referente às cordas I e II onde a corda II é articulada pelo polegar e o segundo plano refere-se às cordas II e III onde a corda III é articulada pelo polegar (Figura 2). Dessa forma, os movimentos finos do polegar e os movimentos transversais mais amplos do braço podem ser melhor coordenados quando melhor compreendidos e organizados de forma eficiente.

A técnica de articulação arco + *pizz.* também é utilizada na performance da variação n. 10 (c. 150-165), de forma ainda mais complexa. Uma melodia sincopada no registro superagudo do instrumento é realizada em conjunto com o polegar da mão esquerda articulando as cordas II, III e IV (Exemplo 1). Para a realização desse trecho, é importante



**Figura 2**

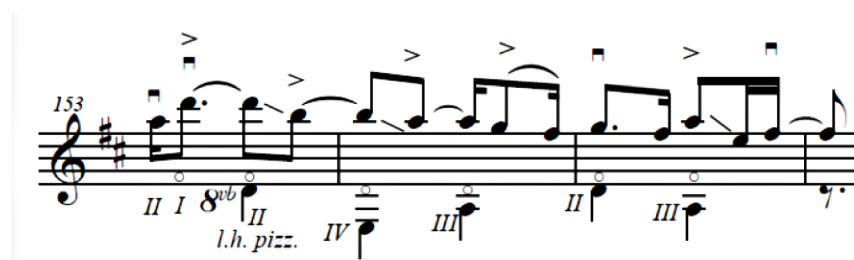
Posicionamento da mão esquerda em dois planos distintos na performance dos sons referentes ao agogô no contrabaixo: (a) plano relativo às cordas I e II, destacados pelos retângulos tracejados em vermelho; (b) plano relativo às cordas II e III, destacados pelos retângulos tracejados em azul.



a compreensão de como alguns movimentos dos dois conjuntos (direito e esquerdo dos membros superiores) são gerados e coordenados entre si.

**Exemplo 1**

Utilização da técnica arco + *pizz.* no contrabaixo, coordenando os movimentos para realização da melodia no registro superagudo e *pizz.* com o dedo polegar da mão esquerda, em *Wave Variations* de Fausto Borém, (c. 153-155).



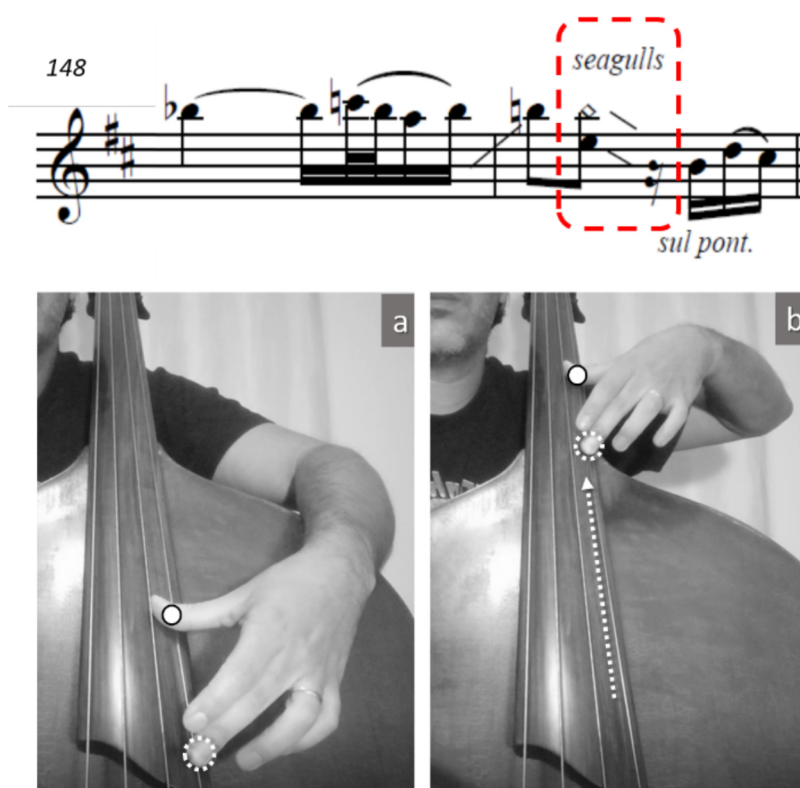
Nessa condição, um paralelo pode ser traçado com a performance do piano, onde a coordenação entre movimentos independentes das mãos é constantemente requerida. Na literatura do piano, o estudo de mãos esquerda e direita em separado mostra-se extremamente eficaz no processo de aprendizado (Chang, 2016; Cerqueira et al., 2012; Póvoas, 2008). Essa estratégia ajuda na criação de memórias motoras e auditivas, favorece a descoberta de novas interpretações, além de auxiliar o processo de coordenação entre os movimentos. Tendo em vista estes preceitos, na etapa inicial do estudo dessa variação praticar separadamente a linha melódica superior articulada com o arco revezando o mesmo procedimento com a linha do *pizz.* aparenta ser a estratégia mais eficaz de aprendizado. Em um segundo momento, as duas linhas melódicas devem ser praticadas em conjunto.

Em outro contexto, exclusivamente na variação n. 9, o compositor utiliza um efeito sonoro semelhante ao grasnar de gaivotas (c. 149), em alusão ao mar expresso na letra da canção original de Tom Jobim. Para realizar esse efeito, é necessário pressionar a nota Mi<sub>4</sub>

com o dedo polegar da mão esquerda e com o dedo indicador ou médio pressionar levemente a nota  $Si_4$ , sem encostar a corda no espelho. O resultado é um harmônico artificial da nota  $Si_5$ , ou seja, um intervalo de quinta justa da nota pressionada pelo polegar soando uma oitava acima (Turetzky, 1989). Um portamento descendente, no valor da colcheia, deve ser realizado mantendo a posição dos dedos em constante movimento (Figura 3). Dessa forma, cada passagem dos dedos por uma parcial harmônica produzirá um som semelhante ao grasnar de uma gaivota.

**Figura 3**

Posição e direção do movimento da mão esquerda na performance dos sons referentes ao grasnar de gaivotas no contrabaixo: (a) posição inicial; (b) posição final. O círculo preenchido de branco representa o dedo polegar pressionando a corda contra o espelho e o círculo branco pontilhado representa o dedo médio pressionando parcialmente a corda. A seta pontilhada representa a direção do movimento.

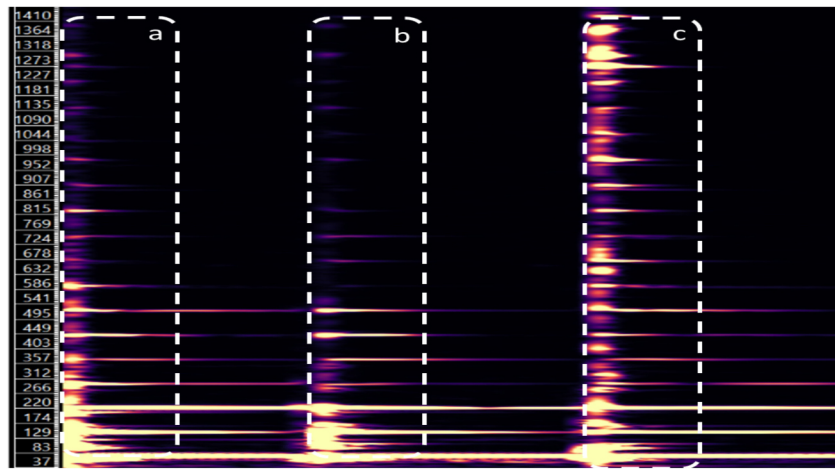


## Violão e contrabaixo

O *pizzicato* é um elemento presente em boa parte da peça. Através dele as cordas são articuladas pelos dedos da mão direita, produzindo um som mais curto e percussivo do que aqueles produzidos pelo arco. No contrabaixo acústico o *pizz.* poder ser realizado de diferentes maneiras, produzindo timbres com características distintas. Entre as formas mais comuns encontradas no repertório tradicional do instrumento estão o *pizz.* popular, o erudito e o Bartók (Lopes, 2016). A Figura 4 abaixo, demonstra uma análise espectral da nota  $Ré_2$  (corda II solta) sendo articulada pelo *pizz.* popular, erudito e Bartók, consecutivamente. Podemos observar diferentes intensidades e incidência de harmônicos superiores, evidenciando a diferença de timbre entre as três maneiras de realização do *pizzicato*.

Figura 4

Análise espectral da nota Ré<sub>2</sub> articulada pelas formas de pizzicato: (a) popular; (b) erudito; (c) Bartók.



No *pizz.* popular, muito utilizado no *Jazz*, a corda é articulada lateralmente pelos dedos indicador ou médio, no sentido da corda mais aguda para a mais grave. O dedo polegar da mão direita, sempre que possível, deve posicionar-se na parte lateral do espelho servindo como ponto de apoio e orientação dos movimentos (Figura 5a). De outro modo, no *pizz.* erudito, muito utilizado no repertório sinfônico, a corda é puxada perpendicularmente (para “fora” do contrabaixo) criando um timbre mais “escuro” do que aqueles produzidos pelo *pizz.* popular. Normalmente, utilizam-se os dedos indicador, anelar ou polegar (Figura 5b). Por fim, podemos entender o *pizz.* Bartók como uma variação particularmente forte do erudito (Figura 5c). Por meio de uma pinça formada pelos dedos indicador e médio a corda é puxada perpendicularmente com mais tensão e então liberada energicamente de forma que a mesma rebata no espelho do instrumento adicionando ao som da própria nota um timbre ruidoso particular (Lopes, 2016).

Figura 5

Três diferentes maneiras de se realizar o *pizz.* no contrabaixo: (a) popular; (b) erudito; (c) Bartók. O círculo preenchido de branco representa o contato do (s) dedo (s) com a corda e a seta tracejada representa a direção do movimento dos dedos.



Essas três formas de realizar o *pizz.* podem ser utilizadas em momentos diferentes da peça de acordo com o contexto de cada trecho. No geral, quando há uma linha melódica de acompanhamento com o contrabaixo utiliza-se o *pizz.* popular e particularmente o Bartók na variação n. 6. As performances referentes ao violão, por questões mais ergonômicas do que timbrísticas, devem ser realizados pelo *pizz.* erudito.

O violão é um dos instrumentos mais importantes da Bossa Nova. Ele é representado na peça logo após a parte percussiva da introdução (c. 5-13). Para a performance da

introdução, e das variações n. 3 (c. 74-85) e n. 4 (c. 86-97) o compositor recomenda “*r.h. mute a la João Gilberto*” (c. 5). Dessa forma, as pequenas pausas no ritmo sincopado do violão devem ser produzidas pela mão direita interrompendo o som das cordas.

Na performance das variações referentes ao violão a afinação precisa entre as notas dos acordes apresenta elevado grau de dificuldade. Na área da Aprendizagem Motora, movimentos mais complexos são decompostos em unidades mais simples e realizados em tempo de realização maior do que em tempo real para facilitar sua aprendizagem. Posteriormente, as repetições das unidades fragmentadas são realizadas em tempos menores, se aproximando do tempo real. Esses procedimentos são conceituados por Magill e Anderson (2016) como prática por partes e prática do todo. Baseando-se nessa prática, cada acorde problemático pode ser praticado separadamente em tempos menores (mais lento), até mesmo utilizando o arco para que a distinção das notas fique mais clara. Neste contexto, também é importante a prática da transição entre cada acorde. Quando satisfatório, a variação em questão deve ser praticada como um todo, em tempo real de execução.

Importante ressaltar que durante a performance dessas variações, o arco não deve ser segurado pela mão, para facilitar a articulação dos acordes pelos dedos indicador e médio. Ele deve ser mantido em um *bow quiver* ou em alguma superfície próxima ao instrumentista onde possa ser retomado rapidamente ao final da variação.

Além do violão, a função condutora do contrabaixo é bastante utilizada na peça. Sua performance deve seguir os preceitos rítmicos já estabelecidos anteriormente pela percussão e pelo violão, como sugerido na partitura pela expressão “*Bossa bass*” (c. 14). Nas variações que o representem deve-se utilizar o tipo de *pizz.* popular, sem manter o arco seguro pela mão. Dessa forma, pretende-se criar um timbre mais adequado, além de facilitar a flexibilidade da realização rítmica.

Na introdução (c. 14-20), após a exposição do violão, o compositor deixa claro uma linha melódica na qual se refere ao contrabaixo. Parte desse trecho é seguido pela utilização de sussurros com o mesmo padrão rítmico, acrescentando mais um elemento da Bossa Nova. A título de curiosidade, a estética da Bossa Nova incluía uma forma de canto quase sussurrado. Isso só foi possível devido aos avanços tecnológicos nos equipamentos de captação, como o microfone, que possibilitaram maior fidelidade na captação da voz e do instrumento, mesmo em dinâmicas mais suaves (Calanca, 2021).

O contrabaixo também está presente no tema B da variação n. 1 (c. 54-61), em uma difícil condução à duas vozes (*pizz.* + *pizz.*). Alguns dos intervalos, como acontece no Exemplo 2 abaixo, necessitam de uma grande abdução (abertura) dos dedos para realizar os intervalos propostos no registro grave do contrabaixo. Este problema pode ser amenizado se os intervalos foram realizados no registro médio do instrumento (4ª posição). Exigindo menor abdução dos dedos. O mesmo raciocínio pode ser utilizado na performance de toda a variação.

#### Exemplo 2

Realização do intervalo de quinta justa na 4ª posição do contrabaixo, utilizando as cordas II e III em *Wave Variations* de Fausto Borém, (c. 61-61).

[4ª posição]

[ II ]  
[ III ]

Nas variações n. 2 (c. 62-73) e n. 5 (c. 98-105) o contrabaixo é acompanhado pela voz e pelo assobio, respectivamente. Os problemas referentes às suas performances, por conta da sua natureza, são abordados na seção seguinte. De outra forma, na variação n. 6 (c. 106-117), indicada pelo compositor como “*Funk bass pizz.*”, bicordes formados por intervalos de 8ª justa são construídos em cima de um ritmo sincopado e algumas notas a serem articuladas por um “*snap*” (estalo). O resultado é uma sonoridade semelhante ao *pluck* da técnica de *slap* do contrabaixo elétrico. Todas essas técnicas consistem em “puxar” a corda com o dedo indicador ou médio da mão direita para que a corda rebata no espelho do instrumento quando liberada, ou seja, de forma semelhante ao *pizz.* Bartók. Já os intervalos de 8ª, também podem apresentar dificuldade na afinação. Nesse caso, a mesma estratégia de prática utilizada nas variações referentes ao violão pode ser utilizada.

## Coordenação voz e instrumento

Cinco variações da peça utilizam a voz em simultâneo com a performance do arco ou do *pizz.* no contrabaixo, realizando padrões rítmicos distintos. Na Bossa Nova, o ritmo sincopado do violão não acompanha as figuras rítmicas da linha vocal, criando assim uma falsa sensação de que a voz estaria em descompasso com o ritmo do violão. Apresentada por João Gilberto<sup>3</sup>, essa maneira de tocar ficou conhecida posteriormente como “violão gago”, sendo incorporada por outros artistas e tornando-se um padrão do gênero (Napolitano, 2000).

A realização simultânea de duas linhas melódicas com ritmos diferentes pode representar um desafio, especialmente, para instrumentistas que não possuem o hábito de cantar e tocar ao mesmo tempo. Nessa condição, a mesma estratégia utilizada na variação n. 10 pode ser aplicada, ou seja, praticar separadamente cada uma das vozes independentes e em conjunto, posteriormente.

Este caso também se aplica na prática das variações n. 2 (c. 62-73) e n. 5 (c. 98-105), realizadas com voz + *pizz.* e assobio + *pizz.*, respectivamente. Em ambas as variações, recomenda-se o uso do *pizz.* popular, por se tratar claramente de uma linha de condução de contrabaixo da Bossa Nova, adequando o timbre ao caráter do trecho. Na variação n. 5, para os contrabaixistas que não possuem a habilidade de assobiar ou sentirem dificuldade na afinação, o assobio pode ser substituído pelo canto, com o aval do compositor. Pois, em um pequeno texto introdutório o mesmo sugere que mudanças na escrita podem ser feitas de acordo com a tradição da música popular, onde há maior liberdade interpretativa.

As variações n. 7 (c. 118-129), n. 8 (c. 130-141) e n. 9 (c. 142-149) são realizadas com a voz (*scatting*<sup>4</sup>) + arco, sendo que nas variações n. 7 e n. 8 a voz é realizada em uníssono com a linha melódica com contrabaixo. Dessa forma, não apresentam os problemas de coordenação apresentados nas variações anteriores. Por outro lado, as melodias no registro agudo e superagudo do contrabaixo utilizadas nessas variações podem criar dois problemas de performance: a dificuldade de cantar em registros mais altos e a afinação no contrabaixo. No primeiro deles, as melodias podem ser moduladas uma oitava abaixo ou até não cantadas, quando necessário. Já o problema da afinação nos registros agudos e superagudos pode ser amenizado ou mesmo resolvido com o uso de marcações discretas no espelho do contrabaixo, utilizadas como ponto de referência visual para o controle dos movimentos. Estudos, como Borém e Lage (2019), têm demonstrado o importante papel da visão e do tato para o controle da afinação em instrumentos não temperados, especialmente, o contrabaixo. Na variação n. 9 (c. 142-149) o *scatting* não é realizado em uníssono, mas sim

em intervalos de sextas. Dessa forma, praticar as melodias separadamente podem ajudar na afinação dos intervalos antes da prática do todo.

O mesmo caráter do canto da Bossa Nova deve perpetuar por toda a peça, mesmo nas variações onde não há o uso do canto propriamente dito. O *Chorus 1* (c. 30–41) e a variação n. 1 (c. 42–53), por exemplo, apresentam melodias a serem realizadas no contrabaixo, sem o uso da voz. Ainda assim, o compositor reforça o caráter da interpretação ao prescrever na partitura “*Bossa singing a la Elis Regina*” (c. 30). A cantora Elis Regina é reconhecida mundialmente por construir interpretações com grande apelo cênico-musical, desenvoltura técnica precisa e versátil. Um dos principais elementos da sua expressividade é a flexibilidade na realização dos ritmos e hierarquia das pulsações das palavras (Ribeiro & Lopes, 2019; Borém & Taglianetti, 2014). A construção das frases musicais e articulação das notas no contrabaixo devem, portanto, se inspirar no mesmo princípio para guiar sua interpretação.

## Conclusão

Este estudo buscou apresentar estratégias de prática e acrescentar informações que possam fundamentar o processo de aprendizagem técnico-interpretativo de *Wave Variations* (2008) de Fausto Borém.

De maneira geral, conclui-se que a complexidade de alguns movimentos isolados e a coordenação de movimentos independentes se colocam como os maiores desafios para a performance da peça. Para superar estas adversidades, estratégias como a prática por partes e do todo, prática em separado de vozes independentes, organização dos movimentos nos planos relativos a cada corda e o uso de marcações visuais no registro agudo do instrumento para o controle da afinação foram sugeridas.

Informações complementares inerentes à estética da Bossa Nova também demonstraram ser importantes para a construção de uma interpretação mais próxima da proposta do compositor.

## Notas

<sup>1</sup> Arranjos que combinam dois ou mais estilos musicais diferentes.

<sup>2</sup> As técnicas estendidas representam uma maneira de tocar ou cantar que explora as “possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (ROSA, 2012, p. 23).

<sup>3</sup> Cantor, violonista e compositor brasileiro precursor da Bossa Nova.

<sup>4</sup> Um tipo de canto, comum no *Jazz*, caracterizado por sons vocais improvisados em vez de palavras.

## Referências

Borem, F., & Lage, G. (2019). Intonation in the Performance of the Double Bass: The Role of Vision and Tact in Undershoot and Overshoot Patterns. *Online Journal of Bass Research*, 10, pp. 1-17.

- Borém, F. (2008) *Wave Variations for Double Bass alone*. [Partitura musical] Belo Horizonte, Ed. Musa Brasilis.
- Borém, F., & Taglianetti, A. P. (2014). Trajetória do canto cênico de Elis Regina. *Per Musi*, Belo Horizonte, 29, pp. 39–52.
- Calanca, K. (2021). Entre a Era do Rádio e a Bossa-Nova: O avanço das tecnologias de captação, gravação e difusão do som como meios criadores. *Música e Pensamento*. Lisboa, Portugal.
- Cerqueira, D. L., Zorzal, R. C. & de Ávila, G. A. (2012). Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte. 26, pp. 94–109
- Chang, C. C. (2016). *Fundamentals of Piano Practice* (3<sup>th</sup> ed.). Createspace Independent Publishing Platform.
- Hall, S. (2005). *Biomecânica básica* (4<sup>th</sup> ed.) Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- Lopes, L. & Ribeiro, A. (2019). Jarreau Frevô Five de Fausto Borém: organização da prática no contrabaixo. *Anais do VIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical*. Goiânia, pp. 343–351
- Lopes, L. (2016). O dedilhado no contrabaixo: descrição e análise cinesiológica. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte, Brasil.
- Napolitano, M. (2000) “‘Já Temos Um Passado’: 40 Anos Do LP ‘Chega de Saudade.’” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 21, pp. 59–65
- Magill, R. A. & Anderson, D. (2016). *Motor Learning and Control: Concepts and Applications* (11<sup>th</sup> ed.). NY, McGraw-Hill Education.
- Turetzky, B. (1989). *The Contemporary contrabass* (2<sup>nd</sup> ed.). Berkeley: University of California Press.
- Póvoas, M. B. C. (2008). Ação pianística e coordenação motora – aspectos inerentes à atividade músico-instrumental com vistas à otimização da técnica com foco no conteúdo musical. *DAPesquisa*, Florianópolis. 3, n. 5, pp. 751–763.
- Ribeiro, A. & Lopes, L. (2019). Os efeitos vocais de Elis Regina em “Upa Neguinho” de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. *Anais do VIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical*. Goiânia, pp. 380–389.
- ROSA, A. S. (2012). Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil. (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, Brasil.

# O passado como suporte para a carreira artística: pianeiros e Hercules Gomes

Thiago Leme Marconato  
Universidade Estadual de Maringá  
thiagomarconato10@gmail.com

Resumo: O pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes possui uma produção artística ligada ao universo do piano no choro. Ele se posiciona como herdeiro e continuador de uma tradição estabelecida pelos pianeiros, cuja continuidade se prolongaria desde o século XIX até os dias atuais. Hercules constrói tal ideia a partir do estabelecimento de linhagens e trocas de bastão entre pianeiros seguindo critérios específicos e limitado a músicos que se dedicaram ao choro em seu formato considerado tradicional. Conclui-se que tal discurso é efetivo para a carreira artística de Hercules Gomes, já que ele dialoga com um público que valoriza a manutenção da tradição do choro.

Keywords: Hercules Gomes, Pianeiros, Tradição, Choro.

## The past as support for the artistic career: pianeiros and Hercules Gomes

Abstract: Pianist, arranger and composer Hercules Gomes has an artistic production linked to the universe of piano in choro. He stands as an heir and continuator of a tradition established by *pianeiros*, whose continuity would keep on from the 19<sup>th</sup> century to the present day. Hercules builds this idea from the establishment of lineages and exchanges of baton between *pianeiros* based on specific criteria and limited to musicians who dedicated themselves to choro in its format considered traditional. It is concluded that this discourse is effective for the artistic career of Hercules Gomes because he dialogues with an audience that values the maintenance of the tradition of choro.

Keywords: Hercules Gomes, *Pianeiros*, Tradition, Choro.

## Introdução

O pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes tem desenvolvido extenso trabalho artístico ligado ao choro e à produção musical de pianeiros e pianeiras<sup>1</sup> dos séculos XIX e XX. Hercules dialoga diretamente com a obra desses instrumentistas através de arranjos, especialmente para piano solo, e com a ideia do piano no contexto do choro atrelado a aspectos considerados tradicionais no meio. Em outras palavras, ele se posiciona como um continuador da tradição pianeira. Em entrevista concedida ao autor deste trabalho em agosto de 2020, Hercules Gomes explicou com detalhes como enxerga tal tradição que, segundo ele, percorre mais de 150 anos e ainda como enxerga a si próprio enquanto pertencente, herdeiro e continuador de tal legado. O músico estrutura sua fala a partir do que ele mesmo classifica como linhagens e trocas de bastão entre pianeiros e estabelece limites para a definição dos agentes inseridos na tradição, isto é, nem todo pianista que toca choro está atrelado à tradição do gênero. Este trabalho, portanto, tem como objetivo analisar o discurso construído por Hercules Gomes na entrevista em questão e situá-lo enquanto elemento estruturante de sua atividade artística.

### “E a coisa evolui...”

Na referida entrevista, Hercules Gomes é questionado acerca do trânsito de recursos estilísticos entre pianeiros ao longo das décadas anteriores. O músico explica que enxerga a questão de uma forma bastante natural e orgânica em qualquer tipo de música através de linhagens cronológicas entre seus agentes. No caso dos pianeiros, Hercules estabelece



alguns fios condutores, como os pianeiros do século XX sendo sucessores dos do século anterior, e propõe um paralelo com o jazz norte-americano:

Se você pega o jazz, a gente tem um paralelo aí do Scott Joplin [1868-1917] com o Ernesto Nazareth [1863-1934] por exemplo. E a coisa evolui depois *pro* Fats Waller [1904-1943], *pro* Jelly Roll Morton [1890-1941], *pro...* Enfim, e depois *pro* Oscar Peterson [1925-2007], e depois *pro* Bill Evans [1929-1980], e depois... O Brasil é a mesma coisa. Você tem o Ernesto Nazareth, a coisa evolui pra Tia Amélia [Brandão Nery, 1897-1983], logo depois evolui também *pro* Maestro Gaó [Odmir Amaral Gurgel, 1909-1992], *pro* Zequinha [de Abreu, 1880-1935], a coisa evolui depois *pro* Radamés [Gnattali, 1906-1988], depois a coisa evolui *pro* Laércio de Freitas (1941), Cristóvão Bastos (1946) e evolui pra gente. (Gomes, 2020)

Através dessa “evolução” do piano no choro, Hercules Gomes enxerga um fio condutor entre Ernesto Nazareth e si mesmo, através de músicos que se dedicaram ao gênero e contribuíram para sua interpretação pianística. Porém é necessário destacar que tanto o choro quanto o jazz compreendem mais de um século de práticas musicais e contam com diversos estilos, de forma que é complicado sustentar uma linha de continuidade histórica durante tanto tempo. No caso do choro, aparentemente, o elo entre os compositores citados é justamente a proximidade com o gênero em sua forma e instrumentação “tradicionais”. Entretanto, segundo Rezende (2014), até mesmo questões da forma musical do choro, como forma tripla e baseada em períodos de 8 ou 16 compassos, as quais aparecem como um “fio que une a história”, tem seu sentido alterado completamente, já que, passa de reflexo de uma sociedade a uma norma autoimposta em nome da autenticidade da tradição nos anos 1940. O mesmo ocorre nas décadas seguintes, quando formas de sociabilidade em torno do choro nos anos 1960 e 1970 foram rompidas e se tornaram algo autoimposto (Rezende, 2014, p. 287).

Portanto, não se trata, necessariamente, de manter a tradição, mas de dialogar com ela, já que cada músico a aborda de uma maneira específica. É neste sentido que Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Laércio de Freitas e outros fazem parte do mesmo universo que Hercules Gomes: o diálogo com a tradição do choro, seja em termos de forma, de instrumentação ou ambos. Aliás, tais elementos muitas vezes demarcam, na prática, a relação de compositores com o universo chorão: quando não há relações claras com a tradição na obra de determinado autor, o mesmo é julgado como fora da tradição, não pertencente a ela. Aqui reside, segundo destaca Hercules na entrevista, uma diferença entre Laércio de Freitas e Hermeto Pascoal (1936) na abordagem do choro: Hermeto não possuiria traços suficientes para ser considerado como pertencente à tradição do gênero, seja por questões formais ou instrumentais. Segundo Hercules, enquanto Laércio busca nos instrumentos típicos do choro recursos para uma interpretação pianística idiomática, Hermeto “trata o choro não com uma pesquisa profunda, mas de uma visão muito própria” (Gomes, 2020). Mesmo usando levadas de choro em algumas composições (como *Intocável* e *Música é que nem filho*), Hermeto Pascoal não segue nem as formas tradicionais do gênero, nem a instrumentação tradicional, além de recorrer a longas seções de improvisação não idiomáticas. Por outro lado, é fácil perceber iniciativas e atitudes por parte de músicos como Laércio de Freitas e Radamés Gnattali<sup>2</sup> em estarem ligados de alguma forma ao meio chorão, o que parece nunca ter sido uma preocupação para Hermeto Pascoal. Nesse sentido, é possível compreender alguns dos motivos pelos quais Hercules Gomes insere Laércio de Freitas e Radamés Gnattali no rol evolutivo do piano no choro e deixa Hermeto de fora.

## Trocas de bastão

Hercules Gomes também fala de trocas de bastões entre pianeiros, termo que ele aplica para vivências e experiências entre pianeiros, já que a oralidade é comum no meio chorão e seria natural a troca de experiências e ensinamentos na convivência entre esses músicos. Para o músico, a espinha dorsal que mais o influencia é o trio Nazareth-Gnattali-Freitas: “Eu acho que as principais trocas de bastão, *pras* minhas referências, foram Ernesto Nazareth e Radamés, Radamés e Laércio. Eu acho que aí é uma espinha dorsal [...] muito consolidada mesmo” (Gomes, 2020). Em relação a Nazareth e Gnattali, há relatos deste contando que, em sua juventude, escutava Nazareth tocar e o conheceu pessoalmente em estabelecimentos do Rio de Janeiro e acabou se apropriando de características de sua obra: “Eu estudava algumas peças dele e ia tocar para ele ouvir. Eu também aprendia vendo-o tocar. Eu acredito que peguei bem o jeito dele tocar” (Gnattali *apud* Canaud, 2013, p. 56). Do outro lado da espinha dorsal descrita por Hercules, está a troca de bastão entre Radamés Gnattali e Laércio de Freitas:

É uma coisa verdadeira também quando você fala de Radamés e Laércio, cara. Porque Radamés, a gente pode perceber que ele só chamava dos bons pra tocar com ele, no trabalho artístico dele. [...] E não foi à toa que ele escolheu o Laércio de Freitas, entendeu? Não era todo pianista que tocava choro bem. [...] Enfim, chamou o Laércio de Freitas pra gravar com eles. Pra mim é uma troca de bastão também, entendeu? (Gomes, 2020)

Aqui a questão não seria o processo de ensino e aprendizagem entre pianeiros, mas uma espécie de sucessão profissional: Hercules reconhece Laércio de Freitas como um músico bom o bastante enquanto pianista de choro a ponto de ser chamado por Radamés Gnattali em seus projetos. Aliado a isso, a fala indica certa escassez, já que “Não era todo pianista que tocava choro bem”.

Também partindo de Nazareth, Hercules enxerga outra troca de bastão, agora para Amélia Brandão Nery, conhecida como Tia Amélia:

a gente teve também, por exemplo, declaradamente, a Tia Amélia falava isso, do Ernesto Nazareth pra Tia Amélia. Porque o Ernesto Nazareth falou “Olha, quando eu morrer, não deixe o choro morrer. Você continue com o choro”, depois dela tocar algumas composições pra ele ver. Foi a partir daí que ela começou realmente a tocar choro. (Gomes, 2020)

Conta-se que, após uma apresentação de Tia Amélia em concerto no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1929, Nazareth lhe teria incentivado a tocar choro e pedido: “quando eu morrer, você continue no choro. Não deixe o choro morrer” (Borges *apud* Rosa, 2014, p. 198). Em outras palavras, estaria nas mãos de sua sucessora a continuidade do repertório. Entretanto cabe ressaltar a inusitalidade do episódio, já que Nazareth não possuía muita proximidade com o meio chorão, seja nos encontros informais de músicos ou mesmo em relação ao termo “choro”, usado em sua obra de maneira bastante escassa<sup>3</sup>.

Hercules Gomes relata ainda sobre uma troca envolvendo laços familiares, Osvaldo (1893-1935) e Carolina Cardoso de Menezes (1913-2000), pai e filha respectivamente:

A gente tem o Osvaldo Cardoso de Menezes pra Carolina Cardoso de Menezes. Você vê as composições do Osvaldo Cardoso de Menezes, são lindas. Você vê o século XIX nas composições dele. Mas a filha dele, que começou a tocar com 11 anos de idade, já tinha programa em rádio e tal, você já vê uma outra linguagem, uma... Samba, cara, nascendo no piano ali. Maravilhoso. Isso aí é uma troca de bastão de pai pra filha, imagina, cara, coisa mais maravilhosa que essa? (Gomes, 2020)

Rosa (2014, p. 120) compara a família Cardoso de Menezes ao “famoso clã dos Bach”, já que “representava um distintivo de qualidade e longevidade no meio musical brasileiro”. De fato, Carolina vivenciou uma família repleta de músicos, especialmente pianistas e pianeiros: Judite Ribas (s.d.), avó paterna; Antônio Frederico Cardoso de Menezes (c. 1848-?), avô paterno; Laura e Zita, tias paternas; Alberico de Souza, tio materno; Mercedes Gertrudes de Souza Menezes (s.d.), mãe; e Osvaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), pai (Madeira, 2016)<sup>4</sup>. Carolina nutria muita admiração pelo pai e o tinha como uma grande influência: “Meu pai foi um grande pianista... Tocava de ouvido. [...] Uma beleza... muita gente que costumava ouvir meu pai, que conviveu com meu pai, eles acham que eu tenho um pouco dele. Dizem que eu tenho a mão esquerda dele” (Menezes *apud* Madeira, 2016, p. 57). Essa troca de bastão, na visão de Hercules, mais do que uma questão familiar, é relacionada à ampliação de questões estilísticas: as composições de Osvaldo eram lindas, mas Carolina teria desenvolvido suas referências em outros contextos, envolvendo outras referências musicais, como o samba<sup>5</sup>.

Na sua já mencionada fala sobre a “evolução” do piano brasileiro, Hercules Gomes conclui afirmando que essa linhagem “evolui pra gente”, indicando seu pertencimento à linhagem de pianistas dedicados ao choro. Questionado se considera a si próprio um pianeiro ou pelo menos um continuador dessa classe de artistas, Hercules responde:

Eu não gosto de falar muito de mim não, prefiro deixar pros outros falarem [risos]. Enfim, acaba sendo assim. Mas eu acho que sim. [...] eu acho que a coisa vem aí e vem com o Laércio de Freitas, com essa geração antes da nossa, Cristóvão Bastos, Marco Antonio Bernardo, que é bem mais novo e eu acho que agora um pouco com a gente também, com certeza, não dá pra negar isso não, não dá *pra* negar não. (Gomes, 2020)

Portanto, o músico se coloca como um herdeiro e continuador da tradição carregada pelos pianistas citados ao longo deste trabalho. Situado nessa linhagem de pianistas brasileiros, Hercules conta que foi o contato com esse repertório que possibilitou um melhor entendimento de como tocar choro no piano e, conseqüentemente, sua dedicação ao gênero:

Não é possível que depois do Ernesto Nazareth só o Laércio de Freitas e o Cristóvão Bastos e o Marco Bernardo fizeram alguma coisa [no choro], cara, não é possível. Quer dizer, tô sendo injusto, lógico. Todos os grandes pianistas brasileiros de música popular, digamos assim, só pra gente ser mais específico, passaram e passam pelo choro de alguma forma, tá bom? [...] Mas, o que que eu quero dizer: a gente tem que estabelecer uma linha de corte, cara. Tem pianistas que dedicaram boa parte da vida ao choro, que foram profundamente ao choro, que gravaram discos dedicados ao choro. E é por isso que eu falo do Laércio de Freitas, por isso que eu falo tanto do Cristóvão Bastos e também do Marco Antonio Bernardo. São pianistas que foram a fundo nisso, não só passaram compondo um choro ou outro ou colocando choro no repertório de algum disco. (Gomes, 2020)

Hercules propõe mais um elemento que une os pianistas citados até aqui: a dedicação ao choro. Segundo o músico, passar pelo choro é um elemento comum entre todos os grandes pianistas de música popular, mas nem todos dedicam boa parte da vida ao gênero, daí a necessidade de estabelecer uma “linha de corte”. Ao citar pianistas como Laércio de Freitas, Cristóvão Bastos e Marco Bernardo enquanto exemplos mais recentes de dedicação ao gênero, Hercules define uma linha de corte entre os que pertencem à tradição do piano no choro e os que não pertencem. Segundo ele, o diálogo com a tradição deve vir acompanhado de uma pesquisa profunda e uma busca na própria tradição por elementos para a prática pianística, de forma que tudo isso não fique descaracterizado por inovações particulares ou influências externas. É justamente com essa forma de tocar choro no piano que Hercules se identifica e sobre a qual se pauta sua produção musical.

Estando relacionado com o choro, Hercules Gomes lida com um público que valoriza a tradição e a preservação (ou pelo menos o enaltecimento) de um passado musical. Portanto, a postura discursiva de Hercules em relação à tradição pianeira, que embora seja demonstrada aqui com breves recortes é similar àquela proferida em suas redes sociais e demais entrevistas, confirma e confere certa (auto)autoridade à sua produção musical frente ao meio em que atua. Nesse sentido, o músico demonstra preocupação e empenho no que diz respeito à gestão de sua própria carreira: “comecei a estudar um pouco mais gerenciamento de carreira de um ano e meio pra cá e aí foi um momento que eu consegui passar a viver somente da minha música” (Gomes, 2020). Portanto Hercules estabelece um diálogo com a tradição pianeira não apenas com sua música, mas com outras ferramentas que estão ao seu alcance de forma que haja uma coerência entre o que é feito e o que é dito. No caso de Hercules Gomes, a sua já referida e defendida dedicação ao choro extrapola as teclas do piano.

## Considerações finais

Hercules Gomes se apropria das referências pianeyras e se coloca como uma espécie de sistematizador de um passado musical, ou melhor, da tradição. Ao mencionar diversos pianistas que abordaram o choro em suas carreiras, o músico dialoga diretamente com a tradição legada pelos pianeyros brasileiros e sua relação com a tradição que envolve o choro. Portanto, pode-se concluir que Hercules estabelece linhagens e trocas de bastão entre pianeyros através de alguns critérios: 1) ensino-aprendizagem (Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali); 2) reconhecimento e consequente sucessão profissional (Gnattali e Laércio de Freitas); 3) continuidade do repertório (Nazareth e Tia Amélia); 4) ampliação de referências musicais (Osvaldo e Carolina Cardoso de Menezes). Além disso, o músico propõe uma linha de corte de quem participa ou não dessa “linha evolutiva” do piano no choro através de sua dedicação e pesquisa do choro. Portanto, Hercules estabelece uma espécie de árvore genealógica a partir da qual sua atividade artística ganha respaldo frente a um nicho que valoriza o resgate e o elo com a tradição do piano no choro.

## Notas

- <sup>1</sup> Diversos trabalhos já abordaram aspectos relacionados à nomenclatura pianeyra e a diversos músicos assim classificados que comungam do fato de terem se apropriado do piano para veicular gêneros musicais urbanos em locais e contextos voltados para o entretenimento e sociabilidade. É o caso, por exemplo, dos trabalhos de Augusto (2014), Bloes (2006), Machado (2007), Marconato (2021), Marques (2017), Rosa (2014) e Tinhorão (2005).
- <sup>2</sup> No caso de Radamés, é interessante sua presença no rol da tradição, mesmo ele sendo considerado um modernizador do gênero: composições suas como *Canhoto*, *Papo de anjo* e *Zanzando em Copacabana*, apesar de apresentarem recursos harmônicos incomuns, seguem rigidamente questões rítmicas (sobretudo levadas características) e formais do gênero. *Zanzando em Copacabana*, por exemplo, é dividida em 3 partes, com 16, 32 e 24 compassos respectivamente, sendo que a terceira é repetida com improviso.
- <sup>3</sup> Dentre as mais de 200 composições de Nazareth, pouquíssimas são classificadas como choros. É o caso de *Cavaquinho, por que choras?* (choro brasileiro), *Feitiço não mata* (chorinho carioca) e *Janota* (choro brasileiro).

<sup>4</sup> Madeira (2016) também menciona os tios paternos Judite, cantora lírica, e Antônio, violinista. Assim como a autora, Rosa (2014) se baseia no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e entende que João, outro tio paterno de Carolina, também era violinista.

<sup>5</sup> Carolina também abordou baião, bolero, foxtrote, marcha, marcha-rancho, rock, rumba, samba, samba-canção e outros em seus discos (Madeira, 2016).

## Referências

- Augusto, P. R. P. (2014). Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na belle époque carioca: 1870-1920. *Revista Interfaces*, 21, 2, 46-61.
- Bloes, C. C. de A. (2006). Pianeiros: Dialogismo e polifônica no final do século XIX e início do século XX. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Canaud, F. (2013). O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de *Flor da noite e Modinha & Baião* de Radamés Gnattali. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Gomes, H. (15 de agosto de 2020). *Entrevista narrativa*. Entrevista concedida a Thiago Leme Marconato.
- Machado, C. (2007). *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles.
- Madeira, M. T. (2016). Carolina Cardoso de Menezes, a pianeira. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Marconato, T. L. (2021). Nem sempre a resposta está em seu instrumento: Hercules Gomes e a tradição pianeira. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil.
- Marques, A. R. (2017). Interpretações da música de Ernesto Nazareth: Pianistas, pianeiros e os chorões. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Rezende, G. S. S. L. (2014). O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Rosa, R. L. (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia, GO: Cânone Editorial.
- Tinhorão, J. R. (2005). *Os sons que vêm da rua*. (2ª ed). São Paulo, SP: Ed. 34.

*Página intencionalmente em branco.*

---

RECITAIS-PALESTRAS  
Resumos

*Página intencionalmente em branco.*



# O Violão Popular e o Marimbau de Recife: conectando sonoridades brasileiras

Ezequias Oliveira Lira

UFRN

ezequiaslira7@gmail.com

Resumo: Esta proposta de recita palestra tem como objetivo apresentar através da performance com os instrumentos cordofones, violão de 6 cordas e Marimbau de Recife, dois arranjos que compõem o projeto intitulado Cordas e Toques, fruto de um estudo em performance que visa a produção de releituras de músicas brasileiras a partir das sonoridades das cordas. O primeiro arranjo é para violão solo da música Berimbau, Baden Powell (1937-2000) e Vinícius (1913-1980) e o segundo da canção, Asa Branca dos compositores, Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979). A conexão da sonoridade do marimbau de Recife, instrumento oriundo da cultura popular musical nordestina, com o som do violão brasileiro, rítmico, acentuado, e contemporâneo, conectam sonoridades que compõem a diversidade musical brasileira.

Palavras-chaves: violão brasileiro, marimbau, música nordestina

## The Brazilian popular guitar and “Marimbau” from Recife: connecting Brazilian sonorities

Abstract: This proposed recital lecture aims to present, through performance, two arrangements from our post-doctoral research project, Cordas e Toques, with the following instruments: the cordofones, the 6-string guitar and the Marimbau instrument, from Recife. The first arrangement is for solo guitar of the song Berimbau, by Baden Powell (1937-2000) and Vinícius de Moraes (1913-1980), and the second for the song Asa Branca, by composers Luiz Gonzaga (1912-1989) and Humberto Teixeira (1915-1979), for Marimbau de Recife, Zabumba and Pandeiro. The connection between the sound of the Marimbau, an instrument originating from the popular northeastern musical culture, with the sound of the Brazilian guitar, which is rhythmic, accentuated, bright, urban and contemporary, bring together sonorities that make up the Brazilian musical diversity.

Keywords: Brazilian guitar, Marimbau, Northeastern music

**Link:** <https://youtu.be/ZmnIHRGz0GY>

O projeto Cordas e Toques: criação e interpretação musical dentro do universo da música instrumental Brasileira Popular, foi desenvolvido no contexto da pesquisa pós-doutoral vinculada ao programa de pós-graduação em música da UFPB, que resultou em uma gravação ao vivo do repertório no laboratório de produção musical EMUFRN. Neste trabalho, experimentamos uma nova proposta de repertório que possibilitasse a liberdade no processo de criação, improvisando e criando releituras de músicas brasileiras, procurando novas sonoridades, ritmos e timbres com os instrumentos cordofones, violões de 6 e 8 cordas, viola Brasileira de 10 cordas e o marimbau de Recife.

Através da experimentação com estes instrumentos, construímos nosso processo de criação, explorando o conceito de “Bricolagem” discutido por Aversa (2011) e proposto por Fortin (2009) como “bricolagem metodológica”, ou seja, uma

construção do processo criativo com interseção de fontes e horizontes múltiplos, oriundos da prática artística musical do pesquisador. No caso do repertório produzido pelo Cordas e Toques, nomeamos esse processo como “bricolagem musical” numa experiência criativa disparada sem predefinições, com ideias musicais inventadas, improvisadas, colhidas nos campos de prática artística, vivências, imaginações e associações livres que, posteriormente, de forma auto etnográfica, ganhará corpo num fluxo que conjugue liberdade e sentido (Aversa, 2011).

### **Músicos Colaboradores**

Mestre Bastos, Sebastião Feliciano Rodrigues, Zabumba.  
Wellington Humberto, Pandeiro.

### **Referências**

- Aversa, P. C. (2011). Bricolagem - Procedimento Artístico e Metodológico. *Anais do XX Encontro Nacional da ANPAP, Subjetividades, Utopias e Fabulações* Rio de Janeiro, UERJ, p. 1038-1050.
- Fortin, S. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para pesquisa na prática artística, *Revista Cena, UFGRS*, v.7, p.77-88. Tradução: Helena Maria Melo.
- Fortin, S., & Gosselin, P. (2014). Considerações Metodológicas para a Pesquisa em Artes no Meio Acadêmico, *Art Research Journal, UFRN*, v.1, p.1-17. Tradução do francês: Marília C.G Carneiro e Déborah Maia Lima.

# Estilos ponteado e rasgueado: a divisão das escolas popular e erudita no repertório para cordas dedilhadas

Dagma Cibebe Eid  
Universidade Estadual Paulista  
dagma.eid@unesp.br

Resumo: As guitarras dos séculos XVII e XIX e suas diferentes técnicas de execução evidenciam a divisão das escolas erudita e popular, ocorrência em função de uma dicotomia no século XVIII entre o estilo ponteado e rasgueado. A técnica de mão direita foi se definindo em torno de questões interpretativas relacionadas a posição da guitarra no meio musical e o perfil do intérprete. A guitarra surge na esfera social do músico amador e desponta como um instrumento acompanhador antes de ser adotado pelos guitarristas profissionais. As fontes originais indicam que a função da guitarra barroca era essencialmente rítmica com sua técnica de execução peculiar – o rasgueado. A guitarra clássica buscou outra sonoridade relacionada à função de instrumento solista e ao conhecimento teórico e técnicas de execução mais exigentes – o estilo ponteado. Os primeiros livros indicam uma preocupação em reposicionar o instrumento como solista e uma rejeição ao estilo popular e sua técnica. O estudo comparativo do repertório barroco e clássico para cordas dedilhadas levanta algumas reflexões sobre as diferenças entre a formação erudita e popular e na relação entre o instrumentista e a música.

Palavras-chave: Guitarra barroca. Guitarra clássica. Ponteado. Rasgueado.

## Rasgueado and ponteado styles: the division of erudite and popular schools in the plucked strings repertoire

Abstract: The guitars of the 17th and 19th centuries and their different performance techniques show the division between the erudite and popular schools, which occurred due to a dichotomy in the 18th century between the ponteado and rasgueado styles. The right hand technique was defined around interpretative issues related to the position of the guitar in the musical environment and the profile of the performer. The guitar appears in the social sphere of the amateur musician and emerges as an accompanying instrument before being adopted by professional guitarists. The original sources indicated that the function of the baroque guitar was essentially rhythmic with its peculiar playing technique – the rasgueado. The classical guitar sought another sound related to the function of a solo instrument and to the theoretical knowledge and more demanding performance techniques – the ponteado style. The first books indicate a concern with repositioning the instrument as a soloist and a rejection of the popular style and its technique. The comparative study of the baroque and classical repertoire for plucked strings raises some reflections on the differences between classical and popular training and on the relationship between the guitarist and the music.

Keywords: Baroque guitar. Classical guitar. Ponteado. Rasgueado.

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=JSoiOBLrmn0>

O conceito de música popular surge juntamente com a guitarra barroca para se referir à prática de acompanhamentos simples e rudimentares em oposição à prática culta e elaborada da vihuela, cuja técnica de execução ideal para atender a música contrapontística do período era o estilo ponteado (dedilhado). Depois de um período de obras ricas em texturas polifônicas, no final do século XVI a guitarra começa sua popularização e surge uma técnica de execução como uma alternativa mais simples do

que o estilo ponteadado. O instrumento do trabalhador, relativamente barato, portátil, extremamente popular e fácil de aprender através dos livros destinados aos autodidatas, desponta como instrumento preferido para acompanhar a música de dança.

A técnica do rasgueado consiste em golpes usando a mão direita em todas as cordas da guitarra, como movimentos para baixo a para cima, usando diferentes combinações dos dedos da mão direita e inicialmente não exigia grandes habilidades do guitarrista. Na segunda metade do século XVI, a demanda de acompanhamento de música vocal com a técnica do rasgueado, especialmente na execução da música de tradição oral denota uma necessidade de um estilo de acompanhamento eficaz e sem muita consideração de princípios teóricos marcado por uma abordagem despreziosa (Eisenhardt, 2015, p. 12).

No período de transição entre a guitarra barroca e a guitarra clássica ocorre o resgate da técnica mais elaborada, o estilo ponteadado (dedilhado), considerada pelos músicos de prática culta como sendo mais refinado e a prática do rasgueado passa a ter uma conotação pejorativa e popularesca. A origem deste pensamento estético que rejeitou o tradicional e o popular está nos primeiros livros de guitarra clássica, no final do século XVIII que forneceram as bases do violão erudito e são amplamente utilizados na formação do violonista atual. Alguns dos autores mais relevantes defenderam uma prática do estilo ponteadado com caráter solista, algumas vezes com duras críticas ao estilo rasgueado.

O prólogo do método de guitarra de Fernando Ferandiere deixa claro seu público-alvo: guitarristas que façam o instrumento cantar, elevando-o à categoria de solista e não os acompanhantes de guitarra nem os que pretendem rasguear (Ferandiere, 1799, p. VI-VII). Dionísio Aguado (1874-1849) escreve que os guitarristas anteriores “não acertaram a escrever com exatidão o mesmo que tocavam...e não foram felizes em manifestar o papel das mãos” (Aguado, 1825, p. I-II). O desempenho principalmente da mão direita pode ser observado na performance do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=JSoiOBLrmn0>.

O estudo comparativo das fontes originais dos séculos XVII e XVIII-XIX e a observação em mudanças na técnica de execução de mão direita mostrou que na fase de transição da guitarra barroca para a guitarra clássica perdemos a relação com o estilo rasgueado, visto que o repertório passou a ser relacionado com escola erudita. A preocupação dos guitarristas da escola clássica em mostrar que o instrumento transcendia a prática do acompanhamento afastou os violonistas eruditos da música em estilo rasgueado, colocou a partitura no centro da performance e podemos identificar a divisão entre o erudito e popular no repertório de cordas dedilhadas.

## Referências

- Aguado y Garcia, D. (1825). *Escuela de guitarra*. Madri: Fuentenebro.
- Eisenhardt, L. (2015). *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century*. Battuto and pizzicato. Rochester: University of Rochester Press.
- Ferandiere, F. (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madri: Pantaleón

# Três Momentos para pandeiro brasileiro: Aspectos interpretativos e composicionais

Vitor Lyra Biagioni

Universidade Federal de Uberlândia

[vlyra95@gmail.com](mailto:vlyra95@gmail.com)

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia

[ctraldi@gmail.com](mailto:ctraldi@gmail.com)

Resumo: Refletimos sobre os aspectos interpretativos e composicionais da obra *Três Momentos para pandeiro brasileiro* escrita pelo compositor Cesar Traldi e dedicada ao percussionista Vitor Lyra Biagioni, autores deste trabalho. A obra é dividida em três movimentos/*momentos* que apresentam diferentes estratégias de exploração tímbrica, o que cria possibilidades inovadoras para o discurso sonoro/musical e faz surgir novos desafios interpretativos. No primeiro *momento* foram utilizados diferentes conceitos como o de instrumento preparado, no qual guizos são acoplados ao corpo do instrumento, a utilização de diferentes técnicas (percussão do dedo na pele e platinelas) e baqueta (vassourinha) para a execução do instrumento e a performance de um caxixi. No segundo *momento* é utilizado um prato de dedo (*finger cymbal*) na mão que segura o instrumento, técnicas estendidas (raspagem de unha na pele, percussão de pele e platinelas com uma baqueta metálica e utilização de uma *superball*) e improvisação. No terceiro e último *momento* o intérprete utiliza técnicas tradicionais do instrumento atrelados a processos rítmicos complexos como: quiáltera, fusas, modulações métricas etc, finalizando-o com a execução de um apito enquanto toca o instrumento. Palavras-chave: pandeiro brasileiro; composição; performance; exploração tímbrica.

## Three Moments for Brazilian tambourine: performing and compositional aspects

Abstract: We reflect on the performing and compositional aspects of the piece “Três Momentos para pandeiro Brasileiro” written by composer Cesar Traldi, dedicated to percussionist Vitor Lyra Biagioni, both authors of this work. The piece is divided into three movements/moments, as different strategies of timbre exploration are presented, thus creating some innovative possibilities of a sound/musical discourse, as it brings up new performing challenges. At the first *Momento*, different concepts were applied, such as the prepared instrument, in which rattles are attached to the body of the instrument, the use of different techniques (tapping fingers on the skin and *platinelas*), the handling of a drumstick (brush) to play the drum, and the playing a *caxixi*. In the second *Momento*, a finger cymbal was worn by he hand holding the instrument, along with some other extended techniques (scraping the skin with the nails, playing the skin and platinelas with a metallic drumstick, and the use of a *superball*) as well as improvisation. In the third and last *Momento*, the performer used techniques traditional to the instrument, but linked to complex rhythmic processes such as triplets, thirty-second-notes, metric modulations, ending it by the execution of a whistle as he played the Brazilian *pandeiro*.

Keywords: Brazilian *pandeiro*; composition; performance; timbre exploration.

Link: [https://youtu.be/uuWXdeKGn\\_k](https://youtu.be/uuWXdeKGn_k)

A obra recebeu o título de “*Três Momentos*” justamente por ser dividida em três movimentos que possuem características sonoras/musicais bem diferentes, o que também exige posturas interpretativas distintas do pandeirista. O primeiro *Momento* é caracterizado pela utilização de um pandeiro preparado, conceito criado por John Cage em suas obras para piano preparado (COSTA, 2004). O preparo do instrumento é realizado por meio de guizos acoplados ao corpo do pandeiro, assim, através do chacoalhar do instru-

mento, um ostinato rítmico gerado pelos sons das platinelas e guizos é criado permeando todo o movimento. Conjuntamente ao chacoalhar do pandeiro, o intérprete deve percutir a pele do instrumento com diferentes técnicas: percutir com os dedos na pele e nas platinelas, utilizar baquetas do tipo vassourinha e performance com um caxixi. No segundo *Momento* são explorados três conceitos: 1) acréscimo de instrumento: um prato de dedo (*finger cymbal*) é utilizado pelo intérprete no dedo mínimo da mesma mão que está segura o pandeiro, assim, os dois instrumentos podem ser tocados. Conceitualmente a performance do prato de dedo, assim como o caxixi no primeiro movimento, é neste trecho pensada como uma expansão das sonoridades do pandeiro e não como uma performance de percussão múltipla; 2) técnicas estendidas: percussão da pele, aro e platinelas do pandeiro com uma baqueta metálica (baqueta de triângulo) e raspagem (fricção) da pele com as unhas e também com uma baqueta *superball* (baqueta de efeito normalmente utilizada para friccionar instrumentos de percussão de pele como tambores, tímpanos, etc.); e, 3) seções de improvisação: o movimento é formado por trechos escritos e seções de improvisação onde o intérprete utiliza livremente as estratégias de exploração tímbrica descritas, além de poder acrescentar novas possibilidades sonoras não previstas ou descritas pelo compositor. No terceiro e último *Momento*, a técnica tradicional de performance do pandeiro é aplicada em trechos de ritmos tradicionais da cultura brasileira, com exploração de processos rítmicos complexos como quiáteras, mudanças de fórmula de compasso, modulação métrica, etc. Na última seção do movimento, o intérprete deve tocar um apito ao mesmo tempo que toca o pandeiro, remetendo aos mestres de escola de samba que chamam breques e passagens musicais. Apesar de não ser especificado na partitura, as técnicas interpretativas requisitadas sugerem a utilização de um pandeiro brasileiro com pele de couro, possibilitando mais facilmente a geração sonora através da raspagem de unhas, vassourinha e fricção da *superball* na pele do instrumento. Em artigo publicado na revista *Música Hodie* (Biagioni e Traldi, 2022) apresentamos uma análise completa de toda a partitura da obra, discutindo os aspectos composicionais. Assim, no recital palestra aqui descrito, iremos abordar os aspectos e desafios interpretativos, apresentando as soluções encontradas em nosso processo de estudo e performance de cada um dos três *Momentos/ Movimentos* da obra.

## Referências

- Biagioni, V. L., & Traldi, C. A. (2021). Exploração Tímbrica em obra para Pandeiro Brasileiro Solo: Composição e Performance. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 21, 2021. DOI: 10.5216/mh.v21.68147. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/68147>. Acesso em: 8 jul. 2022.
- Costa, V. F. (2004). *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004, 193f.
- Traldi, C. (2020). *Três Momentos para Pandeiro Brasileiro Solo*. Partitura. 2020. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Tre%CC%82s%20Momentos%20para%20Pandeiro%20Brasileiro.pdf> Acesso em: 08 julho. 2022.

# O uso do playback nos movimentos Prelúdio e Toada de Villani-Côrtes: uma experiência no Guri Santa Marcelina

Elida Patrícia Silva Olmedo

Unesp

elida.silva@unesp.com.br

Sonia Ray

UFG

sonia\_ray@ufg.br

**Resumo:** Este trabalho apresenta a contribuição do uso do playback com a parte de piano para a prática dos movimentos Prelúdio e Toada da obra Cinco Miniaturas Brasileiras do compositor Edmundo Villani Côrtes (1930-) na versão original do compositor para flauta transversal e piano. A metodologia adotada foi o registro de observações do processo de introdução a repertório em aulas de flauta transversal ministradas no Programa Guri Santa Marcelina Capital (GSM) com estudantes iniciantes no instrumento. O problema foi identificado a partir da carência de pianista ou violonista correpetidor para aulas e apresentações musicais, o docente do Programa GSM precisa utilizar recursos diversos para a prática e performance dos estudantes. O objetivo principal deste trabalho é demonstrar a possibilidade da prática de repertório com o uso de playback ressaltando também a importância de se estimular a execução de obras do repertório brasileiro em aulas de flauta transversal desde as primeiras experiências de performance do estudante.

**Palavra-chave:** pedagogia da performance musical, repertório brasileiro, flauta transversal, playback na performance musical.

## The use of playback in the Prelude and Toada movements de Villani-Côrtes: an experience in Guri Santa Marcelina

**Abstract:** This work presents the contribution of the use of playback with the piano part for the practice of the Prelúdio and Toada movements of the work Cinco Miniaturas Brasileiras by the composer Edmundo Villani Côrtes (1930-) in the composer's original version for flute and piano. The methodology adopted was the recording of observations of the process of introduction to the repertoire in transverse flute classes taught in the Guri Santa Marcelina Capital Program (GSM) with students who are beginners in the instrument. The problem was identified from the lack of a pianist or guitarist for classes and musical performances, the GSM Program teacher needs to use different resources for the students' practice and performance. The main objective of this work is to demonstrate the possibility of practicing repertoire with the use of playback, also emphasizing the importance of encouraging the performance of works from the Brazilian repertoire in transverse flute classes from the student's first performance experiences.

**Keywords:** pedagogy of musical performance, Brazilian repertoire, transverse flute, playback in musical performance.

**Link:** <https://youtu.be/1dDhm5utWlQ>

A utilização de playbacks desenvolve autonomia, domínio técnico, noção rítmica, autocontrole além de propiciar uma performance semelhante à que acontece no palco (Rodrigues, 2011), (Godinho, 2001). Para Godinho (2001) “tocar (...) em simultâneo com música gravada pode afetar positivamente a aquisição e a organização das imagens mentais”. A introdução ao repertório é um momento importante no processo de aprendizagem do instrumentista. No projeto Guri Santa Marcelina (GSM), a presença de pianista ou violonista correpetidor acontece primordialmente nas aulas de coral, iniciação infantil, iniciação para adultos e prática vocal sendo que nas aulas de flauta

transversal e demais cursos de instrumentos, o docente não conta com a presença do professor correpetidor. Neste sentido, os educadores fazem uso de guias instrumentais e playbacks afim de apresentar o repertório ao estudante e possibilitar que este execute a peça em aula.

O objetivo principal deste trabalho é demonstrar a possibilidade da prática de repertório com o uso de playback ressaltando também a importância de se estimular a execução de obras do repertório brasileiro em aulas de flauta transversal desde as primeiras experiências de performance do estudante. Para isso utiliza-se a obra *Cinco Miniaturas Brasileiras* (Preludio, Toada, Choro, Cantiga de Ninar e Baião) de Edmundo Villani Côrtes (1930-) durante as aulas de flauta transversal do Programa Guri Santa Marcelina, no contexto da introdução ao repertório.

Na prática docente das autoras no referido projeto, observa-se a utilização de peças curtas com características de danças são bem recebidas pelos estudantes. Neste repertório aplicável para iniciantes, a obra *Cinco Miniaturas Brasileiras* se justifica por sua própria importância no cenário musical, pela necessidade de divulgação do repertório instrumental brasileiro e pelo potencial de difusão da cultura brasileira contido nos gêneros utilizados pelo compositor. Escrita em 1978 inicialmente para flauta doce e piano, esta peça conta hoje com mais de 14 versões para diversas formações instrumentais entre elas orquestra de cordas. Os 2 movimentos escolhidos (Preludio e Toada) são comumente utilizados nas aulas de flauta transversal do GSM como introdução ao repertório instrumental brasileiro.

O primeiro movimento – Prelúdio, desenvolve a atenção de fraseado, afinação das notas longas, controle de ar para as grandes frases, dinâmica com crescendo e decrescendo além de trabalhar o diálogo entre flauta e piano. O segundo movimento – Toada, o flautista precisa entender a semínima pontuada, além de escutar uma linha de piano com ritmos que diferem daquilo que ele está tocando. Nesta peça os instrumentos dialogam constantemente, mas cada um com uma linha rítmica distinta.

O playback é utilizado nas aulas em 3 etapas: afinação com o reproduzidor de som a ser utilizado; 2) estabelecimento de andamento confortável para iniciar treinos e 3) escolha de trechos a serem experimentados. Após este primeiro acerto ajustes são feitos até que o estudante consiga tocar a peça inteira com fluência usufruindo, neste processo de quantas repetições forem necessárias. Há sempre que se cuidar para que as repetições tenham objetivos claros e que não haja excesso de esforço físico nem saturação mental de forma que esta prática seja progressivamente proveitosa.

Após utilização do playback na prática desses 2 movimentos, observa-se que o flautista adquire maior segurança na execução das frases musicais, no controle da respiração, no domínio da dinâmica, da pulsação e das articulações. No movimento Prelúdio o fraseado fica mais fluente interligando as frases com respirações expressivas além da atenção dada ao diminuendo da frase final. Na toada a articulação e o pulso ficam mais definidos aumentando a autoconfiança do estudante na preparação para a performance.

Assim, pode-se afirmar, a partir das premissas apontadas, que a prática de repertório com o uso de playback pode ser aproveitada para contribuir com uma carência de recursos humanos no processo de ensino de performance musical no GSM bem como estimular a prática de repertório brasileiro em aulas de flauta transversal desde as primeiras experiências de performance do estudante.



## Referências

- Godinho, J. C. (2001). Tocar na assistência e ouvir na assistência. Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical – CIPEM – Revista 2001 (n° 3)
- Rodrigues, R. N. A. (2012). O playback instrumental como suporte musical no ensino do piano. Instituto Politécnico de Setúbal.
- Pereira, M. M., & Rocha, M. B. (2020). Um cartão de boas-vindas à música brasileira: Cinco miniaturas brasileiras de Villani-Côrtes. 6° Nas nuvens. Congresso de Música.

# Repertório solista para trompete em audições orquestrais: considerações sobre o concerto em Mi bemol maior de J. Haydn

Allan Marques Moreira  
IA - UNESP  
allan.m.moreira@unesp.br

Sonia Ray  
EMAC-UFG/IA – UNESP  
sonia\_ray@ufg.br

**Resumo** – Uma breve revisão de literatura acerca do repertório de trompete solicitado em audições orquestrais indica que o Concerto em Mi bemol Maior de J. Haydn (1796) seja o concerto clássico mais solicitado nas audições de trompete para o ingresso em orquestras profissionais no Brasil. O texto discute a preparação do primeiro movimento do Concerto, destacando o aspecto da sonoridade apropriada para audições presenciais e à distância e sugere o uso de ferramentas tecnológicas na referida preparação.

**Palavras chave** – preparação para performance musical; repertório para audições orquestrais; J. Haydn.

## Solo repertoire for trumpet in orchestral auditions: considerations on the Concerto in E-Flat major by J. Haydn

**Abstract:** A brief literature review on the trumpet repertoire requested in orchestral auditions indicates that the Concerto in E-flat Major (1796) by J. Haydn is the classical concerto most requested in trumpet auditions for admission into professional orchestras in Brazil. The text discusses the preparation of the first movement of the Concerto, highlighting the aspect of sound appropriate for both face-to-face and distance auditions, and suggests the use of technological tools in this preparation.

**Keywords:** musical performance preparation; repertoire for orchestral auditions; J. Haydn.

**Link:** <https://www.youtube.com/watch?v=HdMsGXZ0EOc>

As audições orquestrais são divididas por fases. Em cada uma dessas etapas se exige um repertório específico para a avaliação do candidato, buscando parâmetros de igualdade entre os instrumentos é escolhida uma obra de confronto do mesmo período histórico. Por isso, na primeira fase ou fase eliminatória, comumente o repertório indicado pertence ao período clássico, mais especificamente obras de Haydn, Mozart ou Beethoven (Minckzuk, 2014, p. 285). Ao que tudo indica, nas audições de trompete é solicitado como peça de confronto o Iº movimento do Concerto em Mi bemol maior de Franz Joseph Haydn, juntamente com uma cadenza, conforme consta nos dois sites principais relacionados à audição orquestral: o Musical Chairs<sup>1</sup> e o Muvac<sup>2</sup>.

O trompete por ser um instrumento transpositor de tonalidade, foi construído em diferentes afinações, a saber: Trompete em A, Bb, C, D, Eb, F, G e trompete pícollo nas tonalidades de A e Bb. Desse modo, o trompetista deve desenvolver a habilidade de transposição de tonalidade. Na prática, quando se lê uma partitura na tonalidade de Eb com o trompete em Bb, sua transposição deverá acontecer de maneira na qual a armadura de clave ficará na tonalidade de Fá maior, para que a mesma soe dentro da tonalidade original, ou seja, um tom acima do que está escrito. Buscando otimizar e aperfeiçoar a performance musical da obra, pode ser utilizado o trompete em Eb, que

possui calibre mais fino e timbre mais brilhante. Desse modo o trompetista lê e toca a partitura em Dó maior que soará em Eb maior. Em termos da execução o trompete na tonalidade de Eb possibilita maior precisão na articulação, ajuste mais preciso de afinação e caráter musical dentro do estilo proposto principalmente nas passagens mais rápidas onde há trinados, possibilitando ao intérprete uma clareza e igualdade dentro da frase. Alves da Silva, Pinto e Souza (2018), reforça que após a utilização do sistema de pistões desenvolvido após o período Barroco, este instrumento ultrapassou as limitações, que era o de tocar apenas a seria harmônica (Alves da Silva, Pinto, & Souza, 2018, p 135). Isso explica o motivo pelo qual os compositores escreviam solos na região extremamente aguda, pois na série harmônica esses são mais próximas e rapidamente ajustáveis pelos músicos. Ronqui (2010) explica que os instrumentos mais eficazes foram desenvolvidos pelo trompetista Anton Weidinger (1766-1852) que era amigo de Joseph Haydn. Dessa amizade nasce o Concerto para Trompete em Eb de J. Haydn (1796) que contribuiu para o desenvolvimento do trompete como instrumento solista na virada do século XVIII e XIX (Ronqui, 2010, p. 44).

Em editais de orquestras profissionais brasileiras, tais como a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, observa-se a exigência de execução do Concerto de Haydn. Observa-se também que não há uma definição de qual tipo de trompete deve ser utilizado na execução da audição. Diferentemente, em audições de orquestras estrangeiras como Nationaltheater-Orchester Mannheim (Alemanha)<sup>3</sup> e L'Orchestre National de Lille (França)<sup>4</sup>, a definição do instrumento é clara, e são exigidos o trompete em Bb e o trompete em C, respectivamente. Desse modo, é muito importante estar atento a tradição de cada orquestra ao se preparar para audições.

Uma das características que o período clássico apresenta é a forma sonata<sup>5</sup> contém uma exposição, desenvolvimento dos temas melódicos e a reexposição, além da pureza e simplicidade representada nos contrastes entre frases e períodos, buscando o contorno definido nas melodias, com igualdade e elegância (Grout & Palisca, 1988, pp.486-487). De acordo com a análise de Saldaña e Artemio (2019) o concerto está escrito na forma sonata, sendo a exposição: A+B+ponte, desenvolvimento: A (modo menor)+ B(modificado) e reexposição: A+B (Saldaña & Artemio, 2019, p. 72). Também Identificam que as “articulações entre as cordas, sopros e metais não coincidem uns com os outros, e por essa razão a partitura do solista é tão vazia de articulações” (Saldaña & Artemio, 2019, p. 78, tradução nossa)<sup>6</sup>. Nesse sentido, o trompetista deve utilizar um tipo de articulação bem definida e clara, principalmente com relação às três primeiras notas do tema principal, que ao longo da obra, será referência para as demais. Por estar inserida em um contexto musical onde as funções harmônicas estão fundamentadas na tônica, dominante e tônica, a primeira frase do tema dispõe de muita ênfase no texto musical apresentando, sobretudo com caráter e elegância dentro no estilo.

A presença de algumas clarinadas nessa exposição, como no compasso 49 e 141, ainda traz o caráter marcial que até o período clássico era atribuída ao trompete, porem todo o contorno da obra traz elementos do período clássico, como o trinado do compasso 60 ao 62 e nos finais de frases que utilizam desse ornamento, assim como o cromatismo que até então não era possível tocar nos instrumentos anteriores ao construído por Anton Weidinger. O desenvolvimento trás os temas no modo menor, com caráter mais denso, buscando a mesma clareza na articulação e leveza para caminhar para a ápice da frase que precede o período com ligaduras e articulações no registro agudo do instrumento até

chegar no Mib agudo. Goldman; Smith e Gordon (2003) “explica que a combinação da ligadura e articulação de duas em duas com a pronúncia das sílabas: ta-a ta ka, resulta na facilidade, agilidade rítmica e apresenta uma variedade sonora agradável” (Goldman, Smith, & Gordon, 2003, p. 153, tradução nossa)<sup>7</sup>. Na próxima frase é apresentado as três primeiras notas Do, Re e Mib no registro grave, buscando o contraste de timbre e controle no registro grave do instrumento. “Na reexposição é novamente apresentado o tema na tonalidade original, seguindo com algumas variações rítmicas e de articulações dentro do caráter e do estilo, tanto de intervalos que atingem a distância de uma decima e suas invenções, principalmente a partir do compasso 150 com a notação das semicolcheias” (Vega, 2019, p.23, tradução nossa)<sup>8</sup>. De acordo com Saldaña; Artemio (2019) “nas edições de Hall, Bowman e Voisin ou nas gravações de Eskdale, Mortimer, Wobisch, Stringer ou André” (Saldaña & Artemio, 2019, p 78, tradução nossa)<sup>9</sup>, os trompetistas optam por executar essa cessão com ligaduras de duas e duas ou articulando todas de maneira leve e clara, desse modo, Goldman; Smith e Gordon (2003) explicam que “a articulação deve ser pronunciada mais suavemente, de maneira que as notas, embora destacados, ainda formem uma frase conectada e clara”. (Goldman, Smith, & Gordon, 2003, p 7, tradução nossa)<sup>10</sup>. Na frase que antecede a *cadenza*<sup>11</sup>, cabe a atenção para o cromatismo e ao tipo de articulação dentro do estilo e sobretudo suas inflexões dentro da frase. A *cadenza* final, em se tratando de audições, não há restrição ao tipo de cadencia que o candidato deverá apresentar, desde de que seja dentro da proposta e estilo musical do período.

De acordo com Frisch (2017), “em grande parte das audições orquestrais é solicitado ao candidato um vídeo de pré-seleção do repertório da primeira fase, que pode ser acompanhado por um pianista correpetidor ou não, de acordo com o que está descrito no edital” (Frisch, 2017, p. 293, tradução nossa)<sup>12</sup>. Desse modo o candidato, para a prova, deve ficar atento e ler todas as informações que a orquestra fornece. No intuito de apresentar um produto de qualidade musical relevante, a versão da redução de orquestra para o piano de Perry e Hall (1945)<sup>13</sup>, foi utilizada com o auxílio do pianista correpetidor que auxilia na performance musical, principalmente nos aspectos que dizem respeito à afinação, ritmo e estilo musical.

O vídeo para a pré-seleção da audição não pode conter cortes ou edições que manipulem o som ou a imagem, por isso a apresentação de um vídeo com qualidade pode trazer ao candidato muitas chances de avançar nas etapas de uma audição, desse modo a utilização de equipamentos eletrônicos de qualidade poderão ampliar em muito as possibilidades de ingresso na audição presencial. Buscando contemplar as exigências para uma boa gravação, foram utilizados os seguintes itens eletrônicos: gravador com microfone Zoom H6<sup>14</sup> e uma câmera Nikon D90<sup>15</sup>. Segundo Frisch (2017), “se você tiver que gravar seus próprios vídeos, procure equipamentos com tecnologias recentes e de boa qualidade”. (Frisch, 2017, p. 213, tradução nossa)<sup>16</sup>. Para esta edição foi utilizada apenas a técnica de sincronizar *Single system*, com som e imagem gravados no mesmo suporte e os microfones foram conectados a um mixer portátil que se conecta direto à câmera de vídeo (Godoy, 2014, p.6). Para obter uma acústica ideal, a captação foi realizada na Sala do Coro dentro do Completo Júlio Prestes- Sala SP, com uma distância de aproximadamente 3 metros do instrumento, no ângulo aproximado de 45° em relação ao horizonte de modo que o som não fique saturado e obtenha a acústica do ambiente (Godoy, 2014 p.18).

Por fim, cabe acrescentar que a apresentação pessoal pode dizer muito, portanto é um detalhe importante, Frisch (2017), “realça que uso de roupas discretas com tonalidades mais escuras ou neutras podem adicionar um caráter de formalidade e respeito ao comitê que o avalia e podem impactar positivamente em sua avaliação”. (Frisch, 2017, p. 389, tradução nossa)<sup>19</sup>. Portanto considerando as exigências dos editais e as tradições de cada orquestra, se torna extremamente relevante para que os trompetistas que pretende obter uma boa performance em uma audição orquestral, que exercite aspectos elementares em sua prática diária, ligados à escolha do equipamento, rotina eficiente, qualidade do som, precisão rítmica, articulação, afinação, e estilo musical, além de avaliar a relevância da utilização do piano correpetidor e a importância da qualidade da apresentação de seu vídeo.

## Notas

<sup>1</sup> <https://www.musicalchairs.info/trumpet/jobs>

<sup>2</sup> <https://www.muvac.com/en/vacancies/trumpet>

<sup>3</sup> [www.muvac.com/en/vac/pfalztheater-kaiserslautern-359b9fe](https://www.muvac.com/en/vac/pfalztheater-kaiserslautern-359b9fe) acessado em: 25/07/2022.

<sup>4</sup> <https://www.muvac.com/en/vac/orchestre-national-de-lille-316114e> acessado em: 25/07/2022.

<sup>5</sup> Forma sonata, forma allegro sonata ou forma de primeiro andamento, como constando de duas partes, cada uma das quais pode repetir-se. (Grout & Palisca, 1988, p.486).

<sup>6</sup> El problema de esta interpretación que hago, de esta reflexión, es que en la introducción orquestal las articulaciones no coinciden entre cuerdas y vientos; pero es que, a veces, no coinciden ni los vientos entre sí. El por qué la partitura solista está tan vacía de articulaciones creo que se debe a la confianza depositada en el intérprete por parte del compositor. (Saldaña & Artemio, 2019, p 78).

<sup>7</sup> Their combined use results in a pleasing variety of playing, which also facilitates a faster tempo. This articulation is achieved by pronouncing the following syllables: ta-a ta ka. (Goldman, Smith, & Gordon, 2003, p 153).

<sup>8</sup> La reexposición del tema en la tonalidad original y con unos saltos interválicos de décima. Antes de llegar a la cadencia ubicada en el compás 150 el compositor explota unos recursos rítmicos precedidos con tresillos de corcheas y nuevamente sobre la tónica de la tonalidad hace movimientos con figuras como negras y blancas. (Vega, 2019, p.23).

<sup>9</sup> Así ocurre en las ediciones de Hall, Bowman y Voisin o en las grabaciones de Eskdale, Mortimer, Wobisch, Stringer o André. (Saldaña & Artemio, 2019, p 78).

<sup>10</sup> The syllable should be pronounced more softly, so that the sounds, although detached, still form a connected frase. (Goldman, Smith, & Gordon, 2003, p 7).

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=RLDF8OeD-hc> acessado em: 25/07/2022.

<sup>12</sup> Surprised when I got there and was given my rehearsal time with the pianist. Don't make the same mistake: Read all the information sent to you from the orchestra carefully and thoroughly. Wait a few days then read it over again—just in case. (Frisch, 2017, p. 293).

<sup>13</sup> Franz Joseph Haydn, Trumpet Concerto in E Flat. Reduction for piano by Harold Perry, edited by Ernest Hall. Boosey & Hawkes, London, 1945.

<sup>14</sup> [https://zoom.co.jp/sites/default/files/products/downloads/pdfs/P\\_H6.pdf](https://zoom.co.jp/sites/default/files/products/downloads/pdfs/P_H6.pdf) acessado em: 25/07/2022.

<sup>15</sup> [https://www.nikon.pt/pt\\_PT/product/discontinued/digital-cameras/2015/d90](https://www.nikon.pt/pt_PT/product/discontinued/digital-cameras/2015/d90) acessado em: 25/07/2022.

- <sup>16</sup> If you are recording the excerpts yourself, use the best and latest digital-recording technology equipment that you can obtain. As of this writing your best choices would be Direct-to-Disc CD recording, or a DAT recorder. A smartphone typically does not have high enough recording quality for this purpose. (Frisch, 2017, p. 213).
- <sup>17</sup> Consider the color of your clothes, because certain colors can subconsciously influence those who are watching you play. Bright colors tend to distract. Instead, consider clothes with either neutral colors or even better, some black, which tends to add an air of formality, even with an informal style of clothing. (Frisch, 2017, p. 389).

## Referências

- Alves da Silva, L. E., Pinto, M. T. P., & Souza, D. P. (Org.). (2018). *Manual do Mestre de Banda de Música*. Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora.
- Frisch, R. (2017). *Mastering The Orchestra Audition*. Minneapolis: Kairos.
- Godoy, J. (2014). O Método de Trabalho do Som Direto: Manual Para Captação de Som Direto em Produções Audiovisuais. TCC. Mnemocine Editorial, Salto.
- Goldman, E. F., Smith, W. M., & Gordon, C. (2003). *Arban's Complete Conservatory Method for Trumpet* (Cornet), or E flat alto, b flat tenor, baritone saxophones, euphonium and b flat bass in treble clef. Edition Carl Fisher. Nova York.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1988). *A history of Western music*. No. Ed. 4. WW Norton & Company, Inc.
- Perry, H., & Hall, E. (1945). *Joseph Haydn, Trumpet Concerto in E Flat*. Reduction for piano, edited by Ernest Hall. Boosey & Hawkes, London.
- Minckzuk, A. (2014). O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil *Doutorado em História da Ciência*. Pontifícia Universidade Católica De São Paulo, Puc-Sp São Paulo.
- Ronqui, P. A. (2002). Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas. *Dissertação* (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Saldaña, A., & Artemio, W. (2019). Análisis Musical Del Concierto Para Trompeta Y Orquesta En Eb Mayor De Franz Joseph Haydn. *Tesis Para Obtener El Título De Licenciado En Música*, Conservatorio Regional De Música Del Norte Público "Carlos Valderrama". Trujillo, Peru.
- Vega, L. M. C. (2019). Propuesta Técnico – Interpretativa del Concierto para Trompeta de Franz Joseph Haydn. *Trabajo de Grado: Investigación/Innovación*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes Asab, Proyecto Curricular De Artes Musicales. Bogotá.

---

APRESENTAÇÕES MUSICAIS  
Programas

*Página intencionalmente em branco.*



# Concerto 1

## Abertura

21set - 19h00

---

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

*Estudos n. 1 e n. 10*

Heitor Villa-Lobos

**Eduardo Meirinhos, violão**

*Ondas para contrabaixo solo*

Sonia Ray (1993)

**Sonia Ray, contrabaixo**

*Um Olhar Sobre a Morte, para contrabaixo e canto*

Rita Domingues (1993)

**Daniele Brigunte, canto**

**Sonia Ray, contrabaixo**

*EN-TORNO, para um ou mais instrumentistas*

Sonia Ray (2022)

**Cesar Traldi, percussão**

**Cleber Campos, percussão**

**Marcos Nogueira, piano**

**Ricardo Freire, clarineta**

**Sonia Ray, contrabaixo**

*Criação Coletiva*

**Cesar Traldi, percussão**

**Cleber Campos, percussão**

**Daniele Brigunte, canto**

**Marcos Nogueira, piano**

**Ricardo Freire, clarineta**

**Sonia Ray, contrabaixo**

## Concerto 2

22set - 14h00

---

**LINK** para o vídeo do concerto:

<https://www.youtube.com/watch?v=WxhGIXcbw1Y>

*Música Latino-Americana para Violão e Clarineta*

**Helvis Costa, Miqueias Felipe Costa Feitosa**

*Sonata no. 2 para viola e piano de Cláudio Santoro – Síntese e liberdade: perspectivas  
composicionais e interpretativas*

**Mariana Costa Gomes, Luiza Aquino**

*Pedagógicos Nacionais*

**Pedro Visockas, Luiza Aquino**

## Concerto 3

22set - 19h00

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

*Fantasia para flauta solo n.1, em Dó maior (Vivace; Allegro)*  
*Fantasia para flauta solo n.3, em ré menor (Largo-Vivace-Largo-Vivace; Allegro)*  
*Fantasia para flauta solo n.8, em sol menor (Largo; Spirituoso; Allegro)*  
*Fantasia para flauta solo n.10, em lá menor (A tempo giusto; Presto; Moderato)*

Georg Philip Telemann

**David Castelo, flauta doce**

*Com olhos de pai, para guitarra solo*

Fabiano Chagas

*Triste*

A.C. Jobim (arr, para guitarra solo)

*In a Sentimental Mood, para guitarra e sax alto*

Duke Ellington

*Brigas nunca mais, para guitarra e sax tenor*

A.C. Jobim

**Johnson Machado, saxofones**

**Fabiano Chagas, guitarra**

*Fantaisie Brillante sur Carmen, para flauta e piano*

François Borne

**Raul Bites, flauta**

**Carlos Costa, piano**

*Solo de Concours para clarineta e piano*

André Messager

**Johnson Machado, clarineta**

**Carlos Costa, piano**

*Le jardin de Dolly, op. 56, n. 31, para piano a 4 mãos*

Gabriel Fauré

*Astoriana, para violoncelo solo*

Pedro Huff

*Jobiniana, para violoncelo e piano*

Guilherme Bernstein

*La ci darem la mano, para violoncelo, trombone e piano W. A. Mozart*

**Ana Cláudia Nunes, violoncelo**

**Pedro Henrique Ribeiro, trombone**

**Nicolas Antony Esteves Alves, piano**

**Marina Machado, piano**

## Concerto 4

23set - 14h00

---

LINK para o vídeo do concerto:

<https://www.youtube.com/watch?v=2fc9Gs0VrTc>

*Duas Modalidades de Música Eletroacústica Mista e Percussão: Suporte Fixo e Cênica*

**Cesar Adriano Traldi**

*Cinzas (2017), de Cesar Traldi: Releitura da obra para Tímpanos e uma Bailarina*

**Cleber da Silveira Campos, Mariana Hilda Batista**

*Obras semiabertas para pandeiro brasileiro solo*

**Vitor Lyra Biagioni**

*#E3432E (2022) – Videoperformance Musical*

**Mariana Aparecida Mendes**

*‘Gramaniando’ o piano popular: Conectando uma performance criativa no século XXI a processos rítmicos do século XX*

**César de Almeida Braga**

## Concerto 5

23set - 19h00

---

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

*Movimento para Quinteto de Metais n. 4*

Estércio Marques Cunha

*Suite Retreta para quinteto de metais*

Fernando Cupertino

I – Lundu; II – Tango brasileiro; III – Valsa; IV – Dobrado

*Dobrado Ouro Negro*

Joaquim Naegele

**Quinteto de Metais do Cerrado:**

**Antonio Cardoso, trompete**

**Alessandro da Costa, trompete**

**Igor Yuri Vasconcellos, trompa**

**Marcos Botelho, trombone**

**Thiago Aguiar, tuba**

## Concerto 6

24set - 14h00

---

**LINK** para o vídeo do concerto:Z

<https://www.youtube.com/watch?v=gu5J9ritxKo>

*Variações sobre o Tresillo: subdivisões aplicadas à bateria por meio de superimposição rítmica*

**Eduardo Cabrera Nali**

*Suite Candombera: processos criativos a partir do diálogo entre cordas e tambores*

**José Daniel Telles dos Santos**

*A música em compasso ímpar: Nenê e seu processo de estilização dos tradicionais ritmos  
brasileiros*

**Thiago Camargo Rojo Silva**

# Concerto 7 Encerramento

21set - 19h00

---

LIVE: Convidados PERFORMUS'22

*L'autrier m'em aloie* (Anônimo, Pastourelle – séc XII-XIII)  
*Cantiga de Santa Maria 88* (Alfonso X “El Sabio” – séc. XIII)  
*Brande champanje* (Manuscrito de Susanne van Soldt, 1599)  
*My Lady Carey's Dompe* (Anônimo, ca. Séc. XVI)  
*Stella Splendens* (Livro Vermelho de Montserrat, ca. séc. XIV)  
*Douce Dame Jolie* (Guillaume de Machaut, 1300–1377)  
*Flow my tears* (John Dowland, 1563–1626)  
*Bache Bene Venies* (Carmina Burana, códice do século XI-XIII)

## Grupo Ucelli:

**Beatriz Pavan, virginal e percussão**  
**Cristiane Carvalho, sopros**  
**José Ricardo Eterno, voz e percussão**  
**João Pedro Barnez, voz e percussão**

*Página intencionalmente em branco.*



---

## MESA REDONDA

*Página intencionalmente em branco.*



Caros associados,

Incrível, mas a ABRAPEM está completando 10 anos, em 2022! Para comemorar, o PERFORMUS'22 programou esta mesa redonda especial, na noite de Abertura, para a qual convidei seus ex-presidentes: Catarina Leite Domenici (2012–2016) e Edilson Assunção Rocha (2016–2018). Com muito orgulho, juntei-me (gestão 2018–2022) a eles para discorrer sobre a trajetória da ABRAPEM. Cada um contou um pouco de sua experiência, inclusive contribuindo com fotos que enriqueceram ainda mais o registro. O próximo passo será contado pelo Cesar Traldi (presidente 2022–2024) e pelo que construímos daqui em diante.

Vida longa à ABRAPEM!  
Sonia Ray  
Goiânia, 21 de setembro de 2022

## CATARINA DOMENICI – Gestão 2012–2016

A fagulha inicial para a criação da ABRAPEM surgiu em 2010, no último dia do GT de Performance do XX Congresso da ANPPOM em Florianópolis. A ideia lançada por mim teve o apoio de todos os presentes, sendo que fui encarregada, juntamente aos professores Josélia Ramalho e José Henrique Martins da UFPB, de levar a ideia adiante. No dia 23 de agosto de 2011, realizamos uma reunião de fundação da ABRAPEM no XXI Congresso da ANPPOM, em Uberlândia. Naquela sessão estavam presentes 40 pessoas, destacando-se o musicólogo Richard Taruskin e o compositor/violonista Arthur Kampela, convidados do congresso, que participaram da reunião e assinaram a ata histórica. No cartório de Porto Alegre fui informada que não seria possível fazer o registro da associação naquele momento, pois faltavam os dados completos de todos os membros fundadores, bem como o Estatuto e o Regimento da Associação assinados por um advogado. Naquele momento já começamos a fazer planos para convocar uma nova reunião para a fundação da ABRAPEM no XXII Congresso da ANPPOM, em João Pessoa. O professor Felipe de Avellar Aquino da UFPB indicou-nos um advogado, em João Pessoa, e, de posse de toda a documentação necessária, registrei a associação no cartório de Porto Alegre e na Receita Federal, naquele ano. O quadro da Diretoria da Associação para o biênio 2012–2014 ficou assim definido: Presidente: Catarina Domenici, 1ª Secretária: Luciana Noda; 2ª Secretária: Maria Bernadete Castelan Póvoas; Tesoureira: Josélia Ramalho. Ao final da reunião, o professor Amandy Bandeira de Araújo, da UFRN, disponibilizou-se para criar um espaço virtual para a inscrição de futuros associados. O trabalho do professor Amandy na criação e manutenção do website da ABRAPEM, de 2012 a 2018, foi essencial para o funcionamento da associação e seus eventos.

Nesse interim, já surgiam ideias para o primeiro congresso da ABRAPEM, que seria realizado em Porto Alegre como *Performa'13 – Encontros de Investigação em Performance*, em parceria com a Universidade de Aveiro. A gestação deste evento foi longa. O primeiro contato com a professora Helena Marinho, que juntamente com a professora Susana Sardo idealizou o congresso *Performa1* na Universidade de Aveiro, ocorreu em 2009 no congresso internacional *The Performer's Voice* em Cingapura. Em 2011, juntamente com as colegas Joana Holanda e Lucia Cervini, da UFPel, apresentamos trabalhos no *Performa'11* na Universidade de Aveiro, aproveitando para conhecer a organização e a estrutura do congresso. No ano seguinte, participei do *Segundo Encontro da Plataforma Europeia para Pesquisa Artística em Música*, onde conheci Henk Borgdorff e os pesquisadores do Instituto Orpheus da Bélgica, instituição que, na época, estava liderando o debate sobre a pesquisa artística no continente europeu. A participação nesse evento foi decisiva para a proposição da temática para o primeiro congresso da ABRAPEM: Performance musical e pesquisa artística. A escolha estratégica do tema objetivou, a curto prazo, introduzir a pesquisa artística em performance musical no Brasil e, a médio prazo, contribuir para a projeção da pesquisa artística brasileira no cenário internacional. Com a confirmação da parceria com a Universidade de Aveiro, a professora Joana Holanda e eu elaboramos os projetos para captação de fomento junto à CAPES e CNPq.

O *Performa'13 – I Congresso da ABRAPEM* foi realizado na UFRGS, em Porto Alegre, de 31 de maio a 2 de junho, sendo o primeiro congresso internacional inteiramente dedicado à pesquisa e à prática da performance musical na América do Sul. O congresso teve como conferencistas convidados Eric Clarke (Universidade de Oxford), Paulo de Assis (Instituto Orpheus/Universidade Nova de Lisboa) e Luca Chiantore (Musikeon/Escola Superior de Música da Catalunya), e as mesas redondas “Produção em Performance musical nos Programa de Pós-Graduação no Brasil” com a participação das Dras. Sonia

Ray (UFG) e Cristina Capparelli Gerling (UFRGS), e “Perspectivas e Desafios da Pesquisa Artística” com os Drs. Peter Dejons (diretor do Instituto Orpheus), Helena Marinho (Universidade de Aveiro) e Silvia Martinez (Escola Superior de Musica da Catalunya/Universitat Autònoma de Barcelona). Os formatos para apresentação de trabalhos seguiram a estrutura do congresso *Performa*, introduzindo no Brasil a modalidade recital-conferência, o qual, a partir de 2018, passa a integrar a estrutura dos congressos da ANPPOM como “Sessão de Comunicação-Recital e Comunicação-Difusão”. O congresso teve 203 participantes de 13 países e 17 estados brasileiros e o seu sucesso se deve ao trabalho incansável da comissão organizadora, notadamente das professoras Luciana Noda, Josélia Ramalho, Joana Holanda e Helena Marinho, e do professor Amandy Bandeira.

A parceria estratégica com o *Performa*, oficialmente firmada no *Performa'15 – III Congresso da ABRAPEM* na Universidade de Aveiro, permitiu que a associação realizasse congressos nacionais nos anos pares e o congresso internacional *Performa* nos anos ímpares, alternando a realização do evento entre Brasil e Portugal. O último evento realizado por essa parceria foi o *Performa'17 – V Congresso da ABRAPEM* na Universidade de São João del Rei, sendo o congresso *Performa* extinto pela Universidade de Aveiro, em 2019.

Os congressos nacionais foram realizados em 2014 e 2016 (II e IV Congresso Nacional da ABRAPEM) em Vitória-ES e Campinas-SP. A temática do II Congresso, “Performance e Criatividade”, escolhida juntamente com os professores Ernesto Hartmann (UFES) e Erlon Paschoal (FAMES) propiciou que o Prof. John Rink (Universidade de Cambridge) apresentasse em primeira mão os resultados de sua pesquisa realizada no AHRC *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* na conferência principal do evento.

Buscando expandir o debate sobre a performance musical para além da pós-graduação, foram oferecidos masterclasses de Piano (John Rink), Flauta (Jorge Salgado), Cordas (Eliane Tokeshi), Música de Câmara (Luis Carlos Justi), e Oficinas de Canto Coral (Maria José Chivaterese) e Gravação (Daniel Tápia), além de uma mesa redonda sobre “O ensino da performance antes do ingresso na universidade.” O oferecimento de oficinas também esteve presente no IV Congresso da ABRAPEM: Prática de Grupo e Improvisação (Walmir Gil), Música de Câmara (Ricardo Bologna) e O Corpo na Performance (Holly Cavrell, Annemarie Frank e Paulo Rabelo). A temática desse congresso, “A Transversalidade da Performance Musical”, foi escolhida em colaboração com os professores da UNICAMP Adriano Ronqui e Alexandre Zamith Almeida e pretendeu incluir outras práticas, gêneros musicais e repertórios no debate sobre a performance musical.

Foram 7 anos de trabalho em prol da ABRAPEM, desde a organização da sua fundação, a realização de 4 congressos como Presidente da associação, sendo 2 congressos internacionais realizados no Brasil e em Portugal e mais dois anos como tesoureira na gestão do Presidente Edilson Rocha (2016–2018). Jamais estive sozinha nessa empreitada e agradeço a todas e todos que contribuíram para a consolidação da nossa associação: os colegas que colaboraram na organização dos congressos, os convidados que graciosamente compartilharam seus conhecimentos, pareceristas, participantes, associados e membros da diretoria. Não poderia deixar de citar a valiosa contribuição do professor Ricardo Kubala que foi o 1º Secretário durante meu segundo mandato à frente da ABRAPEM. Ao completar 10 anos de existência, a ABRAPEM ocupa lugar de destaque dentre as associações de subárea promovendo o desenvolvimento e o intercâmbio da produção de conhecimento em performance musical no Brasil.

Vida longa à ABRAPEM!

## EDÍLSON ROCHA - Gestão 2016-2018

Então, já se passaram dez anos? Como o tempo voa... Já é passado o tempo quando pude estar à frente dessa tão digna associação. Brasileiros reunidos em prol de uma causa, de uma paixão, e tudo muito inesperado. Estávamos em Campinas, quando Catarina Domenici, uma trabalhadora da primeira hora sugeriu meu nome. Honrado e tomado de espanto, assenti, desde que pudéssemos trabalhar juntos e assim se fez. Presidir é como tomar conta de uma casa: deixar tudo limpinho e organizado conforme foi recebido, cumprir com os deveres, manter as contas em dia, não realizar malfeitos, ser justo, democrático, e não deixar ninguém passar fome. Nem todo mundo consegue, mas nesta casa foi assim. Realizamos bons congressos, um nacional e um internacional, colaboramos para a criação de um programa de pós-graduação, estreitamos laços e perseveramos. Fomos disciplinados, afinal, disciplina é liberdade. Gostaria de ter feito mais, e não me tomem por falso modesto, mas é que as lutas em torno da arte, da cultura, da ciência e da música são sempre muito árduas e intermináveis. É quase um fazer impossível que se desdobra para muito além das capacidades de um só.

Por isso, dizer-se Associação é algo muitíssimo importante, porque é ali onde se faz aquilo que não se pode fazer sozinho. E por que todo esse trabalho por uma associação para pesquisar a performance musical? Porque a música está no centro de tudo que nos é mais caro, e a performance está no cerne desta nossa paixão pela música. Alguém poderia se incomodar com essa afirmativa nesse mundo de tantas 'incomodações', mas me diga, quem de nós nunca se encantou com um instrumento e um instrumentista, um cantor e seu canto? Esse amor desmedido por esta arte tão efêmera, tão fugaz e tão intensa surge primeiramente no momento em que a gente a ouve, para, em seguida, sermos dominados de forma doce e arrebatadora. É quando percebemos nossa própria e irreprimível necessidade de nos expressarmos por ela, por meio dela. Disso, ninguém sai incólume, isso se torna nossa vida.

Impressionante! É tanto suor, tanto tempo despendido, indagações, dúvidas, dívidas e tanta gratidão que jamais poderíamos nos arvorar em sermos os mesmos de antes. Seria muita pretensão nos dizermos melhores, mas talvez mais prontos, atentos e fortes, quiçá felizes. Talvez esse possa ser o legado de cada um de nós em favor de nós todos, de nós mesmos, da música, e de sua performance. Tal qual um músico que pega uma folha de papel de música e a faz viver, ou daquele outro que pega com o ouvido uma melodia e não deixa que se perca, se pudermos ter cumprido a missão de que muitos se vejam representados nesse coletivo, terá sido tarefa nobre, sempre um tanto melhor do que não haver tentado. E trabalho não falta, há muito que se estudar nessa área onde ainda há muito a se fazer: performance musical é isso, nunca se esgota. Imaginem vocês que, se nem corretores ortográficos e lexicógrafos chegaram a um consenso sobre se esta palavra 'performance' existe ou não em português, é possível antever o que ainda há a descobrir dentro daquilo que o termo abarca. Temos musicistas demais (nunca no sentido do excesso, mas da qualificação), e pesquisas de menos (estas como aqueles buscando a excelência). É preciso então equalizar muita música boa e muita pesquisa idem, e é também preciso reconhecer que ainda somos muito jovens nesse segundo quesito. Digo isso não com desânimo, mas com muita esperança, afinal é sabido que é nessa nossa linda juventude e no seu frescor que estão depositadas as mais belas promessas de um futuro brilhante, de conquistas e vitórias, em suma, um mundo melhor, esse sim!

Aos jovens em geral desejamos vida longa e próspera (essa é a saudação de um personagem, também músico, metade extraterrestre como tantos outros artistas nos parecem

ser), e é isso mesmo o que desejamos para nossa jovem Associação. Nesse momento, você poderá perceber minha contradição, afinal, comecei nossa prosa com uma pergunta que só se faz quando já é passado muito tempo, um tempo que passou tão mansamente e que dele já foi tanto que a gente se surpreende. É a contradição de um pai quando olha para uma filha e o amor lhe impede de ver que ela amadureceu (medo, afinal, o mundo é um moinho). Que venham muitas outras décadas, e que nosso desvelo continue nos permitindo ver esse lado promissor, transformador e aberto para o novo. Por que o novo? Ah, o novo sempre vem.

## SONIA RAY - Gestão 2018-2022

Minha história com a ABRAPEM começa com a própria ideia da existência da Associação. Em conversas nos corredores dos Congressos da ANPPOM nós performers nos ressentíamos de termos um espaço maior dedicado às questões criativas e práticas da pesquisa em performance, além de mais espaços para as performances em si. Em 2010, Catarina Domenici teve a bravura de chamar para si a responsabilidade de iniciar o processo formal de criação desta desejada instituição. Eu estava então presidente da ANPPOM (2007-2011), à frente da qual criara um fórum de discussões de subáreas, no qual as reuniões embrionárias da ABRAPEM se deram. Deste momento, até que eu me tornasse sua presidente, assisti à luta incansável dos colegas que me antecederam nas diretorias (colaborei com algumas) e vi uma ideia se agigantar e se tornar uma instituição sólida, com evento consolidado e respeitado no calendário acadêmico brasileiro. As Atas das assembleias e os Anais dos Congressos disponibilizados no site são um registro detalhado de cada etapa trilhada pelas diretorias que, em meio a burocracia e atuação artística, criaram e mantêm a ABRAPEM.

Na qualidade de 2ª secretária, criei o I FÓRUM DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL DA ABRAPEM realizado em Goiânia, no LPCM-Laboratório de Performance e Cognição Musical da EMAC-UFG (Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás), em dois dias (sábado, 11, e domingo, 12 de agosto de 2018). A comissão organizadora avaliou propostas na modalidade única Recital-Palestra, que foram ponto de partida para os debates.

Em 2019, diante da impossibilidade de continuarmos usando o nome *Perfoma* (cuja patente é da Universidade de Aveiro, PT) mudamos o nome do Congresso Internacional da ABRAPEM para **PERFORMUS** e realizamos sua 7ª edição. O *PERFORMUS'19*, de maneira inédita, teve polos em quatro países (Brasil, Colômbia, França e Noruega) e foi realizado entre os dias 23 e 26 de outubro de 2019 com sede na EMAC-UFG, tendo como tema central “PERFORMANCE MUSICAL EM CONEXÃO: um olhar sobre possibilidades de integração do fazer artístico com questões que pautam as perspectivas para a área no mundo”. Buscando novos meios de incentivar e valorizar a performance musical, realizou-se ainda, durante o *PERFORMUS'19*, o *I CONCURSO PERFORMUS'19 DE MELHOR CONCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO de uma obra musical (confronto)*.

O ano de 2020 marcou o lançamento das Publicações ABRAPEM. O projeto tem um Conselho editorial e prevê publicações digitais e físicas com temáticas que abrangem todo o espectro já tradicional de estudos da preparação, realização e avaliação da performance musical. Além disso, objetiva incentivar propostas fronteiriças que se aprofundem em performance e outras áreas do conhecimento. Foram três livros lançados, de 2020 a

2022. No mesmo ano propus a criação do Fórum de Pedagogia da Performance Musical na ABRAPEM, que vinha sendo discutido pela diretoria há meses. Ao observarmos as mudanças radicais impostas pela situação da pandemia, pareceu-nos urgente abrir este espaço no PERFORMUS'20. O Fórum se mostrou um caminho necessário e pretendeu-se continuar a atividade em encontros mensais promovidos pela ABRAPEM e oferecidos a seus associados. O Fórum foi realizado mensalmente de setembro de 2020 a agosto de 2021 e um relatório destes encontros está disponível no site ABRAPEM.

Neste frutífero 2020 realizamos o *PERFORMUS'20*, que foi o 8º Congresso Internacional da ABRAPEM, realizado em edição inédita, 100% online, com sede operacional em Goiânia (23 a 26 de setembro). Neste momento, no qual o mundo se adaptava a condição singular de confinamento, a ABRAPEM reavaliou a estrutura de seus congressos, que já incluíam várias atividades a distância, e decidiu torná-lo integralmente online, em 2020. Assim, a entidade assume sua responsabilidade na luta contra a propagação do novo Coronavírus, ao mesmo tempo em que proporciona a continuidade da disseminação do conhecimento produzido pela pesquisa e pela prática da performance musical no Brasil e no mundo. O *PERFORMUS'20* aconteceu via Internet, utilizando-se de aplicativos de comunicação e streaming, com conteúdos pré-gravados e atividades online ao vivo. O tema central foi PERFORMANCE MUSICAL E A ATUAL RESIGNIFICAÇÃO DA CULTURA NA SOCIEDADE: novas perspectivas para pesquisadores e temáticas.

Em 2021, o *PERFORMUS'21* chegou à sua 9ª edição, realizada entre os dias 22 e 25 de setembro, via Internet, utilizando-se de aplicativos de comunicação e streaming, com conteúdos pré-gravados e atividades online ao vivo com sede operacional na EMAC/UFG, em Goiânia. O tema central escolhido foi CAMINHOS PARA A PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL NO SÉCULO XXI. Como já tradicional, a estrutura do evento contou com sessões de Comunicações Orais e de Recitais-Palestras, apresentações Artísticas Musicais (mini-concertos) e realização da Assembleia Geral da ABRAPEM.

O 10º Congresso Internacional da ABRAPEM, o *PERFORMUS'22*, foi realizado entre os dias 21 e 24 de setembro de 2022, também 100% online. A sede operacional do evento foi a EMAC/UFG, porém os concertos noturnos foram transmitidos do novo Studio Casa Ray (em Goiânia) e o tema central foi PERFORMANCE MUSICAL NA ATUALIDADE: Conexões com diversos processos criativos.

Enfim, foram 10 anos de participação ativa na ABRAPEM. Destes, quatro foram dedicados à presidência. Meu trabalho foi de continuidade à ampliação de ações. Entendendo o potencial da ABRAPEM de alcançar músicos de grande variedade de estilos e gêneros, busquei ampliar o alcance destas ações de forma a atingir performers também de fora do universo acadêmico. Neste sentido, a variada lista de convidados dos eventos que organizei também podem ser conferidas nos Anais em demais registros no site. Aprendemos muito com a obrigatoriedade de confinamento nos últimos anos em que exploramos nosso potencial de conexões virtuais. Certamente, um caminho sem volta que muito continuará contribuído para a expansão da ABRAPEM.