

ANAIS

ISSN: 2763-5430

PERFORMUS23

XI Congresso Internacional da
Associação Brasileira de Performance Musical



PROCEEDINGS

XI International Conference on Music Performance
Brazilian Society on Music Performance

Realização:



Apoio:



ANAIS DO PERFORMUS'23
XI Congresso Internacional da Associação
Brasileira de Performance Musical

ANAIS DO PERFORMUS'23
XI Congresso Internacional da Associação
Brasileira de Performance Musical

Uberlândia/MG, Brasil



2023



Esta é uma publicação periódica da

Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM (www.abrapem.org)

ISSN 2763-5430

© 2023 by ABRAPEM

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL

Diretoria

Presidente

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Secretário

Leonardo Casarin Kaminski (Pesquisador Independente)

Secretário

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

Tesoureiro

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

Corpo Editorial

Cesar Traldi – UFU, percussão (presidência)

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 Ray-UFG, contrabaixo e pedagogia da performance

Sonia Regina Albano de Lima – UNESP, performance e interdisciplinaridade

XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPEM

Coordenação Geral

Cesar Traldi (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Comissão Executiva

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

Leonardo Casarin Kaminski (Pesquisador Independente)

Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília - UnB)

Coordenador da Comissão Científica

Ana Luisa Fridman (Universidade de São Paulo - USP)

Coordenador da Comissão Artística

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (Universidade Federal de Uberlândia - UFU)

Projeto Gráfico e Editoração

Cesar Traldi

Sumário

Programação Geral	11
Palestra 01: Diálogos com a música de culturas não ocidentais	12
Prof. Dra. Ana Luisa Fridman (USP)	
Mesa Redonda: Música Popular no Ensino Superior	13
Prof. Dr. Bruno Manguiera (UNB); Prof. Me. Bruno Rejan (UFG); Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos (UFRN); Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva (UFU)	
Palestra 02: Violão solo: 10 estudos para improvisação multi-textural	15
Prof. Dr. Tabajara Belo (UFOP)	
Palestra 03: O Discurso Musical de Paulo Moura no Choro Ternura de K-Ximbinho	16
Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa (UFBA)	
Concerto 01	
Do Samba ao Funk: piano a quatro mãos, transcrições e intermédias	17
André Leme Pédico - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais; Fabiana de Sousa Cunha Machado - Instituto Federal de Minas Gerais	
Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone	18
Maurício Orosco – UFU; Thiago de Freitas - UFU	
Duos para clarinetas	19
Ricardo Dourado Freire – UNB; Roberto Cardoso Oliveira - UNB	
Cancioneiro Popular	20
Carlos Menezes Júnior - UFU	
Músicos convidados: Cesar Traldi / Daniel Lovisi / Carolina Emília / Quarteto de Cellos (Cordélia Nealla, David Kennyd, Paulo Aranha, Yohan Carvalho)	
Concerto 02	
Nadia Boulanger e Lycia Bidart por um duo de viola e piano	21
Jessé Máximo Pereira – UFMG; Heron Alvim Moreira - UFMG	
Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos	22
Marcos Taveira – USP; Mauren Frey - UDESC	
A sonoridade brasileira de Nelson Salomé	23
Raphael Ferreira – UFU; Rosiane Lemos - UFU	
TAMUÍÁ duas peças para clarineta	24
Joel Barbosa - UFBA	
Concerto 03	
Panorama Latino-Americano para flauta e violão	25
Alef Caetano Silva – UFMG; Giuliano Coura - UFMG	

CLAUDIO RODITI, O EMBAIXADOR DO SAMBA-JAZZ.....	26
Elder Thomaz da Silva – UFU / UFMG	
“Violão solo: 10 estudos para improvisação multi-textural” (2021)	27
Tabajara Belo (UFOP)	
Concerto 04	
Obras solo para tambores de moldura brasileiros	28
Vitor Lyra Biagioni	
Entre incógnitas e descobertas	29
Cleber Campos – UFRN; Maria Altino - UFRN	
Itinerâncias	30
Cesar Traldi – UFU; Daniel Barreiro - UFU	
Rítmicas Poéticas.....	31
Ana Luisa Fridman - USP	
Recital-Palestra 01	
Arranjos de canções para o violão tenor	32
Júlio Cesar Caliman Smarçaro - UNICAMP	
Choro hodierno: uma prática alternativa para o Choro.....	35
Samuel André Pompeo - Unesp / Universidade de Aveiro (Portugal)	
Recital-Palestra 02	
Suite III para flauta e violão de Roberto di Marino (1956)	37
Marcos Vinícius Araújo - UFRGS-PPGMUS; Leonardo Winter - UFRGS-PPGMUS	
Coisas e Sons: percussão e criação musical em objetos do cotidiano e materiais naturais	39
Igor Caracas de Souza Maia - USP	
Recital-Palestra 03	
Baguala por Atahualpa: diálogos para a construção de uma performance culturalmente informada numa obra de Rufo Herrera.....	41
Alef Caetano Silva - UFMG; Giuliano Coura - UFMG	
Música mineira para viola de arco solo: catalogação, editoração e performance.....	43
Jessé Máximo Pereira - UFMG	
Recital-Palestra 04	
Performance da obra <i>Around Anxiety</i> para percussão múltipla e <i>tape</i>.....	45
Rubens Rogério Scottá Júnior - UFU	
No Passo: uma obra dos anos 50 que confirma a participação das mulheres no frevo instrumental.....	48
Maria José dos Santos Altino - UFRN	
Comunicação Oral 01 (presencial)	
<i>Ciranda das Sete Notas</i> de Villa-Lobos: elementos teóricos para uma proposta interpretative.....	50
Marcos Vinícius Taveira - USP; Fábio Cury - USP	

Padrões de acompanhamento ao violão de João Gilberto, em duas faixas do LP O amor, o sorriso e a flor..... 60
João Victor Rodrigues Vilela - UnB; Bruno Manguiera - UnB

Comunicação Oral 02 (presencial)

Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em duas faixas do LP João Gilberto (1961)..... 69
Gustavo Passos Pinheiro - UnB; Bruno Manguiera - UnB

Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em três faixas do LP Chega de saudade..... 77
Gabriel Schrammel de Carvalho - UnB; Bruno Manguiera - UnB

Comunicação Oral 03 (presencial)

A Autoetnografia e a Heutagogia: contribuições no desenvolvimento do processo de autoensino e da aprendizagem no trompete 86
Jefferson Roberto Anastácio – UNICAMP; Paulo Adriano Ronqui – UNICAMP

Estudo de caso - Trajetória de iniciação à clarineta com instrumentos adaptados à realidade física da criança 95
Roberto Gilson Cardoso de Oliveira - UnB; Ricardo José Dourado Freire - UnB

Comunicação Oral 04 (presencial)

Jota Moraes e sua contribuição para o vibrafone brasileiro 102
Fausto Maniçoba – UFBA; Ekaterina Konopleva – UFBA

Percussão Múltipla: breve histórico, conceitos e aspectos práticos..... 109
Rubens Rogério Scottá Júnior - UFU; Cesar Adriano Traldi - UFU

Comunicação Oral 01 (online)

Ritmos Brasileiros do Nordeste: a linguagem e condução utilizada pelo contrabaixo elétrico..... 119
Mônica Michelly Lima da Silva – UFRN; Ranilson Bezerra de Farias- UFRN

O contrabaixo elétrico na música instrumental brasileira: técnicas estendidas utilizadas na música No Nordeste, a Salsa é Assim..... 125
Lêdo Ivo Benevides de Souza Júnior – UFRN; Ranilson Bezerra de Farias - UFRN

A autopoiesis da prática deliberada em performance musical 132
Carlos André Weidt Mendes - UFRJ

Comunicação Oral 02 (online)

O Aquecimento e/ou os Estudos Técnicos Preparatórios para clarinetistas:Uma pesquisa de Multicasos em Andamento..... 140
Hudson de Sousa Ribeiro - UFBA

Estratégias de aprendizagem e sugestões interpretativas para os excertos orquestrais para trompete do quarto movimento da Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos 148
Amarildo Nascimento – USP; Fábio Cury - USP

A importância dos ajustes de afinação dos harmônicos comuns durante a performance musical do clarinetista..... 157
Guilherme Bose da Silva – UnB; Ricardo José Dourado Freire - UnB

Comunicação Oral 03 (online)

Conceitos, problemas e soluções na Técnica de Arco no Violino que buscam o desenvolvimento sonoro e interpretativo..... 167
Cristiane Cabral de León - Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília

A arte do trêmulo: Análise histórica, técnica e levantamento de novas possibilidades interpretativas..... 174
Roger Deboben Schena – UFMG; Fernando Araújo – UFMG

Estratégia de performance na composição para harpa de pedais com uso de estocástica 182
Ana Miccolis - UFRJ

Comunicação Oral 04 (online)

Gerando anamorfismo harmônico mediante procedimentos rítmicos e eletrônicos: novos caminhos para a performance no piano popular 189
César de Almeida Braga – UNIMES

Músicas de rock recriadas para piano solo: interpretação e criação de arranjos de concerto 198
Menan Medeiros Duwe – UFRGS; Catarina Leite Domenici – UFRGS

A música de Yamandu Costa: em busca de uma concepção de performance 207
Henrique Lowson - UFMG

Comunicação Oral 05 (online)

Canto *crossover*: ampliando o conceito e as fronteiras na voz contemporânea..... 216
Danielle Dumont - UNESP; Sonia Ray - UFG

Co-criação de valor em colaboração musical: um processo composicional que suplanta os limítrofes das interações tradicionais..... 224
Fábio Cesar do Espírito Santo Cerqueira – UNICAMP; Paulo Adriano Ronqui - UNICAMP

Democratizing Live Electronic Performance for Instrumental Trumpet Studies 230
Elielson da Silva Gomes - University of Aveiro; Igor Abdo Aguilar – UNICAMP

Comunicação Oral 06 (online)

A prática pianística de um aluno da extensão universitária: considerações sobre atenção e expertise..... 240
Michele Rosita Mantovani - Colégio Sinodal; Regina Antunes Teixeira dos Santos - UFRGS

Aprendizagem autorregulada de crianças no piano – Um estudo de caso 250
Karoline Nascimento Neves – UnB; Ricardo Dourado Freire - UnB

Padrões de volume e distribuição do tempo de prática no aprendizado inicial de uma obra: um estudo com pianistas graduandos e profissionais..... 258
Celso Luiz Barrufi dos Santos Junior – UFRGS; Regina Antunes Teixeira dos Santos - UFRGS

Técnicas estendidas para piano em *Eleven Echoes of Autumn*: considerações interpretativas 266
Lorraine Gregório de Oliveira - Unesp

PERFORMUS23

Programação Geral

Hr	27set – QUA (Wed)	28set – QUI (Thu)	29set – SEX (Fri)	30set – SAB (Sat)
9h00-11h30		Mesa Redonda	Palestra 02	Palestra 03
11h30-13h30		Intervalo	Intervalo	Intervalo
13h30-14h00		Recitais-palestra 02	Recitais-palestra 03	Recitais-palestra 04
14h-14h30		troca de sala	troca de sala	troca de sala
14h30-15h00	Abertura	Comunicações Orais (presencial) 01	Comunicações Orais (presencial) 03	Comunicações Orais (online) 04
15h00-15h30	Palestra 01	Comunicações Orais (presencial) 02	Comunicações Orais (presencial) 04	Comunicações Orais (online) 05
15h30-16h00		Intervalo	Intervalo	Comunicações Orais (online) 06
16h00-16h30		ASSEMBLEIA GERAL DA ABRAPEM	Comunicações Orais (online) 01	
16h30-17h00			Intervalo	Comunicações Orais (online) 02
17h00-17h30	Recitais-palestra 01	Comunicações Orais (online) 03		
17h30-19h00	Intervalo	Intervalo	Intervalo	
19h00-20h30	Concerto 01	Concerto 02	Concerto 03	Encerramento Concerto 04

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

Abertura

Palestra 01: Profa. Dra. Ana Luisa Fridman (USP – piano)
Título: Diálogos com a música de culturas não ocidentais

Mesa Redonda - Música Popular no Ensino Superior

- Prof. Dr. Bruno Manguiera (UNB – guitarra)
- Prof. Me. Bruno Rejan (UFG - baixo)
- Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos (UFRN – bateria)
- Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva (UFU – saxofone)

Palestra 02:

Prof. Dr. Tabajara Belo (UFOP – violão)
Título: Violão solo: 10 estudos para improvisação multi-textural

Palestra 03:

Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa (UFBA – clarineta)
Título: O Discurso Musical de Paulo Moura no Choro Ternura de K-Ximbinho

ASSEMBLEIA GERAL DA ABRAPEM

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

ZOOM

link da reunião será enviado para o e-mail dos inscritos no PERFORMUS'23

Apoio:



PERFORMUS23

Palestra 01

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

27/09 / 15h

Diálogos com a música de culturas não ocidentais

Profa. Dra. Ana Luisa Fridman (USP – piano)

Resumo: A palestra traça um percurso de estudos abarcando materiais expressivos e procedimentos de músicas não ocidentais e suas contribuições para se (re)pensar contextos formativos de música. No caminho traçado propomos que o diálogo e as transformações ocorridas a partir do contato com a música não ocidental estendam-se à práticas como estudos incorporados de fenômenos rítmicos, práticas de improvisação e demais iniciativas. Sob tal perspectiva, a pesquisa e as experiências desenvolvidas foram embasadas em conceitos como Embodied Mind (Varela et al., 2001), Affordances (Gibson, 1979) e Chorus Tree (Ravignani, 2014), sendo que a corporeidade e suas ressonâncias em culturas além-mar tem fomentado experiências e processos criativos vivenciados por estudantes em cursos de graduação em Música. Na palestra apresentamos ideias como a Conexão Corpo/Instrumento (Fridman, 2016), o Ritmo como Sistema Evolutivo (Fridman, Manzolli, 2016) e Rítmicas Poéticas, Espacialidades e Intervenções (Costa, Fridman, 2020). Em nossa fala sugerimos que a diversidade de fazeres musicais encontrada em materiais expressivos de culturas não ocidentais pode ser inserida no currículo de formação de estudantes de música sob uma perspectiva contemporânea, artística e poética.

PERFORMUS23

Mesa Redonda

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

28/09 / 9h

Música Popular no Ensino Superior

Prof. Dr. Bruno Manguera (UNB – guitarra)

Prof. Me. Bruno Rejan (UFG - baixo)

Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos (UFRN – bateria)

Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva (UFU – saxofone)

Prof. Me. Bruno Rejan Silva

brunorejan@ufg.br

Universidade Federal de Goiás (UFG)

Escola de Música e Artes Cênicas (Emac)

Resumo: Para a discussão da Mesa Redonda sobre a ‘Música Popular no Ensino Superior’, apresentarei minhas impressões sobre a experiência como professor e vice-coordenador do recente curso de Bacharelado em Música Popular da UFG (Universidade Federal de Goiás). Antes mesmo de considerar questões metodológicas, ou mesmo o escasso acervo bibliográfico específico em Música Popular, percebo a importância do corpo docente de se organizar estrategicamente, politicamente, para ocupar espaços acadêmicos demandados pela comunidade não-acadêmica. De modo semelhante, a ampliação do senso de equipe entre os colegas docentes, estruturando uma proposta clara, que explique a relevância dos cursos de Música Popular nas Universidades. Essa discussão entre os pares aponta para questões problemáticas que envolvem a nossa formação, nosso nível de profundidade nas discussões e a validação das metodologias não tradicionais aplicadas nos contextos de música popular. O perfil do egresso de um curso de Música Popular deveria considerar a história da Música Popular, a profundidade da formação do aluno e sua prática no mercado de trabalho, o que naturalmente exige dos professores um alinhamento pedagógico. Este alinhamento suscita reflexões constantes sobre nossa prática docente e aponta para problemas de ordem básica da formação dos alunos. Faz-se necessário articular propostas de Extensão que ampliem o diálogo entre lugares e pessoas que promovem/ produzem música popular nos âmbitos artístico e educacional, fora das universidades.

**Título: Reflexões sobre a Música Popular Brasileira no Ensino Superior:
Performance e Pesquisa na Escola de Música da UFRN**

Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos

cleber.campos@ufrn.br

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Escola de Música

Resumo: A crescente oferta de cursos de ensino superior centrados na Música Popular Brasileira tem destacado a evidente demanda por um conhecimento acadêmico especializado, enfatizando a performance musical. Uma das principais motivações para buscar instituições de ensino superior reside na possibilidade de dar continuidade aos

estudos de um instrumento específico, nesse contexto, com ênfase na interpretação da música popular. Isso oferece aos estudantes a chance de aprimorar gradualmente suas habilidades musicais e expressar sua criatividade de maneira cada vez mais aprofundada. Quando relacionado as pesquisas desenvolvidas, em âmbito acadêmico, uma das tendências crescentes nessa área está relacionada à análise das nuances presentes nas práticas interpretativas de diversos instrumentistas, especialmente quando associadas a diferentes gêneros e estilos musicais. Tais nuances, inerentes a essa prática musical, possuem o potencial de se tornar um objeto de pesquisa distinto, a serem desenvolvidos não apenas em cursos exclusivamente dedicados à música popular, mas também em programas interdisciplinares que exploram suas interseções com diversas áreas do conhecimento. Essas análises frequentemente se baseiam na evolução das práticas musicais ao longo do tempo, podendo também abranger conexões com questões sociais, tradições populares, entre outras. Assim, torna-se fundamental enfatizar que a análise crítica vinculada ao estudo contínuo da música popular, dentre outros fatores, podem desempenhar um papel fundamental na ampliação da compreensão das diversidades interpretativas da música popular brasileira. Nesse contexto, o propósito desta palestra é apresentar algumas das iniciativas relacionadas ao ensino, pesquisa e extensão voltadas para a música popular brasileira realizadas na “Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – EMUFRN”. Essas atividades estão diretamente vinculadas às práticas musicais em andamento no “LAPER²ME – Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos da UFRN”, sob a coordenação do Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos.

Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva
(UFU – saxofone)

Resumo: Nesta breve exposição, tratarei de algumas perspectivas pessoais acerca da presença, inserção, importância e desafios concernentes ao ensino da música popular em cursos superiores de música no Brasil. Dentre os principais fatores que tornam tal matéria especialmente relevante no cenário educacional atual, considero de acentuado relevo: a) o desenvolvimento de habilidades que tendem a ser úteis para a inserção de egressos no mercado de trabalho; b) a possibilidade de universidades - especialmente as públicas - contemplarem de maneira crescente uma demanda antiga e ainda reprimida de alguns setores da classe musical; c) a expansão dos universos estético-musicais abrangidos pelo ensino superior de música, em especial aqueles normalmente tidos como pertencentes ao "guarda-chuva" da música popular, desde gêneros e expressões mais "comerciais" até outras mais "jazzisticamente orientadas". Dentre os principais desafios que podem ser observados na rotina acadêmica, destaco o ainda incipiente número de docentes efetivos atuando na área, bem como questões concernentes à heterogeneidade do corpo discente, tanto com relação à sua formação básica quanto aos seus interesses de ordem estético-musical. Por fim, ressalto a importância da abordagem de tal matéria com fundamentação tanto em experiências já bem sucedidas e reconhecidas nacionalmente, quanto em um olhar atento para perspectivas ainda não contempladas pela academia.

PERFORMUS23

Palestra 02

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

29/09 / 9h

Violão solo: 10 estudos para improvisação multi-textural

Prof. Dr. Tabajara Belo
(UFOP – violão)

O violonista/guitarrista e compositor disserta sobre sua pesquisa de doutoramento realizada na Universidade da Flórida entre 2017 e 2022, representada em sua obra original “Ten Studies for Multi-textural Improvisation on Unaccompanied Guitar”. Intercalando a execução *in loco* de trechos dos dez movimentos e reflexões sobre a natureza e os limites/interseções entre as práticas composicionais e improvisatórias, o ministrante revisita conceitos como textura e idiomatismo, além de apontar estratégias e caminhos para desenvolvimento da improvisação ao violão solo nos ambientes tonais, modais e pós-tonais.

PERFORMUS23

Palestra 03

Bloco 50: Anfiteatros 50 - G e H

30/09 / 9h

O Discurso Musical de Paulo Moura no Choro Ternura de K-Ximbinho

Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa
(UFBA – clarineta)

Resumo: O ensino da performance do choro passa por compreender as performances dos chorões que marcam o gênero ao longo de sua história. Neste sentido, este estudo tem como objeto o discurso musical do clarinetista Paulo Moura (1932-2010) na gravação do choro Ternura de K-Ximbinho (1917-1980) no álbum Mistura e Manda (1983), mais especificamente na segunda seção da composição. O álbum do clarinetista é uma referência que traz o choro, o samba e a gafieira. No show Tributo a Paulo Moura: 40 Anos de Mistura e Manda, disponível no Youtube, Daniela Spielmann (RJ), Alexandre Ribeiro (SP) e Caetano Brasil (MG) comemoram o aniversário do álbum e homenageiam o clarinetista. O objetivo principal do estudo é compreender o discurso musical de Paulo Moura na gravação, onde ele executa o choro e substitui alguns de seus trechos por improvisos. O texto busca demonstrar que a execução faz uso de um padrão de intensificação-clímax-relaxamento, em pequena, média e grande escalas, e apresenta novidades ao longo de todo o seu percurso. As novidades são as diferentes ideias de execução e composição elaboradas e apresentadas sistematicamente no decorrer do discurso musical pelo clarinetista. Elas são alterações, acréscimos e subtrações, além de substituições por meio de improvisação, feitos à composição original por meio de diversos procedimentos e tratamentos dados aos elementos de articulação, dinâmica, ornamentação e ritmo. O padrão é consistente com a composição do K-Ximbinho nos diferentes níveis escalares que ocorrem, e as novidades musicais são coerentes com os padrões onde acontecem. Enquanto o padrão dá unidade ao discurso musical, as novidades mantêm a imprevisibilidade e o frescor ao longo da execução. A metodologia apresenta uma análise da performance que utiliza uma transcrição da gravação construída por meio da combinação da escuta e do aplicativo Moises. A reflexão faz uso de ideias apresentadas pelo musicólogo inglês Edward Lowinsky em seu artigo On Mozart's Rhythm (1956), e parafraseadas para a performance pelo pianista e pesquisador Malcolm Bilson em sua palestra-vídeo intitulada *Taste in Mozart and Chopin*.

Palavras-chaves: Paulo Moura; Mistura e Manda; K-Ximbinho; Ternura.

PERFORMUS23

Concerto 01

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

27/09 / 19h

Do Samba ao Funk: piano a quatro mãos, transcrições e intermédias

André Leme Pédico

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Fabiana de Sousa Cunha Machado

Instituto Federal de Minas Gerais

O presente concerto apresenta duas versões para piano a quatro mãos de obras brasileiras derivadas de gêneros da música popular. O Samba de Alexandre Levy (1864-1892), originalmente escrito para orquestra, é uma das obras emblemáticas do início do Nacionalismo Brasileiro. A obra foi transcrita para piano a quatro mãos pelo próprio compositor, mas só recebeu sua primeira gravação em 2021, pelo presente duo, sendo divulgada digitalmente com o apoio do Instituto Piano Brasileiro. Já o Funk carioca “Baile da gaiola vai curar seu sofrimento”, dos DJ’s Wendel, Juninho e Isaac, foi transformado em uma versão de concerto para duo de piano pelo compositor Vitor Alves (1999), que articula elementos idiomáticos do funk à linguagem pianística. Ambas as obras, apesar de mais de um século de distância, se relacionam por derivarem de gêneros marcados por receberem forte preconceito racial associado às periferias. A performance musical desse arranjo foi gravada remotamente durante a pandemia para a Mostra Virtual de Artes do CEFET-MG, buscando unir elementos visuais que representassem um baile funk em um vídeo que, quando possível, é projetado durante apresentação musical. Esse material visual foi criado no Touchdesigner como consequência de uma pesquisa de doutorado realizado no PPGMUS-UFMG pela autora.

PROGRAMA

Alexandre Levy (1864-1892) - Samba (da Suíte Brasileira) (1890) - transcrição para piano a quatro mãos pelo próprio compositor

DJ Wendel CZR (1994), Isaac (1991) e DJ Juninho CZR (1996) – Baile da Gaiola vai curar seu sofrimento (2021) - Transcrição para piano a quatro mãos por Vitor Alves (1999)

PERFORMUS23

Concerto 01

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

27/09 / 19h

Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone

Violão: Maurício Orosco

Piano (correpetição): Thiago de Freitas

Resumo da Temática: Trata-se de uma obra composta em 1975 e estreada em 04 de maio de 1977 nos Estados Unidos por seu dedicatário, o violonista Carlos Barbosa-Lima. A parte solista da obra recebeu uma revisão por Sérgio Abreu na década de noventa, visando auxiliar os violonistas Paulo Martelli e Nicolás de Souza Barros nas estreias nacionais do concerto. Esta revisão constituiu-se tema de doutorado de Maurício Orosco pela Universidade de São Paulo entre 2010 e 2013, sob orientação de Rubens Russomanno Ricciardi. Esta ocasião foi marcada por uma intensa correspondência entre o doutorando, Sérgio Abreu e demais violonistas envolvidos na gênese e utilização das soluções violonísticas de Abreu, aclarando seu processo musical, questionamentos e conjecturas para com a parte violonística em si e também desta em relação à orquestra. Finalmente, a pesquisa estendeu-se também ao universo do piano. O doutorando Thiago de Freitas elaborou uma nova redução para a obra, atuando na reescrita da partitura original, pouco idiomática, e provendo maiores referências da orquestra para o solista, em uma verdadeira reelaboração de todo o material ao seu instrumento. Deste modo, chegamos ao presente concerto pela ABRAPEM, com a estreia da redução pianística e apresentação da última revisão da parte violonística por Sérgio Abreu.

Temática exibida

Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone, composto em 1975; - Francisco Mignone (1897-1986)

PERFORMUS23

Concerto 01

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

27/09 / 19h

Duos para clarinetas

Ricardo Dourado Freire
Roberto Cardoso Oliveira

Ernest Mahle (1929)

Duos modais para duas clarinetas (1977)

Duo no. III – Andante

Duo no. VIII – Allegro

Duo no. VI – Moderato

Marcos Cohen (1977)

Três Duos (2007)

I – Abertura

II – Interlúdio

III – Jogo

Paulo Costa Lima (1956)

Saruê de dois, op. 37 para clarinetas (1993)

PERFORMUS23

Concerto 01

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

27/09 / 19h

Cancioneiro Popular

Carlos Menezes Júnior

Breve release do músico: Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior é professor associado do curso de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) atuando na área de música popular (harmonia, arranjo, história e prática de conjunto), e na área de música e novas tecnologias. Doutor em música pela ECA/USP na área de processos de criação musical. Mestre na área de inteligência artificial / computação sônica pela UFU (conclusão em julho de 2007). Bacharel em Violão pela UFU (2002), Licenciado em Música pela UFU (2003). Atua a mais de vinte e cinco anos como professor, compositor, arranjador, violonista, cantor e regente de coral. Membro do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT) da UFU e coordenador do laboratório de produção musical. Fundador e integrante do quarteto vocal VagaMundo como cantor, violonista e arranjador desde 1997. Lançou, com o quarteto, dois CDs e um DVD e participou de vários outros como produtor musical, violonista, arranjador e cantor.

Músicos convidados:

Cesar Traldi

Daniel Lovisi

Carolina Emília

Quarteto de Cellos (Cordélia Nealla, David Kennyd, Paulo Aranha, Yohan Carvalho)

Programa

Ponteio (Edu Lobo e Capinan)

Arranjo, voz e violão: Carlos Menezes Júnior

Participação especial no violão: Daniel Lovisi

Um Girassol da Cor de Seu Cabelo (Lô Borges e Márcio Borges)

Arranjo, voz e violão: Carlos Menezes Júnior

Participação especial na percussão: Cesar Traldi

Ciranda (Carlos Menezes Júnior)

Participação especial: Quarteto de Cellos & Cordélia Nealla, David Kennyd, Paulo Aranha e Yohan Carvalho

Casa Aberta (Flávio Henrique e Chico Amaral)

Arranjo, voz e violão: Carlos Menezes Jr.

Participação especial: Carolina Emília (voz), Cesar Traldi (percussão), Daniel Lovisi (violão) e Quarteto de Cellos & Cordélia Nealla, David Kennyd, Paulo Aranha e Yohan Carvalho

PERFORMUS23

Concerto 02

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

28/09 / 19h

Nadia Boulanger e Lycia Bidart por um duo de viola e piano

Jessé Máximo Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais
jmpviola@yahoo.com.br

Heron Alvim Moreira
Universidade Federal de Minas Gerais
alvim.heron@gmail.com

REPERTÓRIO

Nadia Boulanger (1887-1979)
Três Peças, para viola e piano (transcrição de Jessé Máximo Pereira)

Lycia de Biase Bidart (1910-1991)
O Lago
Viola do Céu

Duo Pereira-Alvim

Jessé Máximo Pereira - viola
Heron Alvim – piano

A atuação musical da francesa Nadia Boulanger possui várias facetas, sendo a principal delas a prática do ensino de música, pela qual é considerada uma das grandes professoras do século XX. Boulanger tinha também uma vocação para a composição musical e regência. No artigo de Pereira intitulado “Uma performance sob a ótica boulangeriana”, o autor evidencia o lado de Boulanger voltado para o seu entendimento sobre a performance. Ela compreendia que qualquer obra de arte, seja ela uma pintura, escultura ou composição musical, é superior ao observador ou ao artista que a interpreta. Uma execução perfeita, em sua opinião, é aquela em que também o criador da obra fica em segundo plano. “Essencialmente, uma interpretação sublime é aquela que me faz esquecer do compositor, esquecer do intérprete e esquecer de mim mesma; eu esqueço tudo, exceto a obra de arte.” (apud MONSAINGEON, 1988, p. 95, tradução nossa). Esse mini-concerto, que contém as obras Três Peças, de Boulanger e O Lago e Viola do Céu, da compositora brasileira Lycia de Biase Bidart propõe, portanto, novos caminhos para uma performance, por meio de uma reflexão sobre o interpretar versus o transmitir. O interpretar segundo Fogel, onde “[...] todo interpretar é sempre um apropriar. Interpretar, à medida que é apropriar, não é, por parte de algum sujeito-intérprete, impor ao interpretado, ao objeto, a sua vontade, os desejos e idiossincrasias de seu interior, modelando assim o interpretado, o objeto, à sua imagem e semelhança.” (FOGEL, 2011, p.115). E o transmitir, termo preferido de Boulanger, por um de seus significados, qual seja, deixar transparecer algo. Ela considerava que o papel do artista é lançar luz sobre uma obra. Iluminá-la sem lançar mão de meios inesperados para tal fim.

Referências

FOGEL, Gilvan. "Vida, realidade, interpretação". In: FAGUNDES, Igor (org.). Permanecer silêncio: Manuel Antônio de Castro e o humano como obra. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011.
MONSAINGEON, Bruno. Mademoiselle – conversations with Nadia Boulanger. MARSACK, Robyn (Trad.). Boston, EUA: Northeastern University Press, 1988.
PEREIRA, J. M. Uma performance sob a ótica boulangeriana. DEBATES | UNIRIO, n. 20, p.131-147, mai., 2018. p. 132.

PERFORMUS23

Concerto 02

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

28/09 / 19h

Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos

Marcos Taveira
USP

marcos.taveira@usp.br

Mauren Frey
UDESC

mauren.frey@gmail.com

Esta apresentação é resultado parcial da pesquisa sobre a Ciranda das Sete Notas, de 1933, peça importante dentro do repertório internacional para o fagote. A peça apresenta influência do modernismo internacional e apresenta uma vanguarda do modernismo nacional com uma fusão de elementos nacionalistas e neobarrocos. Encontramos um equilíbrio entre esses elementos e a identificação desses traços contribui sobremaneira para a elucidação e direcionamento das questões interpretativas na obra. Outro ponto importante para essa construção é o encaminhamento formal da peça, principalmente através dos seus movimentos cadenciais. A peça apresenta forte relação com outras obras camerísticas de Villa-Lobos e os elementos que funcionam como uma espécie de assinatura, ou características idiomáticas do compositor que foi influenciado pelo modernismo internacional, principalmente por Stravinsky e Debussy e, ao mesmo tempo, influenciou uma série de compositores brasileiros de gerações posteriores. Essa apresentação será realizada com a redução de piano, podendo ser complementada pelo Duo para Fagote e Piano de Cláudio Santoro, de 1982, peça contrastante.

PERFORMUS23

Concerto 02

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

28/09 / 19h

A sonoridade brasileira de Nelson Salomé

Raphael Ferreira (saxofone)

Rosiane Lemos (piano)

O duo formado pelos músicos Raphael Ferreira e Rosiane Lemos, apresentará duas obras do compositor mineiro, Nelson Salomé: Capão Triste e Clarice, além da peça para piano solo, Baião de 2 [Tocata em Ré]

Programa

Capão Triste (1985), foi inspirada em valsas populares francesas, tocadas em acordeon. Escrita originalmente para flauta e piano, foi adaptada para outros instrumentos de sopro. Capão Triste é uma região montanhosa, situada em uma reserva ecológica na zona rural de Baependi, onde nasceu a cunhada do compositor, Maria Rita, a quem dedicou a obra. O choro-canção Clarice (1982), dedicado à mãe do compositor, foi estreado num festival “Cante e Conte” no início dos anos 80 em Baependi. Foi escrita originalmente para bandolim, sopro e conjunto regional.

Baião de 2 [Tocata em Ré] (1997), pensada inicialmente em uma pequena peça, com finalidade de introdução à uma notação mais contemporânea, visando os iniciantes ao piano. Mas no decorrer do processo criativo, Salomé, optou por um grau maior de dificuldade técnica, decorrente do caráter de tocata que permeou o desenvolvimento da composição. Houve a intenção de homenagear o “Rei do Baião“ Luís Gonzaga, ao utilizar modos característicos da música nordestina. O emprego de notas repetidas, um longo pedal de Ré e trechos mais virtuosísticos, remetem ao grande J.S.Bach e o número 2 é uma alusão ao uso de dois dedos que ocorre no início da peça com revezamento das mãos, como uma criança brincando ao piano.

Baião de 2 [Tocata em Ré] (1997)

Clarice (1982)

Capão Triste (1985)

Compositor: Nelson Salomé (1950)

PERFORMUS23

Concerto 02

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

28/09 / 19h

TAMUÏA duas peças para clarineta

Joel Barbosa

I – Aimberê para clarinete

II – Cunhambebe para duas metades de clarineta

Os títulos das peças se referem aos líderes tupinambá Aimberê e Cunhambebe, protagonistas da Guerra dos Tamoios no século XVI. As peças fazem uso de sonoridades não convencionais produzidas por técnicas estendidas. Na primeira peça, Aimberê, a clarineta imita sonoridades de flautas primitivas e da mata. Na segunda peça, Cunhambebe, a clarineta se apresenta dividida em duas metades, inferior e superior. Elas são tocadas juntas e separadamente. Quando juntas, as duas metades se conectam pela boca do clarinetista, mas não verticalmente como na configuração tradicional do instrumento. William O. Smith disse ter se inspirado nos aulos gregos ao escrever para as duas metades de clarineta na década de 1960. A obra reflete impressões, imagens e sentimentos colhidos em relatos históricos da Guerra dos Tamoios. De alguma maneira, ao inspirar e soprar no instrumento, o clarinetista busca escutar os resquícios sonoros da Guerra que ainda ecoam no ar do presente.

PERFORMUS23

Concerto 03

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

29/09 / 19h

Panorama Latino-Americano para flauta e violão

Alef Caetano Silva

Universidade Federal de Minas Gerais

alefcaetano@ufmg.br

Giuliano Coura

Universidade Federal de Minas Gerais

giulianocoura@ufmg.br

O Duo Mineiro foi formado em 2013, pelo flautista Alef Caetano e o violonista Giuliano Coura, e vem se dedicando à pesquisa, performance e fomento do repertório original latinoamericano para flauta e violão, buscando interpretar um material inédito ou pouco conhecido do grande público. No recital “Panorama Latinoamericano para Flauta e Violão”, o duo traz duas composições originais para a essa formação camerística. A primeira obra é “Vilarejo dos Lobos”, do compositor mineiro Guilherme Castro, a composição nasce de um diálogo musical inspirado na escrita violinística do compositor Heitor Villa-Lobos mas com harmonia e melodia inspiradas na música instrumental mineira, Clube da Esquina e um pouco de rock progressivo, ao estilo Yes e Gentle Giant. A segunda peça é do compositor argentino Marcelo Coronel, “El Horcón del Medio”. O nome da composição faz referência a um pilar central que sustenta as típicas casas dos gaúchos argentinos e é dedicada à sua esposa. Ao todo, essa obra tem cinco movimentos, I- Zamba, II- Chacarera, III – Vidala, IV – Carnavalito, e V- Gato, todos inspirados em danças e estilos musicais tradicionalmente presentes na região noroeste da argentina.

Repertório

Vilarejo dos Lobos - Guilherme Castro (1975)

I - Vila

II - Relógio

III - Lobos

IV - Brejo

V - Villa-Lobos

El hórcon del medio - Marcelo Coronel (1962)

I. Zamba (sin segunda)

II. Chacarera

III. Vidala

IV. Carnavalito

V. Gato

PERFORMUS23

Concerto 03

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

29/09 / 19h

CLAUDIO RODITI, O EMBAIXADOR DO SAMBA-JAZZ

Elder Thomaz da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

A proposta desse recital temático é uma homenagem ao trompetista Claudio Roditi. Dentre os objetivos, o principal é apresentar os arranjos e roupagens que o trompetista Claudio Roditi criou e gravou em seus discos. Claudio Roditi foi um trompetista, compositor e arranjador de grande importância no cenário da música instrumental brasileira e do jazz. Uma das principais características dos seus discos é a interpretação de temas de jazz em ritmos brasileiros como samba, bossa nova e baião. O músico ficou conhecido, principalmente nos Estados Unidos, como o embaixador do Samba-jazz. A relação da proposta de apresentação artística com o tema do congresso está no avanço que as pesquisas na área da música popular têm alcançado nos últimos anos, abrindo NOVOS CAMINHOS PARA PERFORMANCE MUSICAL. O tema da proposta está relacionado à pesquisa de doutorado em andamento que investiga o estilo interpretativo, processo criativo e práticas de performance de Claudio Roditi.

PROGRAMA

DUKE ELLINGTON (1899 -1974)
In A Sentimental Mood (1935) - Arr.: Claudio Roditi

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927 – 1994)
Triste (1967) – Arr.: Claudio Roditi

CLAUDIO RODITI (1946 – 2020)
Gemini Man (1988)

Músicos convidados:

Vinícius Mendes – Saxofone
Samy Erick – Guitarra
Rafael de Sousa – Contrabaixo
Paulo Frois - Bateria

PERFORMUS23

Concerto 03

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

29/09 / 19h

“Violão solo: 10 estudos para improvisação multi-textural” (2021)

Tabajara Belo

O violonista/guitarrista e compositor inicia sua apresentação com uma improvisação livre, a seguir executa seu ciclo de peças para violão solo, concebidas com didática intenção de fomentar o desenvolvimento de habilidades improvisatórias no executante, especialmente no formato solista. Esteticamente, a obra transita pelos universos modal, tonal e pós-tonal, trazendo a rica paleta de cores, efeitos, texturas e técnicas estendidas do instrumento para a ordem do dia do fazer improvisado. No seu desfecho, o concerto visita transversalmente dois fragmentos afetivos da memória musical brasileira: um tema folclórico vertido para cromatismos e contrapontos mais afeitos às fronteiras do tonal; uma peça do cânone orquestral revivida em formato canção.

Improviso Livre

Tabajara Belo (1973)

Estudos para improvisação Multi-textural

Tabajara Belo (1973)

- . Estudo #1
- . Estudo #2
- . Estudo #3
- . Estudo #4
- . Estudo #5
- . Estudo #6
- . Estudo #7
- . Estudo #8
- . Estudo #9
- . Estudo #10

Tristezas do Jeca

Angelino de Oliveira (1888-1964) arr. Tabajara Belo

O Trenzinho do Caipira

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) arr. Tabajara Belo

PERFORMUS23

Concerto 04

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

30/09 / 19h

Obras solo para tambores de moldura brasileiros

Vitor Lyra Biagioni
vlyra95@gmail.com

A presente proposta se tem como objetivo apresentar três obras solos para tambores de moldura que se caracterizam pela utilização em seu processo criativo de conceitos que permeiam a música contemporânea de concerto. As obras fazem parte da pesquisa em tambores de moldura do autor e que fez parte do trabalho de conclusão de curso da especialização em percussão popular da Faculdade Santa Marcelina. A primeira obra, oitenta e dois (82), trata-se de uma peça para tamborim solo, no qual são elementos rítmicos tradicionais do instrumento e elementos que buscam a expansão tímbrica, são combinados, inovando perspectivas interpretativas e composicionais para o instrumento. A segunda obra é intitulada “Estudo Textual #3”, nela é utilizado o pandeiro brasileiro com pele de couro atrelado ao conceito de notação textual e aleatoriedade. Na última peça Pandegrafismo, para pandeirão de bumba meu boi, propõe-se a utilização de uma partitura gráfica, que viabiliza a improvisação dirigida como um novo ponto de vista na execução do instrumento. Na partitura existem apenas indicações para o intérprete, que se guia pelos elementos gráficos apresentados.

oitenta e dois (82) (2022)

Compositor: Vitor Lyra Biagioni (1995-)

Estudo Textual #3 (2022)

Compositor: Vitor Lyra Biagioni (1995-)

Pandegrafismo (2022)

Compositor: Vitor Lyra Biagioni (1995-)

PERFORMUS23

Concerto 04

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

30/09 / 19h

Entre incógnitas e descobertas

Cleber Campos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Maria Altino

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Entre incógnitas e descobertas, o duo experimenta possibilidades que transitam entre o som e o movimento. A partir das suas experiências individuais, Cleber Campos e Maria Altino criam conexões entre a resposta do corpo para o estímulo sonoro e o resultado sonoro que o movimento pode provocar.

PROGRAMA

Passoando na pracinha: frevo para percussão e dança em três movimentos

1. *Ferrolho*, 2. *Levada* e 3. *Tramela* (2023)

Autores | Cleber Campos (1978 -) e Maria Altino (1990 -)

Intérpretes | Cleber Campos (1978 -) e Maria Altino (1990 -)

Cinzas (2017) - Releitura da obra para Tímpanos e uma passista de frevo

Autor | Cesar Traldi (1983 -)

Intérpretes | Cleber Campos (1978 -) Maria Altino (1990 -)

PERFORMUS23

Concerto 04

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

30/09 / 19h

Itinerâncias

Cesar Traldi
Universidade Federal de Uberlândia

Daniel Barreiro
Universidade Federal de Uberlândia

Esse concerto faz parte do projeto de pesquisa “Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias”, desenvolvido pelos autores na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fapemig (Edital N° 001/2022 - DEMANDA UNIVERSAL). Serão apresentadas três obras eletroacústicas mistas envolvendo instrumentos de percussão. As duas primeiras são com suporte fixo e a terceira com eletrônica em tempo real. O concerto será finalizado com a estreia da obra eletroacústica acusmática Itinerâncias #1.

PROGRAMA

Reflexos #2 (2021), para conga, gestos e tape
Cesar Traldi

Ressonâncias #7 (2021), para marimba e tape
Cesar Traldi

Natural Tech (2010), para marimba e eletrônica
Daniel Barreiro

Itinerâncias #1 (2023)*
Daniel Barreiro

*estreia

PERFORMUS23

Concerto 04

Sala Camargo Guarnieri (Bloco 3M)

30/09 / 19h

Rítmicas Poéticas

Ana Luisa Fridman
Universidade de São Paulo

A pianista Ana Fridman, atualmente docente do Departamento de Música da ECA/USP, apresenta obras autorais resultantes de seus trabalhos e pesquisas mais recentes. O foco principal de suas obras é mostrar a música como resultado de situações incorporadas, nas quais o gesto físico resulta em gesto sonoro baseado no estudo de parâmetros rítmicos, onde a pianista faz também o uso da voz como elemento percussivo e melódico. O RecitalPalestra consta de uma breve explanação sobre seu processo de pesquisa, que aborda conceitos da neurociência, da biologia e estudos sobre assimetrias rítmicas para criar sonoridades que refletem a contemporaneidade e a fisicalidade traduzidas no gesto pianístico. Ao final do Recital, a pianista propõe também uma breve interação com o público, conduzindo a utilização da voz e recursos percussivos das pessoas ouvintes como base construída e orientada pela compositora para uma experiência de improvisação interativa, com a finalidade conduzir os ouvintes a experimentarem uma proposta baseada em parâmetros rítmicos.

Programa (peças autorais):

1. Tambor
2. Tempoqueleva
3. Nós e a brisa
4. Interação rítmica com o público

músico convidado: Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi

Arranjos de canções para o violão tenor

Júlio Cesar Caliman Smarçaro
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
julioalimanmusic@gmail.com

Resumo: Derivado do banjo tenor, o violão tenor foi introduzido no Brasil por Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) na década de 1930. Utilizando-o para o acompanhamento e sobretudo na função de solista melódico o músico foi o maior responsável pela popularização do instrumento no país, mas após sua morte em 1955 o uso do violão tenor gradativamente entra em declínio e quase desaparece por completo. Em 2018 Renato Anesi lança o CD “Tenor Guitar in Concert”, no qual utiliza o instrumento em arranjos de peças a solo, sem qualquer acompanhamento. Este trabalho busca dar continuidade a essa proposição artística, apresentando e discutindo a criação de dois arranjos inéditos para músicas representativas do nosso cancionário, “Sampa” e “Carinhoso”, prosseguindo na retomada de uso deste importante instrumento para a música popular brasileira.

Palavras-chave: violão tenor; música popular brasileira; Aníbal Augusto Sardinha; violão solo

Song arrangement for the tenor guitar

Abstract: The tenor guitar, an instrument derived from the tenor banjo, was introduced in Brazil by Aníbal Augusto Sardinha (Garoto) in the 1930's. The musician contributed to the popularization of the instrument in the following decades, using it for accompaniment, but mainly to playing melodies. After his death in 1955, the popularity of the tenor guitar gradually declined, almost completely disappearing. In 2018, musician Renato Anesi released the CD “Tenor Guitar in Concert”, using the tenor guitar to play instrumental songs, without accompaniment. The present work seeks to continue this artistic proposition, by creating and executing arrangements for two representative songs of the Brazilian repertoire, “Sampa” and “Carinhoso”, thus aiming to contribute to the rescue and popularization of this important instrument for Brazilian popular music.

Keywords: tenor guitar; Brazilian popular music; Aníbal Augusto Sardinha; chord melody

Introdução

O violão tenor foi introduzido no Brasil em 1932, por Aníbal Augusto Sardinha (MELLO, 2023), mais conhecido por Garoto, que, segundo suas próprias palavras, solicitou ao fabricante de instrumentos Del Vecchio que fizesse um instrumento com as características do norte-americano *tenor guitar*, aqui em terras brasileiras:

“O violão tenor foi lançado por mim no Brasil em 1933. Com este maravilhoso instrumento tomei parte em programas radiofônicos, teatrais, etc. (...) Este instrumento é de origem americana, onde é conhecido pelo nome de *triolin*. No Brasil, batizei-o de violão tenor”. (SARDINHA, 1996)¹.

Garoto, juntamente com outros instrumentistas, como José Menezes e Zezinho do Banjo², ajudaram a popularizar o violão tenor no Brasil (MELLO, 2012), utilizando o instrumento em inúmeras gravações e apresentações, especialmente nas décadas de 1930, 40 e 50. Esse instrumento é derivado do banjo tenor (PHILLIPS, 2016), mantendo a afinação em quintas³, CGDA, partindo da nota *Dó 2*, uma oitava abaixo do *Dó* central.

Inicialmente, seguindo a tradição do banjo tenor (LINN, 1991), o violão tenor atuaria primordialmente como instrumento de acompanhamento, funcionando ocasionalmente como instrumento solista. Nas mãos virtuosas de Garoto, o instrumento passa a ser utilizado frequentemente como instrumento melódico, o que pode ser verificado em inúmeras gravações

¹ Note que Garoto se equivocou nas datas, de acordo com Mello e também com registros do jornal Estado de São Paulo.

² José do Patrocínio Oliveira (1904-1987), Zezinho, que seria conhecido depois como Zé Carioca.

³ São utilizadas também a afinação irlandesa (Irish tuning), quarta justa abaixo da afinação padrão do instrumento, (GDAE) e a afinação de Chicago (Chicago tuning), DGBE, que seria exatamente as quatro primeiras cordas do violão.

suas, como em “Um minuto”⁴ e “Quinze de julho”, e também de outros músicos, como em “A Ginga do Mané”, de Jacob do Bandolim (CAZES, 2005).

Após o gradativo desaparecimento do violão tenor, com o falecimento de Garoto em 1955, e a subsequente popularização do violão, com a chegada de João Gilberto e da bossa-nova em 1958 (CASTRO, 2007), o instrumento ganha novas cores com o lançamento, em 2018, do trabalho “Tenor Guitar in Concert”, pelo músico Renato Anesi. Neste CD, Anesi utiliza o violão tenor de maneira inovadora, trazendo arranjos para peças de outros autores e também composições originais para o tenor solo.

Objetivo

Este trabalho faz parte da minha pesquisa de doutorado e tem como principal objetivo o resgate do violão tenor, ao propor arranjos de canções consagradas do repertório brasileiro e internacional, para serem executadas em formato solo pelo instrumento.

Métodos

O método para a criação dos arranjos consiste em, primeiramente encontrar uma tonalidade favorável à afinação do instrumento, e, em seguida, criar o arranjo, conciliando harmonia e melodia, escolhendo as inversões e aberturas de acordes apropriadas ao arranjo (GALBRAITH, 2002).

Resultados

Neste recital-palestra, serão apresentados dois clássicos da música brasileira, “Sampa”, de Caetano Veloso, e “Carinhoso” de Pixinguinha. Ambas as peças serão executadas em suas tonalidades originais, respectivamente C e F.

Contribuição

Com esse pequeno recital, esperamos contribuir para o resgate e popularização deste instrumento, que exerceu um importante papel para a música brasileira.

Conclusão

O violão tenor, se comparado ao violão de seis cordas, certamente se depara com algumas limitações, mas é exatamente isto que faz com que ele possua uma sonoridade única e interessante. Nesta apresentação, esperamos ter demonstrado que violão tenor é um instrumento que pode se prestar a inúmeras aplicações criativas, tendo atravessando o universo do jazz na década de 1920 e também do choro de meados do século XX, até chegar ao tempo presente com um futuro promissor.

Referências

- CASTRO, Ruy Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- CAZES, Henrique. Choro: do Quintal ao Municipal. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2ª ed.
- GALBRAITH, Barry. Guitar solos: thirteen standards compiled by Jim Lichens. May Bay Publications Inc., Pacific, MO 63069, USA, 2002
- LINN, Karen. That half-barbaric twang: the banjo in American popular culture. Board of Trustees, of the University of Illinois (USA), 1991

⁴ Essa peça pode ser ouvida na íntegra no filme de Rafael Veríssimo.

MELLO, Jorge. Do Zezinho do banjo ao Zé Carioca: a vida artística do músico que deu voz e vida ao papagaio de Disney. Ed. Viseu, 2023.

_____. Gente humilde: vida e música de Garoto. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

PHILLIPS, Mark. Hal Leonard Tenor Guitar Method. Hal Leonard Corporation. Milwaukee, WI, 2016

SARDINHA, Annibal Augusto. Bandeirantes: método prático com lições bem organizadas para violão tenor, bandolim e banjo / por Annibal Augusto Sardinha (Garoto). Irmãos Vitale, São Paulo, 1996.

VERÍSSIMO, Rafael (diretor). Vivo Sonhando [filme]. TC Filmes, São Paulo, 2010.

Jornais e periódicos

O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 de maio de 1932, p. 3. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19320507-19161-nac-0003-999-3-not> Acesso em [17/10/2020](#)

Choro hodierno: uma prática alternativa para o Choro

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
Universidade de Aveiro (Portugal)
samuel@samuelpompeo.com

Resumo: O objetivo deste recital-palestra é a apresentação de uma criação artística realizada sob uma nova tipologia para o Choro, intitulada “Choro hodierno”. Essa tipologia visa resgatar elementos performáticos presentes nas *práxis* do Choro em seus primórdios. O desenvolvimento desta abordagem está fundamentado na revisão crítica da literatura e no emprego do modelo prático-teórico desenvolvido a partir da interseção de elementos advindos da música Ocidental de concerto, do *jazz* e do Choro. Com base nestes estudos, foi criada uma abordagem performática para uma composição de Pixinguinha que será apresentada e discutida neste recital-palestra.

Palavras-chave: choro; performance alternativa; episteme da improvisação; música artística ocidental.

Choro hodierno: an alternative practice in brazilian music

Abstract: This recital lecture aims to present an innovative approach to Choro music, introducing a new typology called "Choro hodierno" or "Choro of today". This research seeks to revive some performative aspects of early choro practices based on a critical literature review and a practice-theoretical model that crosses Western concert music, jazz, and Choro elements. The focal issue is a composition by Pixinguinha, in which a new performative approach will be presented and analyzed during the recital lecture.

Keywords: choro; alternative practice; improvisational episteme; western art music.

Nos últimos dez anos, tenho estado envolvido de forma ativa como *performer* do Choro, uma prática musical que surge no Brasil na segunda metade do século XIX. Neste período, a excessiva inflexibilidade das abordagens interpretativas existentes nesta música provocou em mim — simultaneamente — curiosidade e desconforto. Essa característica vem sendo reconhecida na literatura como uma contenção às performances do Choro (Cazes, 1998; de Souza, 2016; Fabris, 2005). Nesse recital-palestra, venho apresentar uma reação criativa a esse desafio. Meu objetivo é trazer à tona uma característica essencial dessa música que, de certa forma, perdeu-se ao longo do século XX: a transgressividade. Em seus primórdios, o Choro estabelecia um constante diálogo com outras expressões musicais (Almeida, 1999; Coelho & Koidin, 2005; Garcia & Livingston-Isenhour, 2005). Entretanto, a excessiva preocupação em relação a manutenção de determinadas convenções vem restringindo esse diálogo (Fabris, 2005; Pompeo, 2020). Portanto, neste recital-palestra aqui proposto, será exposta uma performance que explora o Choro como prática musical transgressiva (e não repetitiva). A fim de cumprir tal proposta, desenvolvi uma nova tipologia para o Choro que será aqui designada como “Choro hodierno”. Essa tipologia é o resultado da articulação de três dimensões, a saber: a episteme da improvisação do *jazz*; a complexidade epistemológica da música de concerto Ocidental; e a matriz estrutural do Choro. Essas três dimensões foram exploradas por meio de um modelo prático-teórico que proporcionou condições para a criação de novas composições e/ou arranjos. O foco da discussão neste recital-palestra será uma dessas criações, por meio da apresentação do meu arranjo para uma das obras-primas de Pixinguinha chamada “Naquele Tempo”. As implicações relacionadas ao Choro hodierno dizem respeito à possibilidade de reconfiguração dos imaginários artísticos e pedagógicos existentes nesse campo, bem como o desenvolvimento de novas possibilidades de diálogo para a música brasileira. Neste link, é possível assistir à um exemplo da abordagem

tradicional para ‘Naquele Tempo’. No link acima, é possível assistir a esta mesma composição interpretada sob os conceitos do Choro hodierno.

Referências

- Almeida, A. Z. (1999). *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. [UNICAMP]. <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284266>
- Cazes, H. (1998). *CHORO - Do Quintal ao Municipal*. Editora 34.
- Coelho, T., & Koidin, J. (2005). The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices. *The Flutist Quarterly*, 31(1), 36–39.
- de Souza, W. F. (2016). Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. *Anais Do IV SIMPOM*, v.4(n.4). <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5733/5181>
- Fabris, B. V. (2005). *Catita de K-Ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Garcia, T. G. C., & Livingston-Isenhour, T. E. (2005). *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana University Press.
- Pompeo, S. A. (2020). O Choro hodierno: uma proposta de contextualização. *Epistemos*, 8(2), 58. <https://doi.org/https://doi.org/10.24215/18530494e022>

Suite III patra flauta e violão de Roberto di Marino (1956)

Marcos Vinícius Araújo
UFRGS-PPGMUS
marcosviniciusaraujo.sm@ufrgs.br

Leonardo Winter
UFRGS-PPGMUS
leonardo.winter@ufrgs.br

Resumo: O recital apresenta a suíte III para flauta e violão do compositor italiano Roberto Di Marino. Conforme o compositor, o tango argentino e a música de Astor Piazzola foram a fonte de inspiração das obras através de releituras contemporâneas em melodias e ritmos platinos e na alternância de atmosferas vibrantes, nostálgicas, pujantes e expressivas. A suíte III, em quatro movimentos, apresenta uma expressiva Milonga, um interlúdio instrumental com solo de violão, seguido de um tango e um movimento leve e espirituoso (Humoresque). Através da proposta artística, os intérpretes combinam equilíbrio instrumental, versatilidade no timing musical e expressividade na performance.

Palavras-chave: suíte para violão e flauta - Roberto Di Marino - ritmos latino-americanos

Suite III for flute and guitar by Roberto di Marino (1956)

Abstract: The recital presents Suite III for flute and guitar by the Italian composer Roberto Di Marino. According to the composer, Argentine tango and the music of Astor Piazzola were the source of inspiration for the works through contemporary interpretations in platin rhythms and in the alternation of vibrant, nostalgic, powerful and expressive atmospheres. Suite III, in four movements, features an expressive Milonga, an instrumental interlude for solo classical guitar, followed by a tango and a fresh and witty movement (Humoresque). Through the artistic proposal, the performers combine instrumental balance, versatility in musical timing and expressiveness in performance.

Keywords: suite for flute and guitar – Roberto di Marino – latin-american rhythms

Suite III para flauta e violão de Roberto Di Marino (1956)

I-Milonga

II- Interlúdio

III- Tango

IV- Humoresque

O recital apresenta a suíte III para flauta e violão do compositor italiano Roberto Di Marino. A apresentação resulta de um processo dialógico e social (Seibert, 2010) de construção da performance musical, envolvendo um duo formado por um flautista e um violonista, ambos nascidos no Rio Grande do Sul, tocando uma suite original para flauta e violão de um compositor italiano. A interação entre os músicos, a música e o compositor resultou em constantes experimentações artísticas, de forma a evocar a essência dos ritmos latino-americanos. A performance, nesse trabalho, é então concebida como um fenômeno social de construção de sentido, tanto para o intérprete quanto para o público (Correia, 2005). No atual estágio da pesquisa, a busca pela construção de sentido na performance se dá principalmente pela pesquisa das características inerentes do estilo musical abordado.

A música latino-americana compreende uma categoria ampla e diversificada de ritmos que são caracterizados por sua rica herança cultural, fusão de influências indígenas, africanas e europeias. Na Suite III de Roberto di Marino, encontram-se o tango e a milonga. Conforme o compositor, o tango argentino e a música de Astor Piazzola foram a fonte de inspiração das

obras através de releituras contemporâneas em melodias e ritmos platinos, e na alternância de atmosferas vibrantes, nostálgicas, pujantes e expressivas. A suíte III, em quatro movimentos, apresenta uma expressiva Milonga, um interlúdio instrumental com solo de violão, seguido de um tango e um movimento leve e espirituoso (Humoresque).

O tango e a milonga são gêneros musicais que desempenham papéis significativos na cultura da América Latina, principalmente na Argentina e no Uruguai. A respeito da milonga, ela se originou no Rio da Prata, uma região que abrange partes da Argentina e do Uruguai, com influência significativa na cultura do sul do Brasil. Ela tem uma relação próxima com o tango, mas é distinta em termos de ritmo, estilo e história. A milonga tem raízes profundas na cultura afro-uruguaia e afro-argentina, bem como influências indígenas e europeias. Ela evoluiu ao longo do tempo, influenciada por diferentes tradições musicais e estilos de dança.

Já o tango é reconhecido por seu caráter melancólico. As origens do tango são complexas e envolvem uma mistura de influências culturais. Elementos indígenas, africanos e europeus se fundiram na região do Rio da Prata para dar origem a esse gênero musical e de dança. Inicialmente, o tango era considerado uma forma de expressão das classes marginalizadas e urbanas de Buenos Aires e Montevideú. O bandoneón, um tipo de acordeon, é um instrumento fundamental no tango.

O questionamento central da pesquisa se resumiu em como construir um processo de interpretação musical que considerasse não apenas a partitura, mas os próprios referenciais e vivência dos instrumentistas, além do também o diálogo com o compositor. Os registros dos ensaios constituíram-se em uma ferramenta relevante para a observação e análise pelos próprios instrumentistas, que em diversos encontros, propunham negociações e sensíveis desvios expressivos do texto, de forma a evocar a essência e o caráter dos andamentos da obra.

Referências

Correia, J. S (2005) "Utopia E Música", E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia, n.º 4 (2005). ISSN 1645-958X.

<<http://www.lettras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>

Seibert, C. (2010). A performance musical como interação: Dialogismo, significados e sucesso. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte

Coisas e Sons: percussão e criação musical em objetos do cotidiano e materiais naturais

Igor Caracas de Souza Maia
Universidade de São Paulo
igor.caracas.maia@usp.br

Resumo: O presente trabalho trata da performance artística *Coisas e Sons*, série de peças percussivas improvisadas em objetos do cotidiano e materiais naturais, registradas em vídeo. É parte integrante, um viés prático e artístico, da dissertação de mestrado *Percussão, Descoberta e Criação: materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto percussivo, cultural, educativo e artístico*. Consiste em uma pesquisa de práticas culturais e artísticas ao redor do mundo que utilizam estes tipos de materiais em suas expressões musicais, além de aprofundar na prática pedagógica da oficina homônima e as potencialidades desta temática para a educação musical. A partir de uma presença ativa nos espaços, humano e matéria relacionam-se de maneira musical através da percussão: experimentando tocar os objetos sentimos suas matérias e características físicas que resultam sonoridades somadas à nossa forma de tocá-los. Como em uma linguagem de sinais, comunicamos às coisas os sons que desejamos alcançar e estas nos respondem com seus timbres e tessituras possíveis. A improvisação está, então, presente tanto na invenção de um uso percussivo para um objeto que possuía outra função quanto na criação musical em tempo real.

Palavras-chave: Percussão; Criação musical; Objetos do cotidiano; Improvisação; Educação musical.

Objects and Sounds: percussion and musical creation with everyday objects and natural materials

Abstract: The present work deals with the artistic performance of *Objects and Sounds*, a series of percussive pieces improvised in everyday objects and natural materials, recorded on video. It is an integral part, a practical and artistic bias, of the master's dissertation *Percussion, Discovery and Creation: natural materials and everyday objects in a percussive, cultural, educational and artistic context*. It consists of a research of cultural and artistic practices around the world that use these types of materials in their musical expressions, in addition to deepening the pedagogical practice of the homonymous workshop and the potential of this theme for music education. From an active presence in spaces, human and matter relate in a musical way through percussion: touching the objects, we feel their materials and physical characteristics that result in sounds added to our way of touching them. As in a sign language, we communicate the sounds we want to extract from objects and they respond to us with their possible timbres and ranges. Improvisation is therefore present both in the invention of a percussive use for an object that had another function and in the musical creation in real time.

Keywords: Percussion; Musical creation; Everyday objects; Improvisation; Musical education.

O trabalho artístico da série de improvisos percussivos *Coisas e Sons* é parte integrante da pesquisa *Percussão, Descoberta e Criação: materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto percussivo, cultural, educativo e artístico*, dissertação de mestrado

apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2023.2.

A pesquisa trata das descobertas e práticas sonoras advindas da relação entre humano e matéria em uma intenção musical que parte da percussão. Um estudo sobre o uso musical percussivo de variados objetos cotidianos e materiais naturais – como água, pedras, folhas, frutas, bambus – em práticas culturais e artísticas ao redor do mundo: Brasil, Venezuela, Camarões, República Democrática do Congo, Mali, Espanha, Itália, Vanuatu e Ilhas Salomão. Através do levantamento dessas práticas, objetiva-se a compreensão de que há tempos, e em lugares distintos do planeta, o ser humano expressa musicalidades com o que se tem à disposição em seu entorno de variadas formas, tornando instrumento musical o que, a princípio, possuía outra função.

Proponho chamar as coisas passíveis de exploração musical pela percussão de *objetos percussivos*: objetos ou materiais originalmente utilizados para outros fins, mas que a partir da interação musical percussiva atingem essa atuação sonora. “De fato, a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência *dinamizada*” (BACHELARD, 2013, p. 21, itálico do autor). A mão coloca o objeto em uma ordem nova, assim como o objeto exige da mão uma disposição tátil, uma linguagem percussiva manual específica, na qual os sinais e as regiões das mãos comunicam ao objeto se intencionam um som agudo, médio ou grave. Prática baseada em uma presença ativa nos ambientes aliada à escuta atenta do entorno – “os ouvidos de uma pessoa verdadeiramente sensível estão sempre abertos. Não existem pálpebras nos ouvidos” (SCHAFER, 2011, p. 276) – e à comunicação musical com os diversos materiais que também habitam esses espaços.

Cosas e Sons é uma série de quinze peças percussivas improvisadas onde o improviso está tanto no instrumento em si – inventar um uso musical para um objeto – quanto no conteúdo musical criado em tempo real. E este fluxo criativo finca raiz nesta intensa interação com o entorno e os objetos disponíveis, sentindo cada material e os sons possíveis através do toque percussivo. O registro em vídeo acontece nos primeiros contatos entre mim e o que será tocado, justamente para que o caráter improvisatório desta relação humano-matéria e a descoberta dos sons ali existentes estejam bem evidentes.

Além de elencar essas práticas culturais e artísticas, há um aprofundamento na prática pedagógica da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*, ministrada por mim. A abordagem didática da oficina visa aproximar a música da vida das pessoas – com todos os benefícios que esta nos propicia já que “seres humanos são, também, seres musicais” (BRITO, 2007, p. 18). Conclui-se que esse diálogo musical com os *objetos percussivos* é profícuo e traz contribuições em potencialidades musicais, criativas, sociais, políticas e ambientais para a criação, performance e educação musicais.

Referências

- Bachelard, Gaston (2013). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* ; tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão (4ª ed.). São Paulo : Editora WMF Martins Fontes.
- Schafer, R. Murray (2011). *O ouvido pensante* ; tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica de Agnaldo José Gonçalves (2ª ed.). São Paulo : Editora Unesp.
- Brito, Maria Teresa Alencar de (2007). *Por uma educação musical do pensamento – novas estratégias de comunicação*. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Baguala por Atahualpa: diálogos para a construção de uma performance culturalmente informada numa obra de Rufo Herrera

Alef Caetano Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
alefcaetano@ufmg.br

Giuliano Coura
Universidade Federal de Minas Gerais
giulianocoura@ufmg.br

Palavras-chave: Rufo Herrera, música latino-americana, música decolonial

Baguala by Atahualpa: dialogues for the construction of a culturally informed performance in a piece by Rufo Herrera

Keywords: Rufo Herrera, Latin American music, decolonial music

O Duo Mineiro criado em 2013 e formado pelos músicos Alef Caetano (flauta) e Giuliano Coura (violão), apresenta nesse recital palestra a peça Baguala Por Atahualpa, do compositor Rufo Herrera. Rufo Herrera, nasceu em 1933 em Río Primero, pequeno povoado localizado na província de Córdoba na Argentina. Está radicado no Brasil desde 1963, e concentra a maior parte de sua produção musical e artística na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Sua atuação como compositor, educador musical e bandoneonista se destaca em projetos de grande relevância nacional, como a Orquestra Experimental da UFOP, atual Orquestra Ouro Preto, seu grupo de música instrumental Quinteto Tempo, sua atuação junto ao Grupo de Compositores da Bahia e a colaboração de décadas nas atividades da Fundação de Educação Artística e Oficina Multimídia. A realização do recital palestra Baguala Por Atahualpa visa contribuir com a divulgação da obra de Herrera e da música decolonial latino-americana, além de propor o debate sobre as escolhas técnicas e o trabalho de revisão da obra junto ao compositor. A Baguala Por Atahualpa (HERRERA, 1993) é uma obra para flauta e violão composta e dedicada ao flautista Felipe Amorim e ao violonista Clayton Ventromilla. Na peça, é clara a referência que Herrera faz à cultura dos povos originários da América do Sul, reforçando seu forte traço decolonial, especialmente ao evocar a sonoridade dos instrumentos andinos caja chayera, charango, papel atribuído ao violonista ao executar passagens percussivas, e ao cantar uma copla no trecho inicial da peça; e quena, flauta tradicionalmente encontrada nos andes, representada nessa peça pela flauta transversal, onde o autor toma mão de recursos timbrísticos da técnica de harmônicos na flauta (CAETANO SILVA, 2020) e *frullato* para evocar reminiscências sonoras que direcionem a escuta do ouvinte para o som da flauta andina. Nesta peça, o compositor ainda demonstra um caráter saudosista dos tempos em que esteve em convívio com o povo Aimára na região da Puna do Atacama, mais precisamente nas províncias argentinas de Salta e Jujuy, convívio decorrente de suas inúmeras viagens feitas pelo continente sul-americano (COURA, 2022). Trata-se também de uma homenagem explícita ao violonista e compositor argentino Atahualpa Yupanqui, que foi uma das grandes influências de Herrera no que concerne à sua pesquisa da música popular argentina e andina. Este recital, concebido por meio da performance culturalmente informada (BARBEITAS, 2020), busca trazer a conexão dos efeitos sonoros e recursos idiomáticos dos instrumentos da formação alinhados ao estudo e compreensão do contexto cultural aludido pelo compositor.

Referências

- Caetano Silva, A. (2020). Harmônicos na flauta transversal: uso didático e em performance. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
- Coura, G. (2021). Da Puna ao Valle: percuso de vida e da obra de Rufo Herrera e proposta para uma edição de performance da obra Senda Aimára. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Brasil.
- Foschiera, M.M; Barbeitas, F. T. (2020) O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. Revista Música, v.20, n.1, p.177-218.
- Herrera, Rufo. (1993). Baguala por Atahualpa. 1 partitura (2 págs.). Violão e flauta. Partitura manuscrita em folha pautada A4, posição retrato.

Música mineira para viola de arco solo: catalogação, editoração e performance

Jessé Máximo Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais
jmpviola@yahoo.com.br

Resumo: Este recital-palestra tem como objetivo apresentar os resultados de pesquisa desenvolvida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sobre a historiografia da viola de arco no Brasil. Foram coletadas obras de compositores mineiros e de outros profissionais que tenham relação com a instituição, tais como professores, compositores e arranjadores. Também foram realizados trabalhos de editoração das peças que se encontravam em manuscritos, contribuindo, desse modo, para a divulgação dos textos musicais de forma mais nítida e acessível. Por fim, estão sendo feitos registros fonográficos e apresentações científicas e artísticas do repertório disponível, no Brasil e no exterior, e esperamos a criação de um acervo virtual com ampla disponibilidade de materiais como partituras, áudios, vídeos, textos, entre outros.

Palavras-chave: viola de arco, música mineira, catalogação, editoração e performance.

Cataloguing, editing and performing music of Minas Gerais for viola solo

Abstract: This recital-lecture aims to present the results of research developed at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) about the historiography of the viola in Brazil. Works by composers from Minas Gerais and other professionals related to the institution, such as teachers, composers and arrangers, were collected and the pieces in manuscripts were revised and edited, thus contributing to the dissemination of musical content in a clearer and more accessible way. Finally, recordings and scientific and artistic presentations of the available repertoire are being made, in Brazil and abroad, and we hope to create a virtual collection with wide availability of materials, such as scores, audios, videos, texts, among others.

Keywords: viola, music of Minas Gerais, cataloguing, editing and performance.

A expansão significativa do repertório brasileiro para viola de arco é fato que se deu apenas na segunda metade do século XX. A técnica e o entusiasmo de novos intérpretes estrangeiros e a institucionalização do ensino específico da viola, a partir da década de 1960, foram fatores determinantes para esse desenvolvimento. Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986) e Radamés Gnattali (1906-1988) escreveram um número expressivo de peças originais para o instrumento, com destaque para suas sonatas para viola e piano. Além destes, cujas obras em geral expressam o espírito nacionalista, gerações de compositores de vanguarda e/ou independentes acompanharam esse desenvolvimento e usaram sua criatividade para a elaboração de novas composições que notabilizam a viola. Em Minas Gerais, ainda no século XX, compositores como José Vieira Brandão (1911-2002), Harry Crowl (1958), Andersen Viana (1962) e André Dolabella (1983) também contribuíram para o incremento do repertório. Já no século XXI, destaca-se o avanço da produção com obras de compositores como Rogério Vieira (1963), Guilherme Nascimento (1970), José Orlando Alves (1970), Avelar Júnior (1973), dentre outros. Apesar do crescimento desse repositório, a inexistência de um trabalho de pesquisa sobre a história da viola no Brasil e seu repertório é relatado pelo professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Carlos Aleixo, como o motivo pelo qual o escritor Maurice Riley não incluiu um capítulo com esse tema em seus famosos livros *The History of the Viola, Volumes I(1980) e II (1991)*. Riley (1991, p.89)

afirma: "Informações sobre a viola na Argentina e em outros países da América do Sul até o final do século XIX são muito escassas". Essa proposta de recital-palestra, que apresentará ainda a obra *Suíte para Viola Solo*, de Vieira Brandão, composta em 1977, é resultado de uma pesquisa iniciada no ano de 2021, chamada 'Catalogação, Editoração e Divulgação da Música Brasileira para Viola de Arco', que vem sendo fomentada por diversos editais da UFMG e coordenada pelo professor Jessé Máximo Pereira. Seu objetivo principal é a divulgação ampla, organizada e atualizada da historiografia da viola de arco no Brasil. A pesquisa é de natureza exploratória e estão sendo empregadas ferramentas metodológicas que nos permitem realizar as etapas pretendidas. Dentre essas ferramentas, destacamos a pesquisa bibliográfica, pesquisa virtual e presencial aos acervos dos compositores e intérpretes e aos acervos públicos em bibliotecas e centros acadêmicos. Como resultados atingidos, citamos: 1) coleta, organização e catalogação de obras mineiras para a formação viola solo; 2) editoração e tratamento editorial das peças que se encontravam em manuscritos e 3) realização de produções artísticas e científicas no Brasil e nos EUA. Também está em andamento a construção de um acervo digital da viola de arco mineira. O estudo se faz necessário pelos seguintes motivos: a música brasileira para viola está sendo cada vez mais divulgada e requisitada por intérpretes do Brasil e do exterior, progressivamente estudantes estão explorando o tema em pesquisas de pós-graduação e o acesso aos compositores e suas partituras foi facilitado com a evolução dos meios tecnológicos a partir do século XXI.

Referências

- Crowl, H. (1980). *Cambiata*. Manuscrito do autor.
- Dolabella, A. (1999). *Prelúdio para viola solo, op.14, Nº 3*. Manuscrito do autor.
- Gnattali, R. (1967). *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*. [S. l. : s. n.].
- _____. (1969). *Sonata para Viola e Piano*. Manuscrito do autor.
- Guarnieri, M. Camargo. (2011). *Sonata para Viola e Piano*. Edição de Hellen Dias Mizael.
- Júnior, A. (2007). *Concertino para viola e cordas*. Manuscrito do autor.
- Mignone, F. (2018). *Sonata para Viola e Piano*. Editado por Sesc Partituras.
- Nascimento, G. (2008). *Todas as rosas são brancas*. Manuscrito do autor.
- Orlando Alves, J. (1996). *Fantasia para viola e piano*. Manuscrito do autor.
- Riley, Maurice W. (1980). *The History of the Viola*. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, Vol. I.
- _____. (1991). *The History of the Viola Volume II*. Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, Vol. II.
- SESC Partituras. <http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/home/>
- Viana, A. (1983). *Fantasieta para viola solo*. Manuscrito do autor.
- Vieira Brandão, J. (1977). *Suíte para Viola Solo*. Manuscrito do autor.

Performance da obra *Around Anxiety* para percussão múltipla e *tape*

Rubens Rogério Scottá Júnior
Universidade Federal de Uberlândia
rubensscotta@gmail.com

Resumo: O presente Recital Palestra objetiva realizar a performance da obra *Around Anxiety* para percussão múltipla e *tape*, demonstrando seus principais aspectos técnico-musicais e interpretativos variáveis dentro dos seus quatro movimentos. A obra foi criada durante minha graduação (bacharelado em percussão) em 2021, com intuito experimental de exploração tímbrica em um *setup* reduzido de percussão múltipla – caixa, três *woodblocks*, dois *egg-shakers* e um plástico bolha. Assim, utilizam-se na obra técnicas tradicionais e estendidas de percussão, bem como a parte eletrônica pré-gravada (*tape* ou suporte fixo). Esta prioriza sons médio-graves e graves, apesar de também possuir sons agudos, harmonizando-se com os sons mais agudos dos instrumentos (parte acústica). O *tape* não visa simplesmente o acompanhamento e a marcação rítmica, métrica e temporal da parte acústica, devido aos seus aspectos sonoros, possuindo igual relevância ao contexto da performance. O intérprete deve atentar-se a algumas questões para a performance da obra, como: montagem do *setup*; técnicas de execução tradicionais (rudimentos de caixa com baquetas tradicionais, por exemplo) e estendidas (tocar com as mãos, movimentos de fricção e de batida não usuais aos instrumentos do *setup*); escolha e troca de baquetas; acessórios para apoio dos *egg-shakers* e baquetas; gestos e movimentações específicas; aspectos musicais gerais (controle de dinâmica, atenção às fórmulas de compasso e ao andamento, bem como às mudanças destes aspectos e sua inter-relação com o *tape*). Estas questões devem ser analisadas e praticadas durante o processo interpretativo do *tape* e da partitura, sendo esta composta por notação tradicional, anotações textuais e uma bula.

Palavras-chave: percussão múltipla; *tape*; performance.

Performance of the piece *Around Anxiety* for multiple percussion and tape

Abstract: The present Recital Lecture aims to realize the performance of the piece *Around Anxiety* for multiple percussion and tape, demonstrating its main technical-musical and interpretative aspects, variable within its four movements. The work was created during my graduation (bachelor's degree in percussion), in 2021, with the experimental purpose of timbre exploration in a reduced multiple percussion setup - snare, three woodblocks, two egg-shakers and a bubble plastic. Thus, traditional and extended percussion techniques are used in the work, as well as the pre-recorded electronic part (tape). This prioritizes medium-low and low sounds, although it also has high sounds, harmonizing with the higher sound of the instruments (acoustic part). The tape is not simply about the accompaniment and the rhythmic, metric and temporal marking of the acoustic part, because of its sonic aspects, which are equally relevant to the context of the performance. The interpreter must pay attention to certain issues for the performance of the work, such as: setting up the setup; traditional playing techniques (box rudiments with traditional drumsticks, for example) and extended playing techniques (playing with the hands, friction and tapping movements unusual to the instruments in the setup); choosing and changing drumsticks; accessories to support the egg-shakers and drumsticks; specific gestures and movements; general musical aspects (control of dynamics, attention to time signature

formulas and tempo, as well as changes in these aspects and their interrelationship with the tape). These issues should be analyzed and practiced during the process of interpreting the tape and the score, which consists of traditional notation, textual annotations and a leaflet.

Keywords: multiple percussion; tape; performance.

As características da percussão múltipla (STASI e MORAIS, 2010) e sua performance com meios tecnológicos têm demonstrado grande potencial para exploração gestual e tímbrica (TRALDI, 2007; CAMPOS, 2008), bem como o uso de técnicas estendidas (TRALDI, 2022, p. 67-70). Salienta-se a concepção de compositor-intérprete (APPEZZATO, 2013) em relação às questões da presente performance de *Around Anxiety*. A temática da obra visa transmitir quatro estágios de uma situação de ansiedade – quatro movimentos A, B, C e D, com andamentos moderado, rápido, lento e rápido, respectivamente.

No movimento A, o *tape* apresenta timbres: de marcação temporal e métrica; melódicos e concomitantes aos toques instrumentais e; atmosféricos/prolongados. Usa-se principalmente a caixa com técnicas tradicionais e esteira ligada, envolvendo toques simples, *drags* e *flams*, além de *side-stick*, *stick on stick*, acentos e *rim-shots*.

No movimento B, os sons do *tape* ocorrem concomitantemente aos toques instrumentais na maior parte do tempo, mas no final são também tocados intercaladamente – pergunta e resposta. A dinâmica é mais fraca e as frases são menos frenéticas que aquelas do movimento anterior, havendo trechos em: 3/4 onde alternam-se toques em colcheia, semínima e rulos; 7/8 intercalados por compassos 4/4 e 2/4, com toques simples e paralelos no casco (técnica estendida), no centro e no aro da caixa, bem como nos *woodblocks*; 3/4 com rulos, terminando com *rim shot* em *sforzando*.

No movimento C, o *tape* possui timbres atmosféricos e prologados e sutis, condizendo à dinâmica sutil e levemente crescente que ocorre simultaneamente na parte acústica. Desliga-se a esteira da caixa e denotam-se três trechos em: 7/4 e 7/16 onde toca-se a caixa com as mãos (técnica estendida); 4/4 tocado com uma das mãos livre e a outra com uma baqueta vassourinha, utilizando-se movimentos de fricção e toques simples e paralelos sobre a pele da caixa, finalizando-se com uma frase em 7/4, durante a qual a vassourinha é trocada por um *egg-shaker*; 4/4 com técnicas estendidas – caixa tocada com a mão, enquanto é percutido o *egg-shaker* com a outra mão nos *woodblocks*, e *rim-shot* na caixa com a mão, enquanto chacoalha-se o *shaker* (técnica tradicional de chocalho).

No movimento D, o *tape* varia em dinâmica e timbre – sons de marcação, melódicos, concomitantes e atmosféricos –, contendo quatro trechos: 4/4 ainda com as mãos livres, no mesmo andamento e dinâmica anteriores, com toques simples, acentuações e finalizando-se com uma polirritmia 5:4; aumento no andamento e pausa para pegar as baquetas, sendo executadas frases variadas em 5/4, contendo *flans* e principalmente semicolcheias com toque simples e acentos; são retomadas frases dos movimento A e B, separadas por dois compassos em 6/4 contendo rulos com acentos e um *side-sitck* mais *sitick on stick* (técnica estendida), finalizando-se com *rim-shot* mais batida no casco da caixa e soltando as baquetas; gestos cênicos e técnicas estendidas, com manipulação dos *egg-shakers* junto ao plástico bolha, fricção destes na pele da caixa, arremesso do plástico – após ser amassado – e rotação dos *shakers* sobre a caixa até o som se esvaír junto ao do *tape*.

Referências

APPEZZATO, Ricardo. (2013). *A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica para percussão*. 91 f. (Dissertação de Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- CAMPOS, Cléber da Silveira. (2008). *Percussão múltipla mediada por processos tecnológicos*. 161 f. (Dissertação de Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79.
- TRALDI, Cesar Adriano. (2007). *Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- TRALDI, Cesar Adriano. (2022). Percussão e Novas Tecnologias. In: LIMA, Sonia R. Albano de (org.). *Procedimentos e ações multidimensionais na música*. São Paulo: MusaEditora, Cap. 3. p. 59-88.

No Passo: uma obra dos anos 50 que confirma a participação das mulheres no frevo instrumental

Maria José dos Santos Altino
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
mestradomariaflor@gmail.com

Resumo: Na história do frevo o espaço para a atuação das mulheres não foi justo e não deu suporte à participação delas na sua construção e trajetória, principalmente quando falamos sobre o frevo instrumental (Santos e Mendes, 2019). Ainda assim, elas seguiram criando "[...] silenciadas, mas nunca omissas [...]" (Lelis, 2022). Compreender a contribuição delas nessa modalidade do frevo nos ajuda a encontrar caminhos para uma participação mais efetiva e visibilizada dessas mulheres. Esse trabalho apresenta uma emblemática obra que ganhou vida nos anos 50 e hoje pode ser a chave da mudança de percepção sobre a contribuição delas para a trajetória do frevo. A performance apresentada foi criada com base na análise e compreensão da obra pesquisada ("*No passo*" - Amélia Brandão Nery), incluindo experimentações interpretativas com o pandeiro sendo tocado com as mãos e com baquetas. A partir disso, conclui-se que a obra apresentada realmente é um frevo, com base na análise feita a partir da literatura vigente (Mendes, 2017; Santos e Mendes, 2019; Vidili, 2017) e que ela dialoga com as diversas possibilidades de interpretação com o pandeiro. Confirma-se também a relevância dessa obra para a compreensão da história do frevo e da contribuição das mulheres como estímulo para a participação de outras mulheres no frevo instrumental. **Palavras-chave:** frevo. mulheres. pandeiro. frevo instrumental.

No Passo: a work from the 50s that confirms the participation of women in instrumental frevo

Abstract: In the history of frevo, the space for women to act was not fair and did not support their participation in its construction and trajectory, especially when we talk about instrumental frevo (Santos and Mendes, 2019). Even so, they continued to create "[...] silenced, but never silent [...]" (Teles, 2022). Understanding their contribution to this frevo modality helps us to find ways for a more effective and visible participation of these women. This work presents an emblematic work that came to life in the 1950s and today may be the key to changing perceptions about their contribution to the trajectory of frevo. The presented performance was created based on the analysis and understanding of the researched work ("*No Passo*" - Amélia Brandão Nery), including interpretative experiments with the tambourine being played with the hands and with drumsticks. From this, it is concluded that the work presented really is a frevo, based on the analysis made from the current literature (Mendes, 2017; Santos and Mendes, 2019; Vidili, 2017) and that it dialogues with the various possibilities of interpretation with the tambourine. It also confirms the relevance of this work for understanding the history of frevo and the contribution of women as a stimulus for the participation of other women in instrumental frevo.

Keywords: frevo. women. pandeiro. instrumental frevo.

Ao longo dos anos, atuando no frevo, foi possível perceber a disparidade na quantidade de homens e mulheres presentes, principalmente, no frevo instrumental. Como instrumentistas o espaço era sempre fechado para elas e poucas tiveram a chance de adentrar na manifestação

por esse caminho. Ainda assim, quando conseguiam, eram questionadas quanto à competência para ocupar tal lugar (Santos e Mendes, 2019).

Enquanto compositoras, elas sequer tinham espaço, o que resultou numa lista de referências com nomes apenas masculinos na modalidade instrumental.

Investigando a trajetória feminina na construção de frevos instrumentais foi possível encontrar a obra "*No Passo*", de Amélia Brandão Nery - também conhecida como Tia Amélia, através da pesquisa de Hércules Gomes e Jeanne de Castro. Esse encontro fortaleceu ainda mais a vontade de buscar outras referências femininas no frevo instrumental.

A partir disso, esse trabalho busca, antes de tudo, mostrar que houve produção feminina no frevo instrumental, chamando a atenção para essa ausência de mulheres, buscando e apresentando suas obras e estimulando uma maior participação delas nesse universo, promovendo a inclusão de gênero no repertório dessa modalidade do frevo.

Esse Recital-Palestra apresenta a obra a partir do olhar feminino de quem também atua no frevo. A proposta é potencializar ainda mais essa composição e dar visibilidade à compositora desse frevo que beirou o esquecimento, pela "ausência de narrativas próprias e [...]" em razão "[...] do olhar negligente, de quem produzia registros oficiais, naturalmente masculinos" (Teles, 2022).

Optei por realizar a performance com a própria gravação da obra. O fonograma utilizado se encontra no LP "*VELHAS ESTAMPAS - Tia Amélia com a Banda Vila Rica*" e foi gravado em 1958, pela gravadora ODEON, Catálogo MOFB 3056.¹

A obra foi analisada através da sua escuta e da anotação das percepções gerais. Em seguida foram observados - a partir da transcrição feita por Hércules Gomes e da gravação em LP - com base no que dizem Santos e Mendes (2019, p.110), os aspectos técnicos do frevo instrumental.

Para a execução da performance foi escolhido o pandeiro de couro - com as características morfológicas apresentadas por Vidili (2017, p. 59), uma baqueta com ponta de madeira e uma baqueta vassoura. Os padrões utilizados no pandeiro fazem parte da escrita apresentada pelo professor Mendes (2017, p. 109, 121 e 122) da levada do surdo, das acentuações da caixa e do próprio pandeiro.

Com essa análise foi possível concluir que a obra, de fato, se enquadra nos padrões da construção do frevo. Portanto, é um frevo, propriamente, e poderia fazer parte, desde sempre, do ciclo de composições que se tornaram referências, considerando, inclusive, a importância e a trajetória da compositora.

Esse reconhecimento pode ser a chave para a mudança de um cenário que excluiu as mulheres da história da construção desse tipo de frevo e pode, ainda, influenciar no surgimento de cada vez mais mulheres interessadas nesse campo de atuação, outrora reservado aos homens.

Referências

- Mendes, M. F. (2017). *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestras de diferentes formações*. Recife, Cepe. (livro)
- Nery, A. B. (1958). *No passo*. [LP *VELHAS ESTAMPAS - Tia Amélia com a Banda Vila Rica*], ODEON, Catálogo MOFB 3056. (fonograma)
- Santos, C. O. & Mendes, M. F. (2019). *Frevo: transformações ao longo do passo*. Recife, PE, Cepe. (livro)
- Teles, J. (organização), Carmem Lélis (texto). (2022). *Frevo vivo*. Recife, Cepe. (livro)
- Vidili, E. M. (2017). *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. Udesc. (dissertação de mestrado)

¹ Acessível em: <https://immub.org/album/velhas-estampas-tia-amelia-com-a-banda-vila-rica> Acessado em 22 de julho de 2023.

***Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos: elementos teóricos para uma proposta interpretativa**

Marcos Vinícius Taveira
Universidade de São Paulo
marcos.taveira@usp.br

Fábio Cury
Universidade de São Paulo
fabiocury@usp.br

Resumo: Este trabalho apresenta a busca de elementos teóricos sobre a *Ciranda das Sete Notas* para subsidiar a sua performance, em complemento a outros trabalhos concluídos ou em andamento. A peça, muito importante dentro do repertório internacional para o fagote, apresenta forte relação com outras obras camerísticas de Villa-Lobos e alguns dos elementos funcionam como uma espécie de assinatura, ou características idiomáticas do compositor que foi influenciado pelo modernismo internacional, principalmente por Stravinsky e Debussy e, ao mesmo tempo, influenciou uma série de compositores brasileiros de gerações posteriores. Na obra, de 1933, período em que o compositor ainda se encontrava no início da série das *Bachianas*, encontramos um equilíbrio entre elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos, sendo que a prevalência destes elementos oscilam nas obras de acordo com os diferentes momentos e fases estilísticas do autor. A identificação desses traços contribui sobremaneira para a elucidação e direcionamento das questões interpretativas na obra. Outro ponto fundamental, no mesmo intento, é o encaminhamento formal da peça, principalmente através dos seus movimentos cadenciais.

Palavras Chave: Villa-Lobos; Fagote; Interpretação; Música Brasileira.

***Ciranda das Sete Notas* by Villa-Lobos: theoretical elements for an interpretative proposal**

Abstract: This work presents the search for theoretical elements about *Ciranda das Sete Notas* to subsidize its performance, in addition to other works concluded or in progress. The piece, very important within the international repertoire for the bassoon, presents a strong relationship with other chamber works by Villa-Lobos and some of the elements function as a kind of signature, or idiomatic characteristics of the composer who was influenced by international modernism, mainly by Stravinsky and Debussy and, at the same time, influenced a series of Brazilian composers of later generations. In the work, from 1933, a period in which the composer was still at the beginning of the *Bachianas* series, we find a balance between nationalist, modernist and neo-Baroque elements, with the prevalence of these elements oscillating in the works according to the different moments and stylistic phases of the author. The identification of these traits contributes greatly to the elucidation and direction of interpretative issues in the work. Another fundamental point, in the same intent, is the formal routing of the piece, mainly through its cadential movements.

Keywords: Villa-Lobos; Bassoon; Interpretation; Brazilian music.

Introdução

Ao construir a performance da *Ciranda das Sete Notas* de Heitor Villa-Lobos em um contexto pós-tonal e modernista, consideramos, particularmente, características da produção dos anos 1920, em que o compositor estava afinado com a vanguarda internacional, e dos anos 1930, período marcado pelo objetivo de atingir maior projeção no Brasil, sobretudo em vista de sua atuação no campo da educação musical. Nesse segundo período, após sua segunda estada em Paris, ele já incorporava, pois, influências modernistas: de Stravinsky, que gozava de grande projeção na capital francesa, e de Debussy, cujos processos composicionais sempre encontraram eco em sua produção.

Os elementos modernistas, muito presentes nas peças dos anos 20, e a inspiração bachiana dos anos 30 e 40, apesar de denotarem uma conexão forte com a música europeia, não suplantam o caráter eminentemente brasileiro advindo de uma marcante incorporação de

elementos populares, indígenas e do folclore nacional nos aspectos rítmicos e nas linhas melódicas. Na obra, encontramos elementos modernistas em abundância, como a construção em planos independentes, a polirritmia, o uso de bordão e a estruturação da harmonia e da melodia em intervalos de quarta.

Composto no mesmo período das *Bachianas*, a obra também faz alusão a características barrocas como o emprego do ritmo dactílico, o uso do contraponto, da imitação e das sequências, bem como o desenvolvimento motivico baseado no motivo de sete notas, que confere indiscutível unidade à obra. No entanto, observamos, sobretudo, um caráter distintamente brasileiro, seja na referência à ciranda, seja em suas particularidades rítmicas ou na natureza eminentemente seresteira de sua seção final.

Além de observamos uma escrita idiomática no que tange à utilização do fagote, com a recorrência de figuras utilizadas em outras obras do autor, assinalamos características idiomáticas do próprio Villa-Lobos, que se evidenciam, por exemplo, na utilização típica de coleções simétricas e na já mencionada estrutura harmônica e melódica construída sobre o intervalo de quarta.

O contexto da obra até a sua projeção internacional

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi o principal nome, na música, durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Com o seu trabalho reconhecido de forma ampla, é considerado um cânone da música brasileira. Ele foi um dos primeiros a combinar elementos da música popular brasileira com a intenção de transcender os elementos da música de tradição europeia. Seu trabalho é caracterizado por sua versatilidade, abrangendo estilos como música sinfônica, concertos, de câmara, ópera, balé, dentre outros.

Villa-Lobos tinha um estilo musical único e buscava desenvolver uma linguagem com elementos brasileiros que refletiam tanto a sua experiência e vivência com a música popular da sua época quanto suas pesquisas e representações do folclore nacional e dos elementos que geraram a miscigenação no país. Isso tudo sem deixar de dialogar com alguns de seus contemporâneos de fora do Brasil, como Claude Debussy e Igor Stravinsky. Villa-Lobos desenvolveu seu próprio estilo, mas compartilhou com eles a vontade de experimentar novas sonoridades e métodos de composição. Por um lado, utilizou técnicas modernistas sob essa influência e, por outro, criou ou desenvolveu suas estratégias na busca de novas cores, texturas, caminhos para dissonâncias e consonâncias para além do sistema tonal, ritmos complexos, dentre outros elementos a serem abordados.

Estas técnicas foram aplicadas em suas obras de forma precisa, demonstrando assim sua habilidade de combinar elementos de diversas fontes e criar o seu próprio caminho para representar a música brasileira. Sendo assim, ele usou elementos da música popular brasileira, como o choro, o samba, a música de matriz africana, a música folclórica e a sua forma de representar a música indígena, para criar sua própria linguagem. Seu trabalho, assim como o trabalho de outros compositores nacionalistas, tinha como objetivo criar uma identidade musical brasileira.

Villa compôs a *Ciranda das sete notas*, obra que ocupa indubitavelmente um lugar de destaque dentro do repertório de fagotistas do mundo todo. Todavia, ainda que esta seja a mais célebre obra brasileira do repertório internacional do instrumento, felizmente ela não é a única. Para além dessa e de outras obras camerísticas do próprio Villa, o repertório para o fagote no âmbito dos compositores ligados ao modernismo nacional é abundante e significativo, principalmente em se tratando de música de câmara. Considerando a literatura internacional para o instrumento, observamos que, proporcionalmente, essas obras modernistas brasileiras representam uma fatia respeitável do conjunto de composições para fagote. Contudo, em geral, existe ainda uma relativa carência de performances dessas peças, uma quantidade limitada de registros fonográficos e, além disso, poucos trabalhos de pesquisa sobre esse segmento da

produção (TAVEIRA, 2014, p. 22 e 23).

A *Ciranda das Sete Notas* foi catalogada com o grau máximo de dificuldade “grau avançado 9” (MASCARENHAS JÚNIOR, 1999, p. 72), mesmo nível de dificuldade encontrado em peças como o Duo, de Cláudio Santoro e Desafio XII, de Marlos Nobre, por exemplo. Segundo o Professor Noël Devos, uma das maiores referências do fagote no Brasil, a peça explora “o máximo das capacidades técnicas e sonoras do fagote” (DEVOS apud JUSTI, 1992, p.173). Ela foi executada pela primeira vez no mesmo ano da sua criação, 1933, por E. Dutro. Posteriormente, a obra foi executada sob a batuta do próprio Villa-Lobos por algumas vezes e ao assistir uma das execuções do Professor Devos o compositor declarou: “tudo o que escrevi pode ser soado e como escrevi” (JUSTI, 1992, p. 174)¹. Além do Professor Devos, citado anteriormente, já interpretaram a peça grandes fagotistas brasileiros como o Prof. Dr. Fábio Cury, Alexandre Silvério, Afonso Venturieri e Prof. Dr. Aloysio Fagerlande. Fagotistas estrangeiros de renome também a incorporaram a seu repertório, e alguns a gravaram²: Sergio Azzolini, Gustavo Núñez, Milan Turkovic e Matthias RácZ são alguns deles.

Os elementos presentes na obra

O período de composição da *Ciranda* foi de muita efervescência.

Na época em que Villa-Lobos compôs sua série de Bachianas Brasileiras, ele estava envolvido em projetos de transcrição de obras de Bach. Em 1938, ele arranhou para orquestra a Fantasia e Fuga n. 6 para órgão: e entre 1932 e 1937, ele arranhou vários Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado para coro misto. A maioria destes arranjos tinha como objetivo as práticas orfeônicas iniciadas em 1931, ano em que Villa-Lobos assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística). Ademais, a criação do “Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico” e o “Orfeão dos Professores do Distrito Federal”, em 1932, propiciou o meio para divulgar e executar estes arranjos, ou melhor, arranjos de uma música imbuída de valores artísticos, “folclóricos”, éticos e morais de escopo universal (Museu Villa-Lobos, 1972, p. 72-73, 78). As Bachianas Brasileiras ainda podem ser vistas como parte de um programa de educação musical do povo brasileiro imposto por Villa-Lobos e Getúlio Vargas. Ou como Arcanjo Jr. (2007, p. 69) comenta: (DUDEQUE, p.138, 2008)

Dos poucos trabalhos existentes, conforme dito anteriormente, a primeira publicação sobre a *Ciranda* que se tem notícia é o artigo do Prof. Paulo Justi, *in memoriam*. Ele retratou a peça para fagote solista e uma pequena orquestra de cordas. “Villa-Lobos escreveu uma peça explorando ao máximo as capacidades técnicas e sonoras do fagote e esta admiração pelo raro instrumento estaria relacionada com as viagens que Villa fizera pela Europa, onde teria tido a oportunidade de conhecer ótimos fagotistas.” (JUSTI, 1992, p.173).

No artigo, JUSTI traz algumas questões sobre a peça: “Não há registros sobre a história da obra: por que a teria composto? Para quem? Por que para fagote (um instrumento até hoje não muito popular)? E por que para orquestra de cordas (fórmula que Villa não voltou a usar)?” (Justi, 1992, p.173). Mais à frente ele diz que “Villa teria se encantado com o fagote e suas possibilidades ao vê-lo na ‘Sagração’.” (Idem, p.180-1) ao comparar a introdução desta peça com a *Ciranda* em 4 compassos depois de 23.

Outro ponto importante é:

Lê-se no livro de Luís Paulo Horta, Villa-Lobos - Uma Introdução: ‘Desses anos de Paris, Villa-Lobos trouxe um dos poucos impactos artísticos que ele confessou: o de Sacre du Printemps. Não se pode minimizar a importância, para um artista que estava então no apogeu de sua veia criativa, do contato com o ambiente musical europeu,

¹ Na época da redação daquele artigo, existiam um total de quatro gravações da peça.

² Constam pelo menos dezesseis gravações da peça, conforme aponta ARRUDA (2016, p.62-3).

igualmente em fase de efervescência, naquele momento'. (HORTA apud JUSTI, 1992, p.179-80)

Quase duas décadas depois, SALLES (2009) divide a produção de Villa-Lobos em quatro fases. Desde a primeira sob forte influência dos modelos franceses e wagnerianos, passando pela segunda, mais vanguardista, até a terceira, neoclássica e com elementos de inspiração bachiana, período no qual foi composta a *Ciranda das Sete Notas*. Todavia, a despeito dessa classificação mais geral da produção villa-lobiana, algumas características estilísticas e composicionais acabam transcendendo os diversos períodos do compositor. A peça se situa em um período de lacuna entre as primeiras *Bachianas* (1930) e a retomada da série (1938) e apresenta elementos comuns a essa série de obras. Ainda assim, mesmo que aqui não se evidenciem as técnicas de carácter stravinskyano, típicas das obras dos anos 1920 – como as que observamos no *Trio para oboé, clarinete e fagote* ou no *Quinteto em forma de choros* – detectam-se claramente outras técnicas composicionais modernistas, à semelhança do que também ocorre em algumas *Bachianas* (CURY, 2011, p.45).

Em 1921, portanto, 12 anos antes da *Ciranda*, conforme o Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, Villa-Lobos inicia uma tradição que permeia muitos compositores brasileiros no que tange à escrita para o fagote:

Salvo algumas obras esporádicas – como a Abertura de Bernardo de Souza Queiroz, datada de 1814, cujo Largo inicial apresenta um grande solo de fagote - é em 1921, com o Trio, que se estabelece o grande marco inicial da escrita para o fagote no Brasil. O próprio Villa-Lobos volta a utilizar o instrumento de modo extremamente virtuosístico no Quinteto em Forma de Choros, alguns anos mais tarde (1928) (FAGERLANDE, 2010, p.95)

Ou seja, houve um período de amadurecimento na escrita de Villa da peça de 1921 até a peça de 1933. Da mesma forma, evidenciam-se alguns traços precursores das obras do período final do autor, mais notadamente do *Duo para oboé e fagote*. Nota-se, portanto, que Villa-Lobos equilibra-se em uma fusão de elementos modernistas, nacionalistas e de inspiração bachiana, cuja prevalência será definida de acordo com os interesses que nortearam sua carreira em suas diversas fases estilísticas. Os elementos que perpassam esses diferentes períodos sugerem não só a existência de fundamentos comuns da escrita villa-lobiana, mas também de uma linguagem idiomática do compositor especificamente para o fagote. Para tratar da interpretação da *Ciranda*, é útil, portanto, uma contextualização geral das obras para fagote do autor. Em outras palavras, conhecer profundamente a literatura de Villa-Lobos é um dos aspectos que mais concorre para a tomada de decisões acertadas na interpretação da *Ciranda*, ilustrando, um princípio que permeia a performance de modo geral.

Outra estratégia para aprofundar a compreensão da *Ciranda* é trabalhar alguns conceitos em sintonia com SALLES (2018, p.119-248), abordando os quartetos de cordas (QC) em geral, todavia com foco nos QC 5 (1931) e QC 6 (1938, estreia 1943), devido à sua proximidade temporal com a *Ciranda*. Contrapondo os quartetos à *Ciranda* a partir dos conceitos usados por Salles em sua análise estrutural dos Quartetos, por exemplo consonância e dissonância, simetria e assimetria, teoria dos conjuntos, simetria no dedilhado do piano ou violão, palíndromos, espelhamento e redes harmônicas dentre outros. Assim, poderemos elucidar algumas dúvidas:

O início da *Ciranda* seria uma simetria por inversão? (Idem, p.132). Encontramos translação e rotação, simetria ornamental, simetria multidimensional, equilíbrio e desequilíbrio? Quais são as cadências encontradas ou onde estão os gestos cadenciais tonais no decorrer da peça? (Idem, p.156). Villa “estabelece áreas tonais bem definidas em função de suas progressões harmônicas.”(Idem, p.199). O final da *Ciranda* segue a seguinte tendência:

entre os setenta movimentos distribuídos pelos dezessete quartetos, a nota Dó 2, correspondente à quarta corda solta do cello, ocorre 41 vezes como som cadencial, denotando como o compositor - ele próprio um violoncelista - apreciava essa sonoridade. (...) a cadência como um momento crucial, que requer energia e intencionalidade específicas.” (Idem, p.158)

Portanto, seria uma mônada? Quais as assinaturas musicais do compositor presentes na peça? Acontecem gestos dramáticos? Estão presentes as estratégias de representação sonora, inventadas. Ou seja, figurações derivadas do folclore? (Idem, p. 223) Villa tem um estilo pessoal de neoclassicismo formal. Este está presente, de alguma forma, na peça? (Idem, p.214). Como fica a questão da representação de identidade nacional, cuja presença, a princípio, é abundante? (Idem, p.221)

Ainda na mesma linha, alguns pontos precisam ser destrinchados, a saber: aprofundar a teoria dos conjuntos; expandir o conceito de centro tonal; explanar as estruturas cuidadosamente balanceadas (Idem, p.173); e, contrapor o seguinte argumento com a peça:

Seus quartetos de cordas partem, em sua juventude, da assimilação das técnicas da Escola Francesa, passam por um breve entreato nacionalista e chegam finalmente à solução neoclássica, na qual suas tendências progressistas se adaptam e se acomodam dentro de um arcabouço convencional – note-se que nenhuma dessas tendências chegou a ser totalmente abandonada até suas derradeiras obras (Idem, p. 225)

Além de aprofundar pontos extremamente importantes: o estilo - infantil; tipo - Ciranda; símbolo/tópica - melodia inserida (citação); caráter miscigenado e híbrido; 1930 modinha com elementos do samba. (Idem, p. 233-237).

SALLES (2018) faz o caminho “Das cirandas para o Quarteto” (Idem, p.248) em que Villa “buscou abraçar sua representação associando-a com cantigas e folguedos típicos. (...) Uma das estratégias mais simples usadas na música de apelo nacional é a citação de melodias folclóricas (...) o QC 5 (no qual boa parte do material é transcrição de algumas das *cirandinhas*)” (Idem). Mais à frente,

As Cirandinhas estão relacionadas com outro notável ciclo pianístico de Villa-Lobos, as Cirandas (1926). As Cirandinhas são supostamente mais fáceis tecnicamente do que as Cirandas; porém, ambos os ciclos são constituídos de peças curtas, que compartilham estrutura binária, cuja primeira parte é uma melodia original, que atua como uma espécie de introdução, enquanto a melodia folclórica é apresentada na segunda parte. As cirandas, consideradas como tópicas musicais, tem significado simbólico no contexto político dos anos de 1930: crianças representam a mais pura inocência, vivacidade, alegria e um futuro promissor.(Idem, p. 250)

Promessas essas feitas por Vargas. Em consonância com esta perspectiva:

As dezesseis **Cirandas** para piano, compostas em 1926, ocupam um lugar de destaque na literatura pianística brasileira. O tratamento erudito de melodias populares revela uma postura romântica – embora vazada em termos de uma linguagem contemporânea – e ao mesmo tempo um esforço no sentido de romper as barreiras entre a cultura européia da classe erudita e a das camadas populares (KIEFER, 1986, p.104)

Aplicando e transpondo as respostas assinaladas por Salles em alusão aos quartetos à *Ciranda das Sete Notas*, constituir-se-á um corpo teórico robusto que suprirá os elementos de uma performance consistentemente embasada e que cumprirá os objetivos de aprofundar o conhecimento teórico sobre a *Ciranda das Sete Notas*. Esses elementos são, então, submetidos à interpretação sob o prisma mais individualizado e particular do fagotista. Dessa forma, é possível aprofundar a discussão sobre vários parâmetros da performance como, por exemplo, a

agógica relacionando-a com um universo composicional e estilísticos composto por outras obras de Villa-Lobos para fagote e para outras formações.

A fim de responder a esses objetivos, através do método qualitativo com base tanto nas referências específicas sobre a *Ciranda das sete notas* ou referências sobre outras peças de Villa-Lobos, contrapondo-as. Os artigos de JUSTI (1992) e TAVARES (2015) e as dissertações de ARRUDA (2016) e SIQUEIRA (2019), trabalhos específicos sobre a peça e os artigos de CURY (2017, 2019, 2020 e 2021). Alguns trabalhos abordam parcialmente a *Ciranda*, outras peças do próprio Villa-Lobos ou o repertório nacional, são estes a tese de FAGERLANDE (2008), as dissertações de FAGERLANDE (1995), DOMINGUES (2014), os artigos de DUDEQUE (2008), de FAGERLANDE (2010), GRICE (2004), MASCARENHAS JÚNIOR (1999), MEDEIROS (1995), PEROTTO (2013), PETRI (1999). Nestas fontes, o foco está na perspectiva dos diferentes performers, ainda que a discussão sobre estrutura e processos composicionais seja tangenciada. Vale aqui destacar, dentre essas fontes, as entrevistas realizadas pelo Prof. Dr. Luiz Carlos Justi com o professor Devos, importante referência do fagote e fonte próxima a Villa-Lobos (JUSTI, 2008). Aliás, não só as entrevistas propriamente, mas a própria tese de Justi como um todo apresenta-se como importante fonte para a interpretação da obra de Villa-Lobos, em vista de sua sua vasta experiência como intérprete e professor.

Para aprofundar a compreensão formal e dos processos composicionais de Villa-Lobos e da *Ciranda das sete notas* é igualmente relevante remeter a conceitos abordados por BOTTI (2003) em sua dissertação pioneira sobre textura em Villa-Lobos. A Professora Renata Botti afirma que em Debussy, Stravinsky e Varese, assim como em Villa-Lobos “a textura ganha um valor que vai além da delimitação da forma musical.” (BOTTI, 2003, p.8). Ela fala sobre “composição textural, no qual a textura coordena todo o trabalho composicional.” (Idem) no trabalho desses compositores. Mais à frente ela diz que “Linhas melódicas, intervalos, timbre, quantidade de notas e vários outros termos nos parecem bastante apropriados para a compreensão da música de um autor deste momento histórico.” (Idem, p. 12).

O assunto retorna com mais substância ainda no livro de SALLES (2018), em que trata de uma forma inovadora não só da textura, mas também de até os elementos essenciais na obra villa-lobiana e, conseqüentemente, na *Ciranda*, tais como: consonância e dissonância, simetria e assimetria, a teoria dos conjuntos, simetria no dedilhado do piano ou violão, palíndromos, espelhamento. Dois livros do Professor Dr. Paulo de Tarso são extremamente importantes para orientação e delineamento do presente trabalho. Um deles é sobre os Processos Composicionais (SALLES, 2009) e o outro sobre os Quartetos de Cordas (QC - IDEM, 2018), aqui ressaltando a proximidade temporal entre o QC 5 (1931) e o QC 6 (1938), juntamente com a questão das figurações e das tópicas.

Início do encaminhamento formal da peça

A peça é como uma brincadeira, como o próprio título sugere, em torno das sete notas: dó; ré; mi; fá; sol; lá; e si. Desde o início da peça, no seu prelúdio apresentado o motivo: sete notas, com uma idéia cíclica das sete notas passando por todos os instrumentos, repetindo as notas e a figuração rítmica, porém em regiões diferentes, até chegar no fagote, na região mais brilhante e aguda do instrumento, possibilitando que esta seja uma entrada muito imponente, conforme figura 1.

Figura 1: motivo de abertura com as sete notas ao fagote, compasso 13 (Villa-Lobos, 1961-1)



A brincadeira é rebuscada e complexa e explora territórios muito além dessas sete notas, em múltiplas camadas de ritmos, melodias e harmonias (conforme figura 3, onde à partir do número 25 de ensaio o compositor coloca a melodia do fagote em tercinas e a melodia dos violinos em colcheias) que se sobrepõem e se recortam até sua completa resolução com todos os instrumentos de volta na tônica, dó, conforme figura 2.

Figura 2: grade com os últimos compassos da peça (Villa-Lobos, 1961-2)

The image shows a musical score for the final measures of the piece. It includes parts for Bn. (Bassoon), Vlns. I (Violin I), Vlns. II (Violin II), Vlas. (Viola), Vles. (Violoncello), and Cbs. (Contrabasso). The score features dynamics such as *dim.* (diminuendo) and *ppp* (pianississimo). The measures are numbered 492-30.

Figura 3: número 25 de ensaio com a parte de fagote na primeira linha e parte dos violinos na segunda linha - parte de piano para facilitar a visualização (Villa-Lobos, 1961-1)

The image shows a musical score for rehearsal number 25. It includes parts for Bn. (Bassoon), Vlns. I (Violin I), Vlns. II (Violin II), Vlas. (Viola), Vles. (Violoncello), and Cbs. (Contrabasso). The score features dynamics such as *rall.* (rallentando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The measures are numbered 25 and 26.

Perpassando novamente pelas sete notas ao fagote, partindo novamente da nota dó e resolvendo uma oitava abaixo, com o contraste na dinâmica do fortíssimo para o pianíssimo conforme figura 4.

Figura 4: últimos 13 compassos do fagote (Villa-Lobos, 1961-1)

The image shows a musical score for the final 13 measures of the bassoon part. The score features dynamics such as *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *ppp* (pianississimo). The measures are numbered 13 and 14.

No primeiro compasso, o compositor utiliza a técnica de simetria por inversão. Aqui os violinos fazem um movimento ascendente com o motivo das sete notas e as violas, violoncelos e contrabaixos fazem, em escala cromática descendente, o mesmo desenho rítmico, conforme figura 5.

Figura 5: grade com os primeiros compassos da peça (Villa-Lobos, 1961-2)

O elemento de inspiração bachiano permeia toda a obra, pois é formada por seções contrastantes em andamentos e motivos rítmicos, como se fossem danças à maneira das suítes de Bach e executadas sem interrupções entre si.

Mesmo não sendo uma peça tonal, em alguns momentos Villa cria uma atmosfera em que elementos do tonalismo são emulados. Dessa forma, são alternados os momentos de tensão e relaxamento que funcionam como cadências. “Como Villa-Lobos não rompe totalmente com a sintaxe tradicional, sua música permanece no domínio de elementos como melodia, acompanhamento e dialogismo entre tensão e resolução.” (SALLES, 2018, p.165). Esse percurso harmônico, com as regiões de afastamento e retorno, fazem a peça soar como se estivesse passando pelo relativo, pela dominante ou pela subdominante com o retorno para a tônica.

Para uma maior compreensão da *Ciranda*, encontrar os pontos cadenciais é fundamental, pois “entende-se que a cadência é um dos pontos que ajudam a definir o estilo harmônico de Villa-Lobos, proporcionando soluções que o auxiliaram a desenvolver sua própria sintaxe musical” (p.181). Ainda seguindo a definição de SALLES (2018), a partir do QC 4, “Villa-Lobos desenvolveu um gosto peculiar pela distribuição simétrica dos intervalos e/ou alturas, que ele associava com estabilidade, em relação a uma determinada área temática ou com propósito cadencial.” (Idem, p.171). Esses conceitos são fundamentais para definir as estruturas no plano micro. Em relação a uma divisão formal em grandes seções, sugerimos a fragmentação em três grandes segmentos que chamaremos de *Prelúdio*, *Seções intermediárias* e *Finale*, que são as três grandes partes, tocadas sem interrupção, do início ao fim, distribuídas da seguinte forma:

- A - Prelúdio: do início até o c. 103
- B - Seções intermediárias - do c. 104 até o c. 239
- A' - Finale - do c. 240 até o fim.

Considerações finais

Villa-Lobos é um compositor reconhecido internacionalmente e que desperta interesse em pesquisadores e músicos do mundo todo. A *Ciranda das Sete Notas*, obra para fagote solista e cordas, goza de posição privilegiada dentro do repertório internacional para o instrumento. No Brasil, o número expressivo de obras para fagote nos séculos XX e XXI, sugere que o destaque conferido por Villa-Lobos ao instrumento possa ter influenciado compositores de gerações posteriores, a começar por Camargo Guarnieri e, mais notadamente, Francisco Mignone. A *Ciranda*, escrita em 1933, evidencia analogias com as peças de Villa no período, apresentando alguns traços de inspiração bachiana e um caráter fortemente nacionalista. Todavia, como de costume, elementos modernistas nunca deixaram de fazer parte do idioma villa-lobiano. Em suma, Villa-Lobos constrói suas composições operando uma fusão de elementos nacionalistas, modernistas e neobarrocos cuja prevalência oscila de acordo com sua fase estilística. Neste trabalho, procuramos, através de uma visão em perspectiva do conjunto de composições de Villa para fagote, identificar elementos estruturais, composicionais e estilísticos do compositor por meio do estabelecimento de um quadro teórico de referência, que pode contribuir sobremaneira para a elucidação de aspectos interpretativos, especialmente quando consideramos a escassez de pesquisas sobre a produção do compositor.

Referências

- ARRUDA, Felipe dos Santos. Habilidades Técnico-interpretativas ao Fagote para a Performance da *Ciranda das Sete Notas* (Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas) de Villa-Lobos. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016. [Dissertação]
- BOTTI, Renata. Aspectos de Textura na Música de Heitor Villa-Lobos. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2003. [Dissertação]
- CURY, Fábio. As facetas da interpretação da obra camerística de Villa-Lobos para fagote. In: *Anais do VI Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 673-689, São Paulo, 2021.
- _____. Autenticidade e Criatividade: o equilíbrio desses aspectos na interpretação da *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos. In: *VIII International Conference on Music Performance-PERFORMUS/ABRAPEM*, 2020.
- _____. Choro para Fagote e Orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2011. [Tese]
- _____. Estilo e Performance na Obra de Villa-Lobos: Desafios de uma Nova Gravação do Quinteto em Forma de Choros. In: *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 283-303, São Paulo, 2017.
- _____. Flexibilidade Rítmica e Acentuação: Aspectos Essenciais na Interpretação da Obra de Câmara para Sopros de Villa-Lobos. In: *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 311-327, São Paulo, 2019.
- DOMINGUES, Ravi Shankar Viana. Duo para Oboé e Fagote de Villa-Lobos: um Estudo Analítico para uma Proposta Interpretativa para o Oboé. Belo Horizonte: UFMG, 2014. [Dissertação]
- DUDEQUE, Norton. Revisitando a “Ária (Cantilena)” da *Bachianas Brasileiras* n. 5. In: *Música em Perspectiva* v.1 n.2, outubro 2008.
- FAGERLANDE, Aloysio. O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2008. [Tese]
- _____. Trio (1921) para Oboé, Clarineta e Fagote, de Heitor Villa-Lobos: Uma Abordagem Interpretativa. *Opus*, Goiânia, v 16, n. 1, p. 70-98, junho, 2010.
- _____. *Bachianas Brasileiras* n° 6: uma Abordagem Histórico-analítico-interpretativa. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1995. [Dissertação]

- GRICE, Janet. Estilos Populares na Música de Câmara Brasileira – Quinteto em Forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez. Tradução de Manuela Ribeiro Barbosa. In: *IDRS On-line*, vol.27 n.1, EUA, 2004. Disponível em: http://www.haryschweizer.com.br/textos/janet_grice.htm. Acesso em 29/08/2022.
- JUSTI, Luiz Carlos. Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos: O Duo para Fagote e Oboé (1957). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2008. [Tese]
- JUSTI, Vicente de Paulo. De Villa-Lobos, Uma Ciranda Além das Sete Notas. In: *Revista Música*, v.3, n.173-183, nov. 1992.
- MASCARENHAS JÚNIOR, Mauro. Música para Fagote e Piano no Brasil: Histórico, Análise de Obras Seleccionadas e Catálogo. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1999. [Dissertação].
- MEDEIROS, Eliane Alves. Uma Abordagem Técnico-interpretativa das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1995. [Dissertação].
- PEROTTO, Janaína B. Quinteto em Forma de Choros: uma Abordagem Técnica e Interpretativa da Versão Original de Villa-Lobos, com Ênfase na Parte de Corne-inglês. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 2013. [Dissertação].
- PETRI, Ariane Isabel. Obras de compositores brasileiros para fagote solo. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Centro de Letras e Artes, 1999. [Dissertação].
- SALLES, Paulo de Tarso. Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: Forma e Função. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- _____. Villa-Lobos: Processos Compositivos. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SIQUEIRA, Paulo. A Stylistic and Compositional Analysis of Ciranda das Sete Notas. Columbus, Georgia, EUA, Columbus State University, 2019. [Dissertação].
- TAVARES, Lamartine; MACHADO, Jonhson. Na ciranda do Villa: investigação em torno da Ciranda das Sete Notas de Villa-Lobos. *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015.
- TAVEIRA, Marcos Vinícius. O modernismo nacional e as peças brasileiras para o fagote. São Paulo, Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes, 2014. [Trabalho de conclusão de curso]
- VILLA-LOBOS, Heitor. Ciranda das Sete Notas para Fagote e Orquestra de Cordas. Parte de fagote solo e redução para piano. Editora Peermusic. 1961-1.
- _____. Ciranda das Sete Notas para Fagote e Orquestra de Cordas. Partitura com a grade. Editora Peermusic. 1961-2.

Padrões de acompanhamento ao violão de João Gilberto, em duas faixas do LP O amor, o sorriso e a flor

João Victor Rodrigues Vilela
Universidade de Brasília
jrvilela@gmail.com

Bruno Mangueira
Universidade de Brasília
brunomangueira@unb.br

Resumo: Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da Universidade de Brasília. A presente pesquisa tem como objeto de estudo dois fonogramas do segundo LP do artista, O amor, o sorriso e a flor (1960): as faixas A1 - *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça) e A2 - *Doralice* (Dorival Caymmi e Antônio Almeida). Para a contextualização histórico-cultural da bossa nova, foram consultados trabalhos de Bittencourt, Castro, Leal, Sandroni, Severiano e Mello, Taubkin e Tinhorão; a padronização de cifragem se baseou em Leonard, Chediak e Guest. Foram realizadas as transcrições dos fonogramas e a editoração de partituras, contendo forma, harmonia e notação rítmica do acompanhamento. Os padrões observados foram analisados, categorizados cronologicamente e tiveram sua recorrência aferida, tanto em termos absolutos quanto percentuais. Os resultados foram comparados aos dos demais trabalhos integrantes do projeto de IC, bem como com publicações sobre padrões de acompanhamento ao violão na música brasileira, de Faria e Pereira. Foram identificados dezenove diferentes padrões de acompanhamento, dos quais quatro foram encontrados na bibliografia consultada. Verificou-se que o perfeccionismo do artista se faz presente na organização de seu acompanhamento ao violão. Acredita-se que a abordagem empreendida, com a indicação precisa da ocorrência dos padrões de acompanhamento na discografia, se constitui em relevante contribuição para a área.

Palavras-chave: João Gilberto; violão; bossa nova; samba; acompanhamento rítmico.

João Gilberto's Bossa Nova Guitar Comping Patterns on Two Tracks of His LP O amor, o sorriso e a flor

Abstract: This study is part of the Scientific Initiation project *João Gilberto's accompaniment patterns in bossa nova guitar, within his first LPs (1959-1961)*, developed by the Popular Music Study Nucleus, within the Laboratory of Guitar and Popular Music scope, at Universidade de Brasília. The present research concentrates in the practice of guitar accompaniment in bossa nova, having as object of study two phonograms appearing in the artist's second LP, O amor, o sorriso e a flor (1960). The objective is to make possible the comprehension of the rhythmic accompaniment to João Gilberto's guitar, through the analysis of the selected phonograms. In order to understand the historical and cultural context in the rise of bossa nova, works by Bittencourt, Castro, Leal, Sandroni, Severiano & Mello, Taubkin and Tinhorão were researched; and the systematization of guitar accompaniment patterns in Brazilian music were referenced, by the work of Faria and Pereira. After transcribing, the process of formatting the scores began, establishing the form, harmony and rhythm of the accompaniment, followed by the analysis and categorization of the patterns. In the analyzed phonograms, 19 (nineteen) accompaniment patterns were verified, with *Samba de uma nota só* presenting a great variety of them (14 in all) and *Doralice* having extensive use of a single one (with more than 56% of the track's duration in total). Finally, it is concluded that the objective of elucidating the accompaniment patterns referring to João Gilberto's guitar has been achieved, as well as corroborating his sophisticated way of playing, derived by his perfectionism.

Keywords: Guitar, Bossa nova, Samba, Rhythmic accompaniment, João Gilberto

Introdução

Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, que está sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular (NEMP), no âmbito das atividades

do Laboratório de Guitarra e Música Popular (LGMP), do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Tal projeto faz parte do escopo da pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, em andamento desde 2020, realizada em parceria com o grupo de pesquisa GuitarScope, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O presente estudo é realizado por meio do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, através do Edital ProIC/DPG/UnB – PIBIC 2022/2023, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Esta pesquisa se concentra na prática do acompanhamento ao violão na bossa nova, tendo como objeto dois fonogramas constantes no segundo LP do artista, *O amor, o sorriso e a flor* (1960). Objetiva-se iluminar a compreensão que se tem sobre os aspectos musicais da bossa nova, através da análise do material musical registrado nessa gravação.

Os três LPs lançados por João Gilberto no período compreendido entre 1959 e 1961 se consolidaram como discografia fundamental do gênero (Leal, 2018; Instituto Antônio Carlos Jobim, [s.d.]), vindo a impactar de forma determinante os desdobramentos estéticos da música popular brasileira, mais especificamente a forma de se realizar o acompanhamento ao violão, a partir de então. Lançados pela gravadora Odeon, com arranjos de Tom Jobim, esses álbuns são compostos de doze faixas cada, sendo 30 (trinta) desses fonogramas em ritmo de bossa nova. O projeto de Iniciação Científica, executado entre os meses de setembro de 2022 e agosto de 2023, compreende transcrições e análises de padrões de acompanhamento em 7 (sete) fonogramas daqueles três LPs. Além disso, foram estudados cinco fonogramas de álbuns anteriores e um do próprio LP *Chega de saudade*, os quais haviam sido previamente transcritos pelo orientador e coautor do presente trabalho, através da supracitada pesquisa em parceria do NEMP/UnB com o GuitarScope/UNICAMP.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo dois fonogramas do LP *O amor, o sorriso e a flor* (Gilberto, 1960), a saber, as faixas: A1 - *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça) e A2 - *Doralice* (Dorival Caymmi e Antônio Almeida). Por meio da transcrição, análise dessas gravações, procurou-se evidenciar e quantificar aspectos substanciais desse gênero musical, no que concerne ao acompanhamento rítmico, popularmente conhecido como “batida”, do violão de João Gilberto.

Revisão bibliográfica

Em 1960, o então presidente Juscelino Kubitschek inaugurava a nova capital Federal, Brasília, e as expectativas em relação à bossa nova cresciam devido ao sólido trabalho que vinha sendo realizado por João Gilberto e seus contemporâneos (Bittencourt, 2020). Nesse mesmo ano, a gravadora Odeon lançou *O amor, o sorriso e a flor*, segundo LP do artista, produzido por Aloysio de Oliveira. Gravado em apenas cinco dias, entre 28 de março a 5 de abril (Taubkin, 2021), o álbum contém 12 faixas, sendo seis delas de autoria ou coautoria de Tom Jobim e uma de João Gilberto. Jobim teve um papel fundamental no disco, pois, além de ser compositor de metade das obras, contribuiu com arranjos e disponibilizou seu sítio para trabalhar as músicas junto com Gilberto (Instituto Antônio Carlos Jobim, [s.d.]).

Já em 1956, João impressionava colegas como Tom Jobim com seu estilo musical “sofisticado” e “complexo” demais para a época (Castro, 2018). Seu jeito perfeccionista por vezes dificultava a convivência em estúdio, mas também gerava efeitos profundos no resultado final, como se verá adiante.

O perfeccionismo do artista ameaçava enlouquecer os técnicos, a orquestra e o próprio Tom. Nada parecia satisfazê-lo. Mas Tom segurou a barra, em nome de algo que já suspeitava maior do que ele ou do que João Gilberto —um novo conceito, um novo ritmo, uma nova música. E só então, em alguma hora do dia, produziu-se a versão que João Gilberto consideraria perfeita, definitiva. (Castro, 2018).

Severiano e Mello (1998, p. 41) reputam a interpretação de João Gilberto para *Samba de uma nota só*, lançada no álbum aqui analisado, como a mais importante dentre as inúmeras regravações da música, incluindo tanto artistas nacionais (como Tom Jobim, Sylvia Telles, Baden Powell e Os Cariocas) quanto internacionais (Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Count Basie e Errol Garner).

Como já mencionado, a grande maioria dos fonogramas dos três primeiros LPs de João Gilberto é em ritmo de bossa nova. Por se tratar de um momento de transição para o novo gênero, a classificação pela indústria fonográfica ainda se baseava nos ritmos então consolidados. Um exemplo emblemático é o *single* de João lançado pela Odeon em 1958, no qual *Chega de saudade* aparece rotulada como “samba-canção”, e *Bim-bom*, como “samba” (DISCOGS, [s.d.]). Outro exemplo dessa intercambialidade de nomenclaturas é um artigo escrito quatro anos mais tarde por José Ramos Tinhorão, que relaciona o acompanhamento do “samba bossa nova” a um suposto “violão gago” (Tinhorão, 1962, p. 4).

Musicólogos referenciais apontam a síncope como uma das principais características do samba. Mário de Andrade afirma que a “síncopa no primeiro tempo do dois por quatro” seria a “característica mais positiva da rítmica brasileira” (Andrade, apud Sandroni, 2001, p. 14). Já Andrade Muricy, em artigo sobre Ernesto Nazareth, lamenta os “finos artistas [que] estão com o senso rítmico viciado pelos ritmos regulares, e impossibilitados de reproduzirem com segurança e precisão um ritmo brasileiro característico, o ritmo sincopado” (Muricy, apud Sandroni, 2001, p. 14).

A sistematização dos padrões de acompanhamento ao violão na música brasileira vem sendo desenvolvida nas décadas recentes no país, tanto em publicações comerciais quanto em trabalhos acadêmicos, evidenciando a diversidade rítmica do samba e da bossa nova. Faria (1995) apresenta 18 (dezoito) “variações” de samba e 7 (sete) de bossa, utilizando um padrão de notação em duas linhas rítmicas, semelhante ao formato adotado nesta pesquisa. Já Pereira (2007) utiliza a escrita tradicional para violão, especificando na partitura as notas dos acordes e suas divisões rítmicas. O autor apresenta diversas variações do samba e seus subgêneros, para alguns dos quais inclui ainda duas ou mais “variantes”, totalizando 21 (vinte e um) padrões; e no caso da bossa nova, são abordados apenas 3 (três) “tipos” de acompanhamento.

Metodologia

O projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)* envolveu uma equipe com quatro integrantes, sendo um coordenador e três alunos de guitarra do curso de Licenciatura em Música. O trabalho foi desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da UnB, com reuniões semanais, onde foram discutidos o planejamento e a execução do projeto. As tarefas foram distribuídas conforme o álbum sob responsabilidade de cada orientando, concentrando-se o presente estudo no LP *O amor, o sorriso e a flor* (1960).

A escolha dos fonogramas seguiu a ordem ascendente das faixas do LP, partindo-se da primeira música, que já havia sido parcialmente transcrita pelo orientador e coautor deste trabalho, através da referida pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, em parceria dos grupos de pesquisa NEMP/UnB e GuitarScope/UNICAMP. Assim, foram objeto de transcrição e análise as faixas A1 - *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça) e A2 - *Doralice* (Dorival Caymmi e Antônio Almeida).

Inicialmente, foi realizada transcrição dos fonogramas, que compreendeu elementos de *forma, harmonia e acompanhamento rítmico ao violão*. Foram observados inclusive aspectos sutis do acompanhamento, como “notas-fantasma”,¹ acentuações, duração encurtada das notas (*staccato*) e até mesmo eventuais antecipações de baixo de acordes. Procurou-se, com isso, evidenciar e quantificar aspectos substanciais da performance violonística. O acompanhamento

de violão nos fonogramas selecionados foram transcritos na íntegra e sem o uso de sinais de repetição (*ritornello*). A representação dos elementos transcritos foi realizada através de notação rítmica e cifras, como ilustra o Ex. 1.

(BOSSA)

Samba de uma nota só

TOM JOBIM
NEWTON MENDONÇA
vs. João Gilberto, "O amor, o sorriso e a flor", 1960

♩ = 82

Chords: C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11), C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11), Em7, A7, Eb7(9), D7M, Dm7, G7, C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11), A6.

CORDEAS TOCAM 7M

Ex. 1: Transcrição do violão de João Gilberto em *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça), na gravação do LP *O amor, o sorriso e a flor* (1960). Compassos 1–16.

No gênero bossa nova, o acompanhamento ao violão consiste, basicamente, de *duas linhas rítmicas*, sendo uma referente aos baixos, executada pelo dedo polegar (p), e outra às demais notas dos acordes, executada pelos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a). Em geral, os baixos recaem sobre os inícios de tempo do compasso, embora haja variações sutis na linha de baixo. Assim, considerando-se que os elementos diferenciais entre os padrões se encontram na linha executada pelos dedos *i*, *m* e *a*, optou-se por adotar um formato para as transcrições com apenas uma linha rítmica, deixando subentendidos os baixos sobre os tempos.

Contudo, nos momentos em que João eventualmente antecipa ou executa os baixos em locais diferentes dos inícios de tempo, os acompanhamentos foram então transcritos de forma literal na partitura, especificando-se todas as notas dos acordes, como nos compassos 31 e 32 de *Samba de uma nota só* (Ex. 2). Do mesmo modo, em certas passagens onde o acompanhamento é realizado a cinco vezes, fugindo ao padrão de quatro vezes predominante nesse estilo, as aberturas foram também transcritas de forma literal na partitura.

Chords: C#m7, C7, F7M, Bb7M.

Ex. 2: Diferentes formas de notação, na transcrição do violão de João Gilberto em *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça), no LP *O amor, o sorriso e a flor* (1960). Compassos 29–32.

A diagramação foi outro ponto que exigiu atenção. Tendo em mente os fins estéticos e práticos, e visando facilitar a leitura e a análise musical, procurou-se aprimorar ao máximo a qualidade das partituras. Inicialmente elaboradas através do *software* Musescore, as partituras foram depois convertidas para o formato de arquivo de notação musical aberto .musicxml, para importação no *software* Finale, onde foram então revisadas pelo orientador. Nesse processo, encontraram-se algumas incompatibilidades de formatação de acordes, quando da conversão dos arquivos. Para contornar essa questão, adotou-se uma padronização de cifragem combinando-se tipologias em uso tanto no universo jazzístico norte-americano quanto no Brasil, as quais podem ser observadas em autores como Leonard (2004), Chediak (1991, 1996) e Guest (1996, 2006).

Numa etapa seguinte, partiu-se para a análise e categorização dos padrões de acompanhamento identificados. Os padrões foram organizados em *pares de compassos*, à exceção do “padrão básico” (Faria, 1995, p. 62), que consiste de apenas um compasso, e aqui

é denominado “Padrão 0”. A nomenclatura dos demais padrões procura seguir uma ordem numérica e cronológica, conforme seu aparecimento na discografia analisada. Um desafio encontrado foi com relação ao grande número de variações observadas, o que, a partir das discussões da equipe, levou ao estabelecimento de subdivisões de determinados padrões. Para diferenciar essas subdivisões, foram utilizadas as letras do alfabeto, a exemplo dos padrões 1a, 1b e 1c. Os critérios para o agrupamento de padrões em subdivisões foram: i) o nível de similaridade; ou ii) a inversão entre os grupos rítmicos que compõem os compassos ímpar (primeiro) e par (segundo) de cada padrão. Este segundo critério se aplica aos padrões 1a (com antecipação do compasso ímpar) e 1b (antecipação do compasso par), como se vê na Fig. 1.

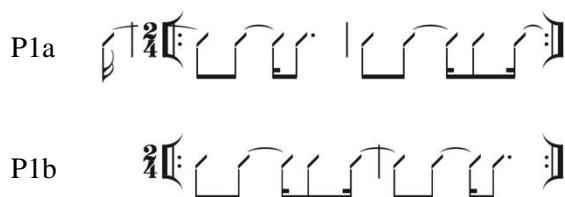


Fig. 1: Padrões 1a (antecipação do compasso ímpar) e 1b (antecipação do compasso par).

Após a categorização dos padrões, foram realizadas as marcações dos mesmos nas partituras, de maneira a possibilitar a aferição de sua recorrência na discografia analisada. Para tanto, as partituras foram exportadas em formato de imagem e trabalhadas no *software* PowerPoint. Definiu-se uma escala de cores para diferenciar os padrões (Fig. 2), os quais foram destacados, com marcação sobre as partituras, bem como com a indicação de seus respectivos números (Ex. 3). Esse formato já havia sido previamente definido no trabalho realizado pelo orientador e coautor, no âmbito da pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, realizada em parceria do NEMP/UnB com o GuitarScope/UNICAMP, em andamento desde 2020.



Fig. 2: Escala de cores utilizadas para a marcação dos padrões.

(BOSSA)

Samba de uma nota só

TOM JOBIM
NEWTON MENDONÇA
vs. João Gilberto, "O amor, o sorriso e a flor", 1960

♩ = 82

A

The musical score for 'Samba de uma nota só' is shown in two staves. The first staff (measures 1-8) is highlighted in purple and contains patterns P1b, P0, and P0. The second staff (measures 9-16) is highlighted in orange, blue, green, and yellow, and contains patterns P4b, P3d, P3a, P4b, and P6c. Chord changes are indicated above the notes: C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11), C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11) in the first staff; Em7, A7, Eb7(9), D7M, Dm7, G7, C#m7, C7, Bm7(11), Bb7(#11), A6 in the second staff. A note 'CORDAS TOCAM 7M' is written above the final measure.

Ex. 3: Análise dos padrões de acompanhamento de João Gilberto em *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça), na gravação do LP *O amor, o sorriso e a flor* (1960). Compassos 1–16.

A numeração dos padrões de acompanhamento aqui apresentada compreende análises sobre 8 (oito) fonogramas: a versão de Elizeth Cardoso de *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), na gravação do LP *Canção do amor demais* (1958); e os 7 (sete) fonogramas que integram o escopo do projeto de Iniciação Científica, sendo três do álbum *Chega de saudade* (1959), dois de *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e dois do LP *João Gilberto*

(1961). Cabe observar que o presente trabalho apresenta um resultado parcial da pesquisa de IC que vem sendo desenvolvida há pouco mais de dez meses, de modo que a sequência ora apresentada será futuramente complementada com fonogramas compreendidos no período 1958–1961, os quais se encontram transcritos, porém ainda não foram analisados.

As transcrições foram então comparadas e sistematizadas, procurando-se evidenciar, contabilizar e categorizar os padrões de acompanhamento (ou “batidas”) observados e suas variações, bem como a forma como se dá sua incidência na discografia analisada.

Resultados

As transcrições evidenciaram a forma “corrida” (sem repetições) de cada arranjo, com as seguintes características:

Faixa	Título	Forma	Total de compassos
A1	<i>Samba de uma nota só</i>	A B ₁ A' ₁ B ₂ (instrumental) A' ₂	64
A2	<i>Doralice</i>	Intro. A ₁ A ₂ B Final	60

Tab. 1: Características dos arranjos das faixas A1 e A2 do LP O amor, o sorriso e a flor (1960).

Dentre as oito transcrições analisadas no âmbito do projeto de Iniciação Científica, foram identificados 13 (treze) padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto, sendo que vários deles possuem variações, totalizando assim 31 (trinta e um) diferentes padrões ou variações. Nos dois fonogramas analisados no presente estudo, foram verificados 19 (dezenove) padrões ou variações, conforme detalhado a seguir:

<p>P0 </p>	<p>P1a </p>
<p>P1b </p>	<p>P1c </p>
<p>P3a </p>	<p>P3b </p>
<p>P3c </p>	<p>P3d </p>
<p>P4a </p>	<p>P4b </p>
<p>P4c </p>	<p>P6c </p>
<p>P7a </p>	<p>P7b </p>
<p>P7c </p>	<p>P7d </p>

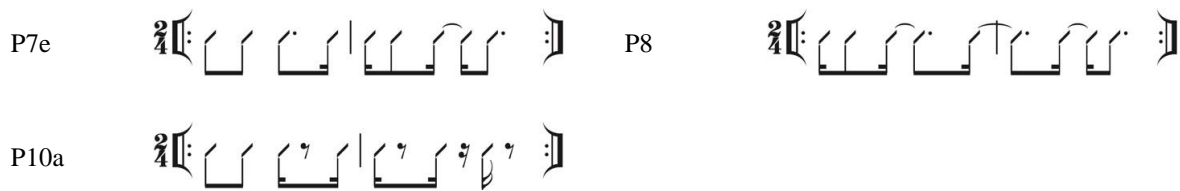


Fig. 3: Padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto nas faixas A1 e A2 do LP O amor, o sorriso e a flor (1960).

O gráfico abaixo ilustra a recorrência percentual dos padrões verificados nos fonogramas analisados:

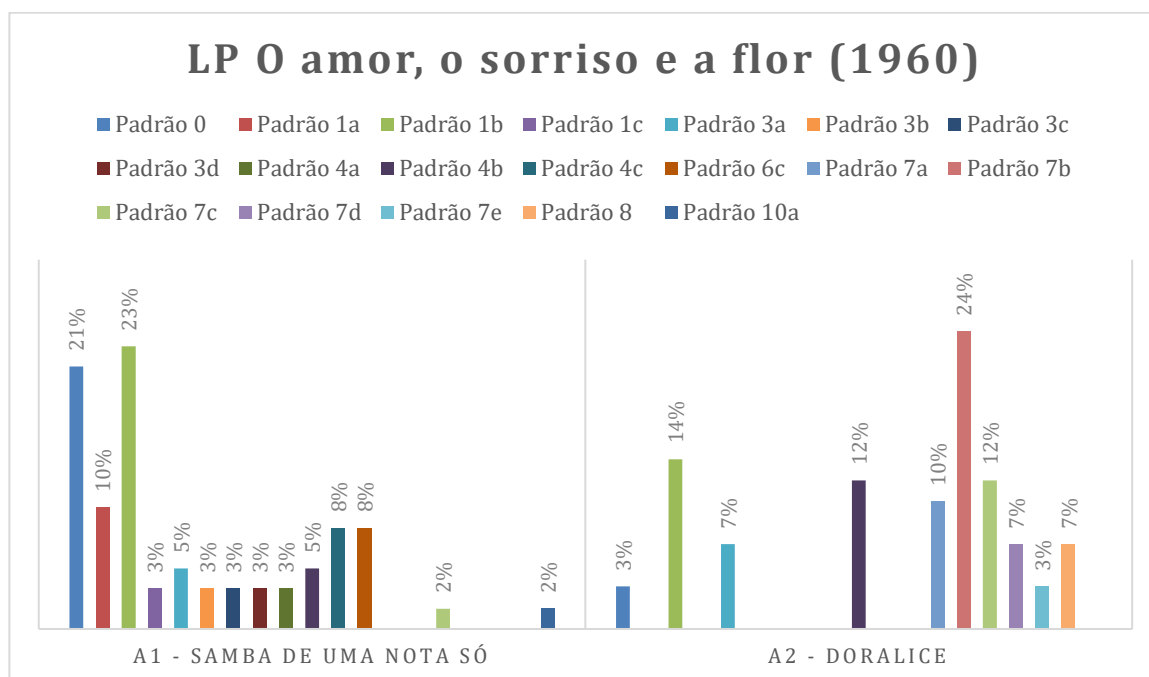


Fig. 4: Recorrência percentual dos padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto, nas faixas A1 e A2 do LP O amor, o sorriso e a flor (1960).

A partir dos dados obtidos, foi possível observar algumas características relevantes. *Samba de uma nota só* apresenta uma ampla variedade de padrões de acompanhamento (14 ao todo), sendo os mais recorrentes os padrões 0 e 1b, que representam, respectivamente, 21% e 23% da extensão total da gravação. Já os outros doze padrões não ultrapassam 10% cada. Em *Doralice*, João explora todas as variações do padrão 7 verificadas (7a, 7b, 7c, 7d e 7e), que juntas totalizam mais de 56% da duração da faixa. Dentre os fonogramas analisados no escopo do projeto de Iniciação Científica, o padrão 7 pôde ser observado apenas a partir de 1960, nos LPs O amor, o sorriso e a flor e João Gilberto.

Esses resultados foram comparados aos de outro trabalho integrante da projeto de Iniciação Científica, a respeito de três fonogramas do LP *Chega de saudade* (1959), de autoria do pesquisador Gabriel Schrammel de Carvalho juntamente com o orientador. Identificou-se que, nos dois fonogramas analisados do LP O amor, o sorriso e a flor, João Gilberto utiliza três padrões de acompanhamento comuns ao primeiro LP — padrões 0, 1a e 4a —, mas também outros dezesseis padrões não encontrados nas faixas selecionadas do álbum anterior.

Comparando-se os padrões identificados com a bibliografia consultada, foram observadas correspondências em apenas quatro deles (Tab. 2).

Padrões de acompanhamento verificados	<i>Ritmos brasileiros (Pereira, 2007)</i>	<i>The Brazilian guitar book (Faria, 1995)</i>
Padrão 0	Bossa Nova – Tipo 3	<i>Bossa Nova basic pattern</i>
Padrão 1a		
Padrão 1b		
Padrão 1c		<i>Bossa Nova variation #1</i>
Padrão 3a		
Padrão 3b		
Padrão 3c		
Padrão 3d		
Padrão 4a		
Padrão 4b		<i>Bossa Nova variation #3</i>
Padrão 4c		<i>Bossa Nova Clave</i>
Padrão 6c		
Padrão 7a		
Padrão 7b		
Padrão 7c		
Padrão 7d		
Padrão 7e		
Padrão 8		
Padrão 10a		

Tab. 2: Correspondência dos padrões verificados com os já catalogados por Pereira (2007) e Faria (1995).

É interessante notar que o padrão 4b se notabilizou em conhecidas gravações lançadas após o LP *O amor, o sorriso e a flor*. Um exemplo é a versão de Wes Montgomery de *Here's that rainy day*, no LP *Bumpin'* (Van Heusen & Burke, 1965), em que a melodia é tocada com a mesma divisão rítmica desse padrão. Outro caso é a introdução de *Brigas nunca mais*, realizada pela seção rítmico-harmônica, na gravação do LP de Elis e Tom (Jobim & Moraes, 1974).

Conclusão

Acredita-se que os objetivos propostos tenham sido atingidos, com a identificação e categorização dos padrões de acompanhamento utilizados por João Gilberto ao violão nos fonogramas analisados. A partir dos resultados, pode-se concluir que o reputado perfeccionismo do artista, de certo modo, se evidencia através do preciosismo verificado na organização de seu acompanhamento de violão.

Procurou-se empreender uma abordagem abrangente, com a indicação precisa da ocorrência dos padrões de acompanhamento na discografia, tanto em termos quantitativos quanto percentuais, o que se acredita ser uma contribuição particular deste projeto para a área. Ressalte-se que, dentre os padrões de acompanhamento identificados, a maioria não se encontrava catalogada na bibliografia consultada.

É pertinente pontuar que este trabalho apresenta um resultado parcial de pesquisa de Iniciação Científica em fase de finalização, a qual é parte de um projeto interinstitucional, em parceria do Núcleo de Estudos em Música Popular da UnB com o grupo de pesquisa GuitarScope, da UNICAMP. Assim, os dados aqui apresentados serão futuramente complementados, através de estudos sobre outros fonogramas gravados por João Gilberto no

período 1958–1961, possibilitando assim uma melhor compreensão da extensão de sua contribuição para a música brasileira.

Referências

- Bittencourt, J. (2020, junho 11). Álbum “O amor, o sorriso e a flor”, de João Gilberto, completa 60 anos à frente do seu futuro. *Revista Fórum*. <https://revistaforum.com.br/opiniao/2020/6/11/album-o-amor-sorriso-flor-de-joo-gilberto-completa-60-anos-frente-do-seu-futuro-76889.html>
- Castro, R. (2018). Gravação de “Chega de saudade” foi um parto, mas elevou à eternidade som sem nome. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/gravacao-de-chega-de-saudade-foi-um-parto-mas-elevou-a-eternidade-som-sem-nome.shtml>
- Chediak, A. (1991). *Songbook Bossa Nova* (Vol. 1). Lumiar.
- Chediak, A. (1996). *Songbook Tom Jobim* (Vol. 1). Lumiar.
- DISCOGS. ([s.d.]). *João Gilberto—Chega de saudade / Bim bom*. Discogs. Recuperado 20 de julho de 2023, de <https://www.discogs.com/master/1638165-João-Gilberto-Chega-De-Saudade-Bim-Bom>
- Faria, N. (1995). *The Brazilian guitar book: Samba, bossa nova and other Brazilian styles*. Sher Music Co.
- Gilberto, J. (1960). *O amor, o sorriso e a flor* [LP]. Odeon.
- Guest, I. (1996). *Arranjo: Método prático* (Vol. 2). Lumiar Editora.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: Método prático* (2º ed, Vol. 2). Lumiar Editora.
- Instituto Antônio Carlos Jobim. ([s.d.]). *O amor, o sorriso e a flor*. Instituto Antônio Carlos Jobim. Recuperado 19 de julho de 2023, de <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14727>
- Jobim, A. C., & Moraes, V. de. (1974). Brigas nunca mais [LP, lado B, faixa 2 recorded by J. Gilberto]. Em *Elis & Tom*. Philips.
- Kernfeld, B. (2003). *Ghost(ed) note*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J167000>
- Leal, C. (2018, maio 8). Como um CD rejeitado tirou do mercado 3 discos clássicos de João Gilberto. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/como-um-cd-rejeitado-tirou-do-mercado-3-discos-classicos-de-joao-gilberto.shtml>
- Leonard, H. (2004). *The Real Book* (6º ed, Vol. 1). Hal Leonard Corporation.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos brasileiros, para violão* (1º ed). Marco Pereira.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (1º ed). Zahar.
- Severiano, J., & Mello, Z. H. de. (1998). *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: Vol. 2: 1958-1985* (5º ed). Editora 34.
- Taubkin, D. (2021, junho 12). *O amor, o sorriso e a flor*. TV Cultura. https://cultura.uol.com.br/radio/programas/supertonica/2021/06/12/41_o-amor-o-sorriso-e-a-flor-por-daniel-taubkin.html
- Tinhorão, J. R. (1962, março 23). Samba bossa nova nasceu como o automóvel JK: apenas montado no Brasil. *Jornal do Brasil*, 4. <https://news.google.com/newspapers?id=2ZUVAAAAIIBAJ&sjid=3QsEAAAAIIBAJ&pg=5165%2C3316047>
- Van Heusen, J., & Burke, J. (1965). Here’s that rainy day [LP recorded by W. Montgomery]. Em *Bumpin’*. Verve.

¹ “Uma nota fraca, às vezes pouco audível, ou uma nota fica implícita ao invés de soar. As notas-fantasma podem ser produzidas intencionalmente como uma forma sutil de articular uma frase, ou podem ocorrer acidentalmente quando um músico (...) falha em produzi-las de maneira limpa e com um som cheio (...) O termo também é usado para notas fantasmas, implícitas na lógica rítmica e melódica interna de uma linha ou pela condução de vozes, mas que não soam efetivamente.” (Kernfeld, 2003, tradução nossa).

Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em duas faixas do LP João Gilberto (1961)

Gustavo Passos Pinheiro
Universidade de Brasília
gustavoppinheiro@gmail.com

Bruno Manguiera
Universidade de Brasília
brunomanguiera@unb.br

Resumo: Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da Universidade de Brasília. A presente pesquisa tem como objeto de estudo dois fonogramas constantes no terceiro LP do artista, João Gilberto (1961): as faixas A1 - *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) e A2 - *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli). Na revisão de literatura, procurou-se compreender o contexto histórico-cultural no surgimento da bossa nova, a partir de autores como Castro, Leal e Starling; a padronização de cifração se baseou em Leonard, Chediak e Guest. Foram realizadas as transcrições dos fonogramas e a editoração de partituras, contendo forma, harmonia e notação rítmica do acompanhamento. Os padrões observados foram analisados, categorizados cronologicamente e tiveram sua recorrência aferida, tanto em termos absolutos quanto percentuais. Os resultados foram comparados aos dos demais trabalhos integrantes do projeto de IC, bem como com publicações sobre padrões de acompanhamento ao violão na música brasileira, de Faria e Pereira. Foram verificados doze padrões de acompanhamento, dos quais apenas quatro foram encontrados na bibliografia consultada. Evidenciou-se o notório perfeccionismo do artista, presente através da organização de seu acompanhamento ao violão, cujos dados objetivos obtidos, acredita-se, constituem-se em relevante contribuição para a área.

Palavras-chave: João Gilberto; violão; bossa nova; samba; acompanhamento rítmico.

João Gilberto's Bossa Nova Guitar Comping Patterns on Two Tracks of His LP João Gilberto (1961)

Abstract: This essay is part of the undergraduate research project, *João Gilberto's Bossa Nova Guitar Comping Patterns on His First Three LPs (1959-1961)*, currently being developed by the Center of Studies in Popular Music in the area of the Laboratory of Guitar and Popular Music at the University of Brasilia. The research and analysis is based on two tracks from the artist's third LP, "João Gilberto" (1961): A1 - *Samba da Minha Terra* (Dorival Caymmi) e A2 - *O Barquinho* (Roberto Menescal & Ronaldo Bôscoli). In this work, we tried to glean the historical-cultural context in the emergence of bossa nova, building upon prior works by Castro, Leal, and Starling. The music notation standard adopted was based on Leonard, Chediak, and Guest. Transcriptions of recordings and editing of guitar parts were prepared, including aspects of form, harmony and rhythmic comping patterns. These patterns were categorized chronologically, accounting for their recurrence both in absolute and percentage terms. The results were compared with works that are also part of the larger research project, as well as publications on guitar comping patterns in Brazilian music by Faria and Pereira. Twelve distinct patterns were identified, of which four were found in the consulted bibliography. The artist's perfectionism was evident throughout the organization of his guitar comping style. We believe that the musical data obtained through this research constitute a relevant contribution to the area.

Keywords: João Gilberto; Guitar; Bossa Nova; Samba; Rhythmic Accompaniment.

Introdução

Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, que está sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular (NEMP), no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular (LGMP), do Instituto de Artes da Universidade

de Brasília (UnB). Tal projeto de IC faz parte do escopo de pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, em andamento desde 2020, realizada em parceria com o grupo de pesquisa GuitarScope, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O presente estudo é realizado por meio do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, através do Edital ProIC/DPG/UnB – PIBIC 2022/2023. Esta pesquisa se concentra na prática do acompanhamento ao violão na bossa nova, tendo como objeto dois fonogramas constantes no terceiro LP do artista, João Gilberto (1961). Objetiva-se iluminar a compreensão que se tem sobre os aspectos musicais da bossa nova, através da análise do material musical registrado nessas gravações.

Os três LPs lançados por João Gilberto no período compreendido entre 1959 e 1961 se consolidaram como discografia fundamental do gênero (Leal, 2018), vindo a impactar de forma determinante os desdobramentos estéticos da música popular brasileira, mais especificamente a forma de se realizar o acompanhamento ao violão, a partir de então. Lançados pela gravadora Odeon, com arranjos de Tom Jobim, esses álbuns são compostos de doze faixas cada, sendo 30 (trinta) desses fonogramas em ritmo de bossa nova. O projeto de Iniciação Científica, executado entre os meses de setembro de 2022 e agosto de 2023, compreende transcrições e análises de padrões de acompanhamento em 7 (sete) fonogramas daqueles três LPs. Além disso, foram estudados cinco fonogramas de álbuns anteriores e um do próprio LP *Chega de saudade*, os quais haviam sido previamente transcritos pelo orientador e coautor do presente trabalho, através da supracitada pesquisa em parceria do NEMP/UnB com o GuitarScope/UNICAMP.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo dois fonogramas do LP João Gilberto (Gilberto, 1961), a saber, as faixas: A1 - *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) e A2 - *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli). Por meio da transcrição e análise dessas gravações, procurou-se evidenciar e quantificar aspectos substanciais desse gênero musical, no que concerne ao acompanhamento rítmico, popularmente conhecido como “batida”, do violão de João Gilberto.

Revisão bibliográfica

Terceiro LP do artista, o álbum João Gilberto, produzido pela Odeon, foi gravado e lançado no ano de 1961. Na época, Ismael Corrêa havia assumido a direção artística da gravadora e, em função do sucesso comercial dos LPs anteriores de João — *Chega de saudade* (1959) e *O amor, o sorriso e a flor* (1960) —, optou por conferir ao músico grande liberdade artística (Castro, 1990, p. 296). As primeiras gravações ocorreram em março e contaram com arranjos de Walter Wanderley, tendo sido executados por sua banda, que era também integrada por Papudinho (trompete), Azeitona (contrabaixo) e Toninho Pinheiro (bateria) (ibid., p. 295-296). Com esse grupo, foram feitos os registros de *Bolinha de papel* (Geraldo Pereira), *Saudade da Bahia*, *Samba da minha terra* (ambas de Dorival Caymmi), *Trenzinho* (Lauro Maia) e *Presente de Natal* (Nelcy Noronha). Após desentendimentos entre o artista e o arranjador (ibid., p. 295), as gravações foram interrompidas, tendo sido retomadas apenas em agosto do mesmo ano, então com arranjos de Tom Jobim. Nesta segunda etapa, foram gravadas as faixas *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), *O amor em paz*, *Insensatez* (ambas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Este seu olhar* (Tom Jobim), *Você e eu* e *Coisa mais linda* (ambas de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), completando assim o LP (ibid., p. 296).

Esses registros não só exemplificam a frutífera relação artística e musical entre João Gilberto e Tom Jobim, como também se constituem em elementos essenciais na consolidação da bossa nova enquanto gênero musical. Porém, esse não foi o primeiro trabalho de Tom e João juntos, pois já haviam atuado na gravação do LP *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, no qual João Gilberto participou das faixas *Chega de saudade* e *Outra vez* (ambas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes). A respeito da contribuição musical da dupla para o

desenvolvimento da bossa nova, Castro (1990, p. 167) destaca: “Tom anteviu de saída as possibilidades da batida, que simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele próprio estava inventando”.

As gravações realizadas por João Gilberto entre 1958 e 1961 acabaram por formatar um estilo de acompanhamento ao violão cuja repercussão se encontra fartamente documentada em depoimentos dos mais destacados músicos. Roberto Menescal relembra uma sugestão de João Gilberto para o acompanhamento do samba ao violão, através da simulação de algum instrumento de percussão característico, como o tamborim ou o reco-reco (Starling, 2022). Essa concepção vai ao encontro de informações encontradas na bibliografia consultada: Pereira (2007, p. 14), por exemplo, resume essa prática como “a polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão”.

Segundo Pereira (2007) e Faria e Korman (1995), em termos gerais, a bossa nova se diferenciaria do samba e de seus subgêneros através de aspectos como: um acompanhamento com menor atividade rítmica, dinâmicas tendendo ao *piano*, influência da música popular norte-americana/jazzística em suas estruturas harmônicas, sessão rítmica mais discreta, maior variedade de articulações e ainda sua origem socioeconômica.

A sistematização dos padrões de acompanhamento no samba e na bossa nova ao violão vem sendo desenvolvida nas décadas recentes no país, tanto em publicações comerciais quanto em trabalhos acadêmicos. Faria (1995) utiliza um formato simplificado, com duas linhas rítmicas, semelhante ao adotado na presente pesquisa, e apresenta 17 (dezesete) “variações”¹ de samba e 6 (seis) de bossa nova. Já Pereira (2007) traz um maior detalhamento, tanto pela notação “literal” do acompanhamento em partitura quanto pela grande variedade de padrões de samba e seus subgêneros, que somam mais de 20 (vinte) padrões e “variantes”, além de 4 (quatro) “tipos” de bossa nova. Ambos os autores apresentam ainda uma série de padrões e variações de outros ritmos brasileiros, como o frevo, choro, baião, maxixe e ijexá.

Metodologia

O projeto de pesquisa de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)* envolveu uma equipe com quatro integrantes, sendo um coordenador e três alunos de guitarra do curso de Licenciatura em Música. O trabalho foi desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da UnB, com reuniões semanais, onde foram discutidos o planejamento e a execução do projeto. As tarefas foram distribuídas conforme o álbum sob responsabilidade de cada orientando, concentrando-se o presente estudo no LP João Gilberto (1961), mais especificamente em seus dois primeiros fonogramas, as faixas A1 - *Samba da minha terra* (Dorival Caymmi) e A2 - *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli).

Num primeiro momento, o acompanhamento de violão nos fonogramas selecionados foi transcrito na íntegra e sem o uso de sinais de repetição (*ritornello*), exceto pela introdução e final de *Samba da minha terra*, construídos sobre um *vamp* de quatro compassos, onde o padrão de acompanhamento permanece o mesmo. Além dos padrões rítmicos, as transcrições realizadas compreenderam também a harmonia executada, em função de sua relevância enquanto elemento fundamental para a análise e compreensão de aspectos formais e estruturais do arranjo. A representação desses elementos foi realizada, respectivamente, através de *notação rítmica* e de *cifras*, como ilustra o Ex. 1.

O barquinho

Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli
vs. João Gilberto, "João Gilberto", 1961

♩ = 86

Intro

Gmaj7 G6 Bbm7 Bbm6

5 Gmaj7 G6 Gdim

Ex. 1: Transcrição do acompanhamento ao violão de João Gilberto em *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), na gravação do LP João Gilberto (1961). Compassos 1–8.

Procurou-se, assim, evidenciar e quantificar características substanciais da bossa nova, no que concerne ao acompanhamento de violão. Uma dessas características é que, em geral, nesse gênero musical, o acompanhamento consiste de *duas linhas rítmicas*, sendo uma referente aos baixos, executada pelo dedo polegar (p), e outra às demais notas dos acordes, executadas pelos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a), sendo que os baixos, em geral, recaem sobre o tempo forte de cada compasso. Dessa maneira, apesar de haver sutis variações na linha de baixo, como os elementos diferenciais entre os padrões verificados se encontram na linha executada pelos dedos *i*, *m* e *a*, optou-se por restringir as transcrições a esta última linha rítmica.

Entretanto, nos momentos em que João eventualmente antecipa ou executa os baixos em locais diferentes dos inícios de tempos, os acompanhamentos foram então transcritos de forma literal na partitura, especificando todas as notas dos acordes. Do mesmo modo, nas passagens em que o acompanhamento é realizado a cinco vozes, saindo do padrão de quatro vozes, comum nesse estilo, essas aberturas foram também transcritas de forma detalhada.

As partituras foram elaboradas inicialmente através do software livre MuseScore, com posterior conversão para .musicxml e importação para Finale, para revisão pelo orientador. No processo de conversão, algumas incompatibilidades de formatação de acordes foram encontradas, e para contornar a questão, adotou-se um padrão de cifragem combinando-se tipologias em uso tanto no universo jazzístico quanto no Brasil, as quais podem ser observadas em autores como Leonard (2004), Chediak (1991, 1996) e Guest (1996, 2006).

Na etapa seguinte, foram realizadas as análises e marcações dos padrões de acompanhamento, a partir das transcrições. Partiu-se do formato previamente definido no trabalho realizado pelo orientador e coautor, no âmbito da pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, desenvolvida em parceria do NEMP/UnB com o GuitarScope/UNICAMP, em andamento desde 2020. Esse formato consiste em numerar os padrões transcritos, procurando-se seguir uma ordem cronológica de seu aparecimento na discografia, e aferir sua recorrência através da contagem de compassos. A opção por contabilizar o número de compassos, ao invés de padrões, se deve principalmente ao fato de que o padrão 0 possui apenas um compasso, enquanto os demais são formados por dois. Mas essa solução atende ainda aos trechos em que certos padrões são executados parcialmente, através de seu compasso ímpar (primeiro) ou par (segundo), como nos compassos 1 e 5 da gravação de *O barquinho* (Ex. 2).

Para uma melhor visualização dos diferentes padrões de acompanhamento identificados, cada um deles recebeu uma cor distinta. Para isso, seguiu-se uma escala de cores, onde aos primeiros padrões foram atribuídas cores mais frias e, aos seguintes, cores mais quentes (Fig. 1):

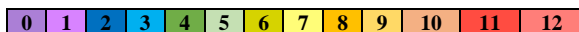


Fig. 1: Escala de cores utilizadas para a marcação dos padrões.

O Ex. 2, a seguir, ilustra a introdução de *O barquinho*, com arranjo de Tom Jobim, na qual os padrões de acompanhamento ao violão aparecem destacados em cores distintas.

O barquinho

Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli
vs. João Gilberto, "João Gilberto", 1961

Ex. 2: Análise dos padrões de acompanhamento de João Gilberto em *O barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), no LP João Gilberto (1961). Compassos 1–8.

A numeração dos padrões aqui apresentada compreende as análises sobre 8 (oito) fonogramas: a versão de Elizeth Cardoso de *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), na gravação do LP *Canção do amor demais* (1958); e os 7 (sete) fonogramas que integram o escopo do projeto de Iniciação Científica, sendo três do álbum *Chega de saudade* (1959), dois de *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e os dois aqui abordados, do LP João Gilberto (1961).

Cabe observar que o presente trabalho apresenta um resultado ainda parcial da pesquisa de IC que vem sendo desenvolvida há pouco mais de dez meses, de modo que a sequência ora apresentada será futuramente complementada e possivelmente revisada, com a inclusão de fonogramas compreendidos no período 1958–1961 ainda não analisados.

As transcrições foram então comparadas e sistematizadas, procurando-se evidenciar, contabilizar e categorizar os padrões de acompanhamento (ou “batidas”) observados e suas variações, bem como a forma como se dá sua incidência nas gravações em questão.

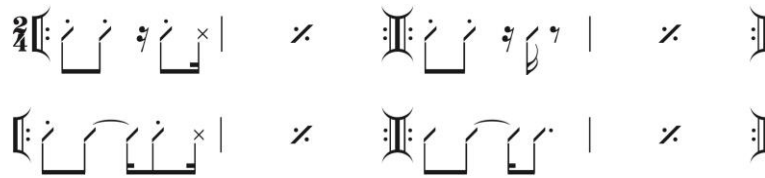
Resultados

As transcrições evidenciaram a forma “corrida” (sem repetições) de cada arranjo, com as seguintes características:

Faixa	Título	Forma	Total de compassos
A1	<i>Samba da minha terra</i>	Intro. A ₁ A ₂ B ₁ B ₂ A ₃ B ₃ (Interlúdio) B ₄ B ₅ A ₄ Final	96
A2	<i>O barquinho</i>	Intro. A ₁ B ₁ A ₂ B ₂ A ₃ B ₃ A ₄ B ₄ A ₅ B ₅ Final	104

Tab. 1: Características dos arranjos das faixas A1 e A2 do LP João Gilberto (1961).

O critério adotado para a sistematização dos padrões considerou os *pontos de ataque* dos acordes ao violão como elementos diferenciadores de cada padrão, independentemente da duração dos acordes. São considerados, portanto, como um mesmo padrão, execuções mais ‘curtas’ ou ‘longas’ de sua divisão rítmica. O Ex. 3 ilustra algumas variações do Padrão 0, que não só é bastante recorrente nas gravações analisadas, como aparece enquanto segundo compasso de outros padrões observados. Tal padrão é referido por Faria (1995, p. 62) como “padrão básico” (“*Basic Pattern*”) da bossa nova.



Ex. 3: Variações de duração do Padrão 0 de acompanhamento ao violão, utilizado por João Gilberto.

Dentre as oito transcrições analisadas no âmbito do projeto de Iniciação Científica, foram identificados 13 (treze) padrões rítmicos de acompanhamento, sendo que vários desses possuem variações, totalizando assim 31 (trinta e um) padrões ou variações. Nos dois fonogramas analisados no presente estudo, foram observados 12 (doze) padrões utilizados por João Gilberto, conforme detalhado na Fig. 2.

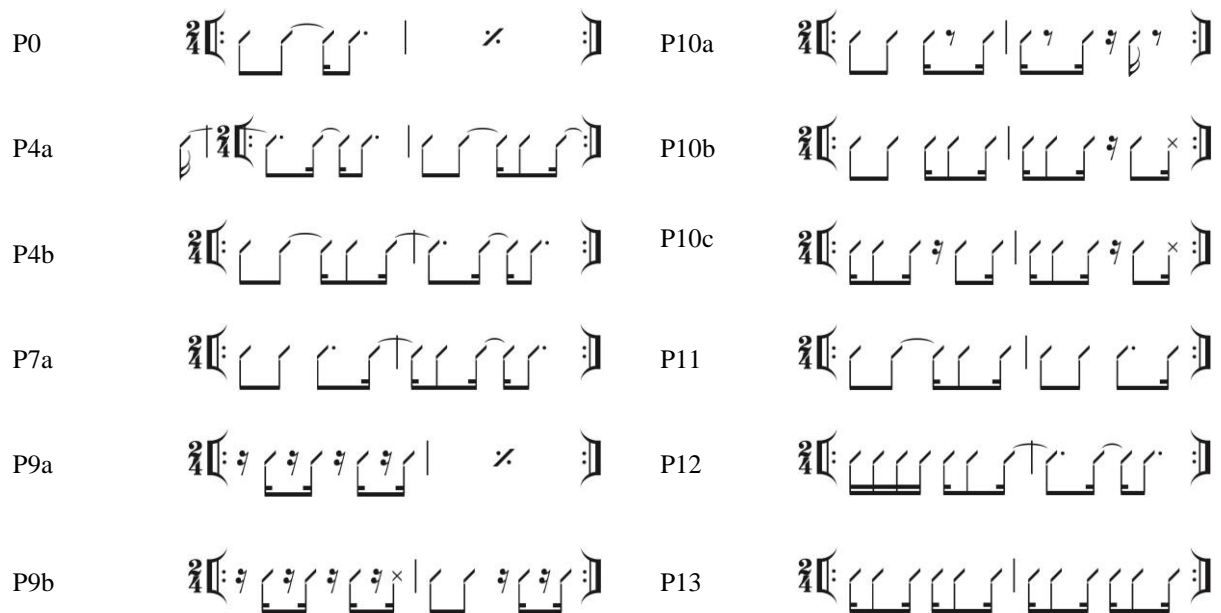


Fig. 2: Padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto nas faixas A1 e A2 do LP João Gilberto (1961).

Abaixo, a Fig. 3 ilustra a recorrência percentual dos padrões verificados em cada uma das faixas analisadas.

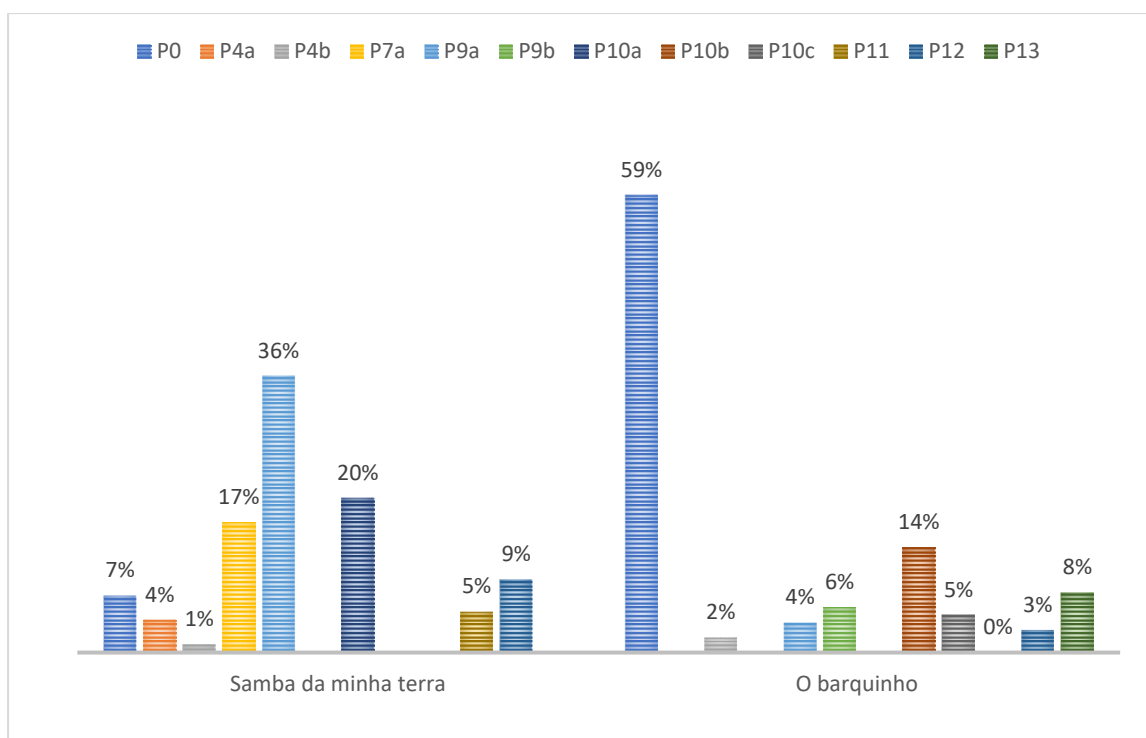


Fig. 3: Recorrência percentual dos padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto, nas faixas A1 e A2 do LP João Gilberto (1961).

Em cada um dos fonogramas analisados, João lançou mão de oito diferentes padrões de acompanhamento. Em *Samba da minha terra*, os padrões mais utilizados foram: 9a (34 compassos), 10a (19 compassos) e 7a (16 compassos). Já em *O barquinho*, o mais recorrente foi o padrão 0, que ocupa mais da metade da gravação (61 compassos), seguido pelo padrão 10b (14 compassos).

Comparando os padrões de acompanhamento identificados com a bibliografia consultada, foram encontradas as seguintes correspondências:

Padrões de acompanhamento verificados	<i>Ritmos brasileiros</i> (Pereira, 2007)	<i>The Brazilian guitar book</i> (Faria, 1995)
Padrão 0	Bossa Nova – Tipo 3	<i>Bossa Nova basic pattern</i>
Padrão 4a		
Padrão 4b		
Padrão 7a		
Padrão 9a	Samba-canção	
Padrão 9b		
Padrão 10a		
Padrão 10b		
Padrão 10c		
Padrão 11		
Padrão 12		
Padrão 13		<i>Samba variation #5</i>

Tab. 2: Correspondência dos padrões verificados com os já catalogados por Pereira (2007) e Faria (1995).

Dentre os doze padrões identificados, quatro foram encontrados na bibliografia consultada (Tab. 2). O padrão 0 é apresentado tanto por Pereira (2007, p. 24) como por Faria (1995, p. 62), que se refere a ele, como já mencionado, como “padrão básico” (“*basic pattern*”) da bossa nova. É interessante observar que padrão 9a é apontado por Pereira (2007, p. 22) como

“samba-canção”, gênero que precedeu a bossa nova. Contudo, os outros oito (portanto dois terços dos) padrões de acompanhamento verificados no presente estudo não foram encontrados na bibliografia analisada.

Conclusão

Acredita-se que tenha sido atingido o objetivo de verificar e expor, de forma detalhada, os padrões de acompanhamento e suas variações, observados no violão de João Gilberto, nas faixas A1 e A2 do LP João Gilberto (1961). A frutífera coleta de dados, obtida através do processo de transcrição, análise, categorização e aferição de incidência de tais padrões nas gravações em questão, se mostrou de grande valia para a compreensão dos parâmetros e das características técnicas que estruturam o acompanhamento de João Gilberto na bossa nova.

A reputação do músico como excessivamente criterioso e perfeccionista corrobora, de certo modo, o preciosismo evidenciado na organização de seu acompanhamento ao violão. A grande variedade de padrões de acompanhamento observada vai ao encontro do comentário de Roberto Menescal (Starling, 2022), a respeito da minúcia com que João constrói o acompanhamento, levando em conta as características estruturais de cada composição.

Apesar de não ser o foco desta pesquisa, foi possível observar, tanto durante a revisão de literatura quanto através do processo de transcrição e análise, que parece haver uma intrínseca relação, em João Gilberto, entre a interpretação da melodia cantada e a escolha dos padrões rítmicos de acompanhamento ao violão, como já apontado por Mammí (1992, p. 5). Acredita-se que tal relação se constitui numa importante contribuição estético-estilística para o gênero bossa nova.

Por fim, é oportuno mencionar que este estudo apresenta um resultado parcial de pesquisa de Iniciação Científica em fase de finalização, a qual é parte de um projeto interinstitucional, em parceria do Núcleo de Estudos em Música Popular da UnB com o grupo de pesquisa GuitarScope, da UNICAMP. Futuramente, espera-se ampliar a base de dados comparativa, com a análise sobre outros fonogramas gravados por João Gilberto no período 1958–1961, de maneira a se aperfeiçoarem esses resultados.

Referências

- Castro, R. (1990). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. Companhia das Letras.
- Chediak, A. (1991). *Songbook Bossa Nova* (Vol. 1). Lumiar.
- Chediak, A. (1996). *Songbook Tom Jobim* (Vol. 1). Lumiar.
- Faria, N. (1995). *The Brazilian guitar book: samba, bossa nova and other Brazilian styles*. Sher Music Co.
- Faria, N., & Korman, C. (1995). *Inside the Brazilian rhythm section*. Sher Music Co.
- Gilberto, J. (1961). *João Gilberto* [LP]. Odeon.
- Guest, I. (1996). *Arranjo: método prático* (Vol. 2). Lumiar Editora.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (2º ed, Vol. 2). Lumiar Editora.
- Leal, C. (2018, maio 8). Como um CD rejeitado tirou do mercado 3 discos clássicos de João Gilberto. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/como-um-cd-rejeitado-tirou-do-mercado-3-discos-classicos-de-joao-gilberto.shtml>
- Leonard, H. (2004). *The Real Book* (6º ed, Vol. 1). Hal Leonard Corporation.
- Mammì, L. (1992, novembro). João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, 34, 63–70.
- Pereira, M. (2007). *Ritmos brasileiros, para violão* (1º ed). Marco Pereira.
- Starling, M. (2022, dezembro 5). *Um dos criadores da bossa nova | Roberto Menescal | Starling Cast # 39* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=1hE5QCvNaB0&ab_channel=MateusStarling

¹ No livro *The Brazilian guitar book* (Faria, 1995), os padrões são nomeados como “Samba variation #1”, “Bossa Nova variation #4”, etc.

Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em três faixas do LP *Chega de saudade*

Gabriel Schrammel de Carvalho
Universidade de Brasília
gabriel.schrammel@hotmail.com

Bruno Mangueira
Universidade de Brasília
brunomangueira@unb.br

Resumo: Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da Universidade de Brasília. A presente pesquisa tem como objeto de estudo três fonogramas constantes no primeiro LP do artista, *Chega de saudade* (1959): as faixas A3 - *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), A5 - *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e B2 - *Rosa morena* (Dorival Caymmi). Procurou-se compreender o contexto histórico-cultural no surgimento da bossa nova, a partir de trabalhos de Castro, Sandroni, Ferreira, Bernardo e Starling. A padronização de cifragem teve como referência Leonard, Chediak e Guest. Foram realizadas as transcrições dos fonogramas e a editoração de partituras, contendo forma, harmonia e notação rítmica do acompanhamento. Os padrões verificados foram analisados, categorizados cronologicamente e tiveram sua recorrência aferida, tanto em termos absolutos quanto percentuais. Os resultados foram comparados aos dos demais trabalhos integrantes do projeto de IC, bem como com publicações sobre padrões de acompanhamento ao violão na música brasileira, de Faria e Pereira. Foram identificados seis padrões de acompanhamento, sendo que o mais recorrente deles foi utilizado, em média, em 52% da forma dos arranjos; e desses padrões, cinco não foram encontrados na bibliografia consultada. Acredita-se que a indicação precisa da ocorrência dos padrões constitui-se numa relevante contribuição para a área.

Palavras-chave: João Gilberto; violão; bossa nova, samba, acompanhamento rítmico.

João Gilberto's Bossa Nova Guitar Comping Patterns on Three Tracks of His LP *Chega de Saudade*

Abstract: This essay is part of the undergraduate research project, *João Gilberto's Bossa Nova Guitar Comping Patterns on His First Three LPs (1959-1961)*, currently being developed by the Center of Studies in Popular Music in the area of the Laboratory of Guitar and Popular Music at the University of Brasilia. The research and analysis is based on three tracks from the artist's first LP, "*Chega de Saudade*" (1960): A3 - *Brigas Nunca Mais* (Antônio Carlos Jobim & Vinícius de Moraes), A5 - *Saudade Fez Um Samba* (Carlos Lyra & Ronaldo Bôscoli) e B2 - *Rosa Morena* (Dorival Caymmi). In this work, we tried to glean the historical-cultural context in the emergence of bossa nova, building upon prior works by Castro, Sandroni, Ferreira, Bernardo, and Starling. The music notation standard adopted was based on Leonard, Chediak, and Guest. Transcriptions of recordings and editing of guitar parts were prepared, including aspects of form, harmony and rhythmic notation. These patterns were categorized chronologically, accounting for their recurrence both in absolute and percentage terms. The results were compared with works that are also part of the larger research project, as well as publications on guitar comping patterns in Brazilian music by Faria and Pereira. Six distinct patterns were identified, with the most recurrent of them being used, on average, in 52% of the arrangements. Five of these patterns weren't found in the consulted bibliography. We believe that the precise indication of the recurrence of the guitar comping patterns constitutes a relevant contribution to the area.

Keywords: João Gilberto; Guitar; Bossa Nova; Samba; Rhythmic Comping.

Introdução

Este trabalho integra o projeto de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)*, que está sendo desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música Popular (NEMP), no âmbito das atividades

do Laboratório de Guitarra e Música Popular (LGMP), do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Tal projeto de IC faz parte do escopo de pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, em andamento desde 2020, realizada em parceria com o grupo de pesquisa GuitarScope, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O presente estudo é realizado por meio do Programa de Iniciação Científica da Universidade de Brasília, através do Edital ProIC/DPG/UnB – PIBIC 2022/2023, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Esta pesquisa se concentra na prática do acompanhamento ao violão na bossa nova, tendo como objeto três fonogramas constantes no primeiro LP do artista, *Chega de saudade* (1959). Objetiva-se iluminar a compreensão que se tem sobre os aspectos musicais da bossa nova, através da análise do material musical registrado nessa gravação.

Os três LPs lançados por João Gilberto no período compreendido entre 1959 e 1961 se consolidaram como discografia fundamental do gênero, vindo a impactar de forma determinante os desdobramentos estéticos da música popular brasileira, mais especificamente a forma de se realizar o acompanhamento ao violão, a partir de então. Lançados pela gravadora Odeon, com arranjos de Tom Jobim, esses álbuns são compostos de doze faixas cada, sendo trinta desses fonogramas em ritmo de bossa nova. O projeto de Iniciação Científica, executado entre os meses de setembro de 2022 e agosto de 2023, compreende transcrições e análises de padrões de acompanhamento em 7 (sete) fonogramas daqueles três LPs. Além disso, foram estudados cinco fonogramas de álbuns anteriores e um do próprio LP *Chega de saudade*, os quais haviam sido previamente transcritos pelo orientador e coautor do presente trabalho, através da supracitada pesquisa em parceria do NEMP/UnB com o GuitarScope/UNICAMP.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo três fonogramas do LP *Chega de saudade* (Gilberto, 1959), a saber, as faixas: A3 - *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), A5 - *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e B2 - *Rosa morena* (Dorival Caymmi). Por meio da transcrição e análise dessas gravações, procurou-se evidenciar e quantificar aspectos substanciais desse gênero musical, no que concerne ao acompanhamento rítmico, popularmente conhecido como “batida”, do violão de João Gilberto.

Revisão bibliográfica

Dois álbuns gravados e lançados em 1958 fizeram com que esse ano passasse a ser associado ao surgimento da bossa nova. O primeiro deles foi o LP *Canção do amor demais*, de Elizeth (então “Elizete”) Cardoso, com composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e arranjos do próprio Tom, que então convidou João Gilberto a gravar sua “batida diferente” (Pennafort, 2018) em duas faixas: *Chega de saudade* e *Outra vez*. O segundo foi um *single* (78 rpm) do próprio João, lançado pela Odeon, também com arranjos de Jobim, contendo, de um lado, *Chega de saudade*, e de outro, *Bim bom* (João Gilberto). Ao final do mesmo ano, João viria a gravar ainda um segundo *single* pela Odeon, novamente com arranjos de Tom Jobim, que seria lançado no ano seguinte, contendo as faixas *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça) e *Hô-bá-lá-lá* (João Gilberto).

Em 1959, a Odeon lançou o LP *Chega de saudade*, de João Gilberto, produzido por Aloysio de Oliveira (Castro, 1998, p. 195). Os quatro fonogramas dos *singles* anteriores foram incorporados a este LP, somando-se a outras oito novas gravações, totalizando as doze faixas (Bernardo, 2019) do álbum que viria a revolucionar a música brasileira, por sua abordagem inovadora, impactando as gerações seguintes.

As novas gravações para o disco ocorreram entre 23 de janeiro e 4 de fevereiro de 1959, e incluíram *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Morena boca de ouro* (Ary Barroso), *Lobo bobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Maria ninguém* (Carlos Lyra), *Rosa morena* (Dorival Caymmi), *Aos pés da*

cruz (Marino Pinto e Zé da Zilda) e *É luxo só* (Ary Barroso e Luiz Peixoto) (Bernardo, 2019). Aqueles meses foram marcados por alguns momentos de tensão, atribuídos ao perfeccionismo de João Gilberto:

Gravando direto com a orquestra, ao vivo no estúdio, sem playback, ele interrompia take após take, ouvindo erros dos músicos que escapavam aos outros, e obrigando a orquestra inteira a tocar de novo. Em certos momentos, era como se todo mundo no estúdio fosse surdo, menos ele. (...) eles não entendiam aquele perfeccionismo maníaco, que estava transformando a gravação de um simples 78 numa novela interminável. (Castro, 1998, p. 166).

Como se verá adiante, um dos resultados do alto nível de exigência de João Gilberto poderia ser percebido posteriormente na organização de seu acompanhamento rítmico ao violão.

Além de um gênero musical, o termo bossa nova designa também um ritmo derivado do samba e de seu subgênero samba-canção. De acordo com Sandroni (2001, p. 14–15), “o samba se caracteriza pelo uso da síncope, (...) seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical.” Pereira (2007, p. 14) afirma que a execução do samba ao violão sintetiza a “polirritmia de vários instrumentos de percussão”. O autor apresenta exemplos de vários padrões de acompanhamento no samba e em seus subgêneros, sendo eles: partido-alto, samba-canção, samba-de-avenida, samba-telecoteco, samba-funk, samba-de-coco, samba-de-roda, afro-samba, samba-latino e samba-choro (ibid.). Para alguns desses ritmos, são exibidas ainda duas ou mais “variantes”, totalizando 21 (vinte e um) padrões. Já para o ritmo de bossa nova, Pereira elenca apenas 3 (três) “tipos” de acompanhamento. De acordo com Faria, a bossa seria “tocada como um samba ‘sutil’, com uma sessão rítmica simplificada” (Faria, 1995, p. 60, tradução nossa),¹ e este autor apresenta 7 (sete) padrões de acompanhamento na bossa nova, além de 18 (dezoito) para o samba.

À época de seu surgimento, o próprio termo “bossa nova” ainda não estava estabelecido, como se pode constatar nos rótulos do *single* (78 rpm) de João Gilberto de 1958, que indicava *Chega de saudade* como “samba-canção” (Castro, 1998, p. 169) e *Bim bom* como “samba”.² Contudo, apesar da relação próxima com o samba, a condução da bossa nova não se trata exatamente da aplicação da polirritmia das várias percussões ao violão, como mencionado por Pereira (op. cit., p. 14). De acordo com Ferreira (2018), a “batida” de João “reproduzia e sintetizava no violão a cadência tão bonita do samba (...) com a valorização (...) da marcação do tamborim na simulação da batucada”. Roberto Menescal explica um pouco do conceito de acompanhamento de João Gilberto:

... eu perguntei como é que ele chegou nessa batida, ele falou: “Vocês ficam tocando samba, vocês querem tocar tudo junto... Escolhe um instrumento.” [Menescal] “Mas escolhe como? O que você escolheu, João?” E ele falou: “Eu escolhi o tamborim”, e o resto são variações disso... (Starling, 2022).

Apesar da variedade dos exemplos de padrões de acompanhamento encontrados na bibliografia, observou-se que eles são abordados pelos autores de forma genérica, sem relação ao uso efetivo desses padrões na discografia, o que vem a ser um dos objetivos do presente trabalho.

Metodologia

O projeto de pesquisa de Iniciação Científica *Padrões de acompanhamento na bossa nova ao violão de João Gilberto, em seus três primeiros LPs (1959-1961)* envolveu uma equipe com quatro integrantes, sendo um coordenador e três alunos de guitarra do curso de Licenciatura em Música. O trabalho foi desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Música

Popular, no âmbito das atividades do Laboratório de Guitarra e Música Popular da UnB, com reuniões semanais, onde foram discutidos o planejamento e a execução do projeto. As tarefas foram distribuídas conforme o álbum sob responsabilidade de cada orientando, concentrando-se o presente estudo no LP *Chega de saudade* (1959).

A escolha dos fonogramas seguiu a ordem ascendente das faixas do LP, excluindo-se, porém, aqueles já previamente transcritos pelo orientador e coautor — faixas A1 - *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), A2 - *Lobo bobo* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e B1 - *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça) —, bem como os fonogramas que não são em ritmo de bossa nova — faixas A4 - *Hô-bá-lá-lá* (João Gilberto) e A6 - *Maria ninguém* (Carlos Lyra), ambos boleros. Portanto, foram objeto de transcrição e análise as faixas A3 - *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), A5 - *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e B2 - *Rosa morena* (Dorival Caymmi).

O acompanhamento de violão nos fonogramas selecionados foi transcrito na íntegra e sem o uso de sinais de repetição (*ritornello*). As transcrições compreenderam, além dos *padrões de acompanhamento*, também a *harmonia* realizada ao violão, dada sua relevância enquanto elemento essencial para a compreensão de aspectos formais e estruturais do arranjo. Devido à qualidade das gravações, houve certa dificuldade para a transcrição em certos trechos. De modo a contornar essa situação, foi utilizado o aplicativo com inteligência artificial RipX, que possibilitou a audição do som do violão isoladamente. A representação dos elementos transcritos foi realizada, respectivamente, através de *notação rítmica* e *cifras*, como ilustra o Ex. 1.

Brigas nunca mais

Tom Jobim
Vinícius de Moraes
vs. João Gilberto, "Chega de Saudade", 1959

♩ = 84

5 C#7/G# G#(b13) Bmaj7 Cmaj7
s/ violão

Ex. 1: Transcrição do violão de João Gilberto em *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), na gravação do LP *Chega de saudade* (1959). Compassos 1–8.

Procurou-se, com isso, evidenciar e quantificar aspectos substanciais da performance violonística. Nesse gênero musical, o acompanhamento consiste, em geral, de *duas linhas rítmicas*, sendo uma referente aos baixos, executada pelo dedo polegar (p), e outra às demais notas dos acordes, executada pelos dedos indicador (i), médio (m) e anular (a), sendo que os baixos recaem, em geral, sobre o início de cada tempo do compasso. Assim, embora haja variações sutis na linha de baixo, como os elementos diferenciais entre os padrões verificados se encontram na linha executada pelos dedos *i*, *m* e *a*, optou-se por restringir as transcrições a esta última linha rítmica.

Contudo, nos momentos em que João eventualmente antecipa ou executa os baixos em locais diferentes dos inícios de tempos, o acompanhamento foi então transcrito de forma detalhada na partitura, com a especificação de todas as notas dos acordes, a exemplo do compasso 7 de *Brigas nunca mais* (Ex. 1). Do mesmo modo, em algumas passagens em que o acompanhamento é realizado a cinco vezes, fugindo ao padrão de quatro vezes predominante nesse estilo, essas aberturas foram também transcritas de forma literal na partitura.

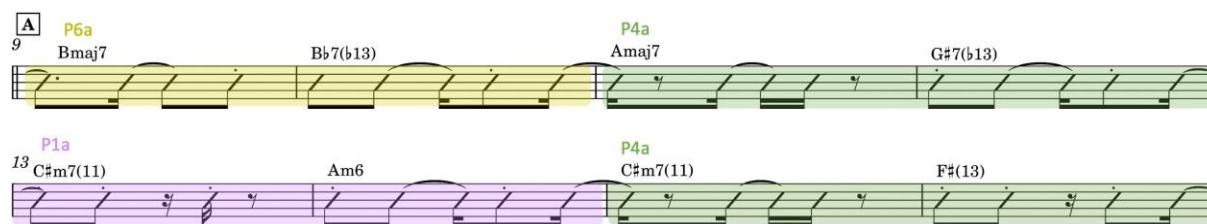
A editoração de partituras foi realizada inicialmente através do *software* MuseScore, com posterior conversão para o formato de arquivo de notação musical aberto .musicxml e

importação para Finale, para revisão pelo orientador. Nesse processo, foram encontradas algumas incompatibilidades de formatação de acordes, quando da conversão dos arquivos. Para contornar essa questão, adotou-se uma padronização de cifragem combinando tipologias em uso tanto no universo jazzístico norte-americano quanto no Brasil, observadas em autores como Leonard (2004), Chediak (1991, 1996) e Guest (1996, 2006). De forma a facilitar a conversão de arquivos entre os programas de notação utilizados, foi adotada, para o acorde de sétima maior, a tipologia “Xmaj7”; e no caso de acordes menores com sétima e alguma extensão (nota de tensão), foi utilizado o formato “Xm7(add9)”.

Na etapa seguinte, foram realizadas as análises, categorizações e marcações dos padrões de acompanhamento. Partiu-se do formato que havia sido previamente definido no trabalho realizado pelo orientador e coautor, no âmbito da pesquisa *Padrões de acompanhamento na bossa nova utilizados por João Gilberto*, desenvolvida em parceria entre os grupos de pesquisa NEMP/UnB e GuitarScope/UNICAMP, em andamento desde 2020. Esse formato consiste na categorização dos padrões, organizados através de numeração própria e utilizando-se uma escala de cores para diferenciá-los (Fig. 1), com a marcação e indicação dos mesmos sobre as partituras com o acompanhamento transcrito (Ex. 2).



Fig. 1: Escala de cores utilizadas para a marcação dos padrões.



Ex. 2: Análise dos padrões de acompanhamento de João Gilberto em *Brigas nunca mais* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), no LP *Chega de saudade* (1959). Compassos 9–16.

O critério para a diferenciação entre os padrões foram os *pontos de ataque* dos acordes no acompanhamento, considerando-se assim a linha “percussiva” formada, independentemente da duração das notas. Dessa maneira, um mesmo padrão pode assumir formas mais curtas (*staccato*) ou mais longas (*legato*), como as variações do padrão 4a exemplificadas na Fig. 2.

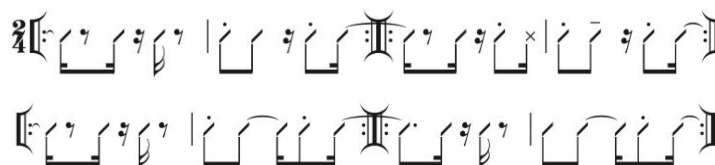


Fig. 2: Variações do padrão 4a.

Aos acompanhamentos considerados bastante semelhantes, foi atribuída a mesma numeração, acrescentando-se letras para sua diferenciação em subcategorias, a exemplo dos padrões 6a e 6b (Fig. 3):





Fig. 3: Padrões 6a (sem ligadura entre os compassos) e 6b (com ligadura).

A numeração dos padrões de acompanhamento aqui apresentada compreende as análises sobre 8 (oito) fonogramas: a versão de Elizeth Cardoso de *Chega de saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), na gravação do LP *Canção do amor demais* (1958); e os 7 (sete) fonogramas que integram o escopo do projeto de Iniciação Científica, sendo três do álbum *Chega de saudade* (1959), dois de *O amor, o sorriso e a flor* (1960) e dois do LP *João Gilberto* (1961). Os resultados obtidos foram então comparados com a bibliografia consultada, procurando-se verificar se os padrões observados já se encontravam ou não catalogados.

Por fim, em cada fonograma, foi realizada a contagem de compassos com incidência de cada padrão, tendo por objetivo aferir sua recorrência na discografia analisada. A opção por contabilizar o número de compassos, ao invés da quantidade de repetições dos padrões, se deve principalmente ao fato de que o padrão 0 possui apenas um compasso, enquanto os demais são formados por dois. Mas essa solução atende ainda aos trechos em que certos padrões são executados parcialmente, através de seu compasso ímpar (primeiro) ou par (segundo).

Os números obtidos foram então convertidos em porcentagem, de modo a possibilitar a comparação proporcional entre os acompanhamentos nos diferentes fonogramas, independentemente de sua duração ou forma individual.

Resultados

As transcrições evidenciaram a forma “corrida” (sem repetições) de cada arranjo, com as seguintes características:

Faixa	Título	Forma	Total de compassos
A3	<i>Brigas nunca mais</i>	Intro., A ₁ , B ₁ , A ₁ (Interlúdio), B ₁ , Final	84
A5	<i>Saudade fez um samba</i>	Intro., A ₁ , A ₂ , Interlúdio, A ₃ , Final	77
B2	<i>Rosa morena</i>	Intro., A ₁ , A ₂ , B, C	78

Tab. 1: Características dos arranjos das faixas A3, A5 e B2 do LP *Chega de saudade* (1959).

Dentre as oito transcrições analisadas no âmbito do projeto de Iniciação Científica, foram identificados 13 (treze) padrões rítmicos de acompanhamento ao violão, muitos dos quais com variações, totalizando assim 31 (trinta e um) diferentes padrões e variações utilizados por João Gilberto. Nos fonogramas estudados, foram encontrados 6 (seis) padrões de acompanhamento ou variações, conforme detalhado na Fig. 4.

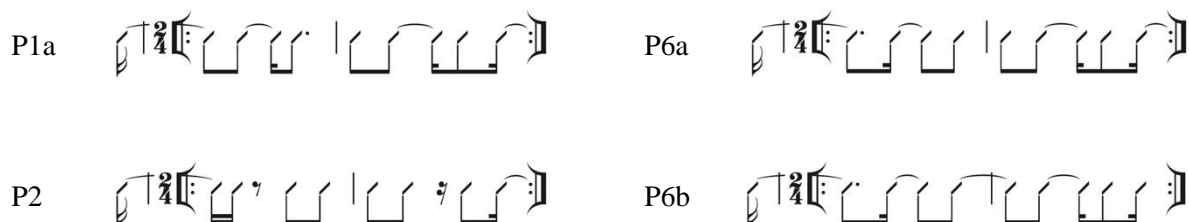




Fig. 4: Padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto nas faixas A3, A5 e B2 do LP *Chega de saudade*.

Para efeito de comparação da recorrência dos diferentes padrões na discografia analisada, considerou-se que o parâmetro mais adequado seria sua *porcentagem*, em relação à forma de cada arranjo. Essa conclusão se deveu ao fato de que a quantidade de compassos é um parâmetro restrito individualmente a cada fonograma, mas que não atenderia à comparação com outras gravações, em virtude de diferenças de andamento, forma e duração, dentre outras. A Fig. 5 evidencia a recorrência dos padrões verificados em cada fonograma. As porcentagens foram arredondadas para que não houvesse casas decimais.

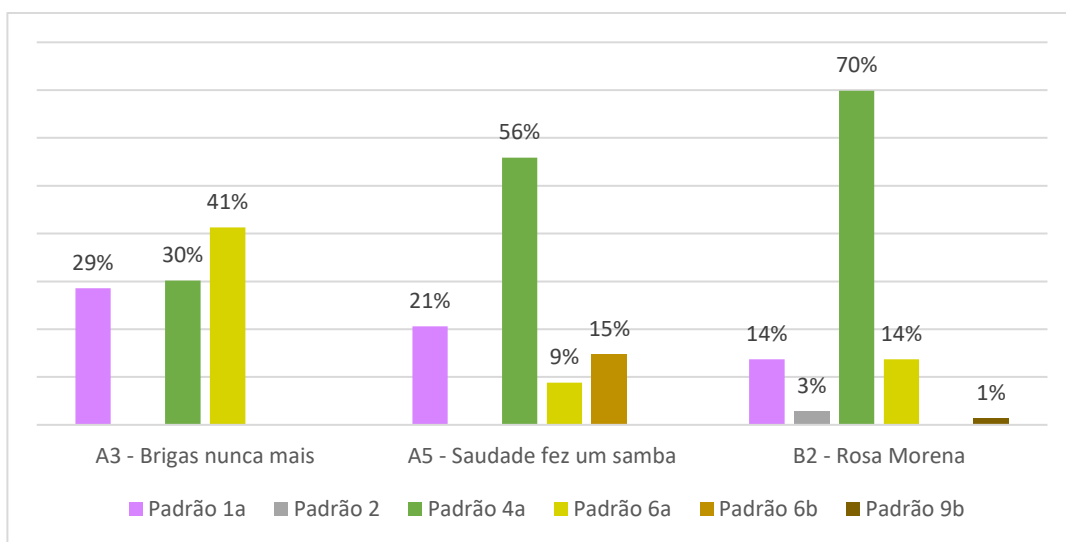


Fig. 5: Recorrência percentual dos padrões rítmicos de acompanhamento ao violão utilizados por João Gilberto, nas faixas A3, A5 e B2 do LP *Chega de saudade* (1959).

Conforme se observa, nas gravações de *Brigas nunca mais*, *Saudade fez um samba* e *Rosa morena* João Gilberto fez uso de 3, 4 e 5 padrões respectivamente. O mais recorrente foi o padrão 4a, presente, em média, em 52% da forma nos arranjos. Em seguida, os mais executados foram os padrões 6a e 1a. Na faixa *Brigas nunca mais*, esses três padrões somados ocupam a totalidade da gravação. Já as faixas *Saudade fez um samba* e *Rosa morena* apresentam proporções diferentes, onde mais da metade de cada fonograma é preenchida apenas com o padrão 4a (56% e 70%), e o restante, por outros padrões.

Comparando-se os padrões de acompanhamento identificados com a bibliografia consultada, encontraram-se as seguintes correspondências:

Padrões de acompanhamento verificados	Ritmos brasileiros (Pereira, 2007)	<i>The Brazilian guitar book</i> (Faria, 1995)
Padrão 1a		
Padrão 2	Partido-alto – variante 2	<i>Samba variation #7</i>
Padrão 4a		
Padrão 6a		
Padrão 6b		
Padrão 9b		

Tab. 2: Correspondência dos padrões verificados com os já catalogados por Pereira (2007) e Faria (1995).

Dentre os padrões verificados durante o presente estudo, apenas um foi encontrado também na bibliografia consultada (Tab. 2). O padrão 2 é apontado por ambos os autores como um tipo de samba, mais especificamente o *partido-alto* (Pereira, 2007, p. 16; Faria, 1995, p. 33). Os outros cinco padrões, portanto a maioria dos identificados nesta pesquisa, não foram encontrados na bibliografia consultada.

Com relação à execução dos padrões, João Gilberto alterna, em geral, entre durações mais curtas (*staccato*) ou mais longas (*legato*) das figuras rítmicas de acompanhamento, conforme as seções que compõem a forma da música. Conduz, assim, o arranjo da base, aumentando ou diminuindo a duração dos acordes, de modo similar a um chimbau de bateria fechado e depois aberto, demarcando as diferentes partes da música. Em *Rosa morena*, esse recurso foi observado nos compassos 19 e 37, correspondentes ao 11º compasso de cada uma das seções A₁ e A₂. Na segunda metade dessas sessões, os padrões não só são executados na mesma ordem, mas também com durações e acentuações quase idênticas, exceto por singelas variações. Esse alto nível de similaridade entre as seções A₁ e A₂ permite supor que o acompanhamento de violão tenha sido previamente planejado (Ex. 3 e Ex. 4).

Ex. 3: Trecho final da seção A₁ em *Rosa morena* (Dorival Caymmi), no LP *Chega de saudade* (1959). Compassos 19–26.

Ex. 4: Trecho final da seção A₂ em *Rosa morena* (Dorival Caymmi), no LP *Chega de saudade* (1959). Compassos 37–44.

Conclusão

Neste trabalho foram examinados e apresentados detalhes técnicos e estéticos dos padrões de acompanhamento e suas variações, no violão de João Gilberto, tendo como foco três fonogramas de seu LP *Chega de saudade* (1959). Em certa medida, pode-se dizer que a reputação do músico como excessivamente criterioso parece fazer sentido, em face ao preciosismo presente na organização desse acompanhamento, como evidenciado pelos resultados.

Acredita-se que a abordagem empreendida, com a indicação precisa da ocorrência dos padrões de acompanhamento na discografia, tanto em termos quantitativos quanto percentuais, seja uma contribuição particular deste projeto para a área. Além disso, dentre os padrões de acompanhamento verificados, a maioria não se encontrava catalogada na bibliografia consultada.

A quantidade de padrões de acompanhamento verificada no presente estudo (6) é consideravelmente menor, quando comparada aos outros dois trabalhos (19 e 12) que integram a pesquisa de Iniciação Científica, de autoria de João Victor Rodrigues Vilela e Gustavo Passos Pinheiro, ambos também juntamente com o orientador. Mesmo sabendo-se limitada a

amostragem disponível, pode-se conjecturar que, com o passar dos anos, João Gilberto tenha desenvolvido sua maneira de acompanhar bossa nova ao violão, ampliando sua gama de opções e incorporando recursos rítmicos mais complexos.

É pertinente pontuar que este trabalho apresenta um resultado parcial de pesquisa de Iniciação Científica em andamento, a qual é parte de um projeto interinstitucional, em parceria do Núcleo de Estudos em Música Popular da UnB com o grupo de pesquisa GuitarScope, da UNICAMP. Assim, os dados aqui apresentados serão futuramente complementados, através de estudos sobre outros fonogramas gravados por João Gilberto no período 1958–1961.

Referências

- Bernardo, A. (2019, março 9). Os bastidores de “Chega de Saudade”, clássico de João Gilberto que completa 60 anos. *Folha de S.Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/os-bastidores-de-chega-de-saudade-classico-de-joao-gilberto-que-completa-60-anos.shtml>
- Castro, R. (1998). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* (2º ed). Companhia das Letras.
- Chediak, A. (1991). *Songbook Bossa Nova* (Vol. 1). Lumiar.
- Chediak, A. (1996). *Songbook Tom Jobim* (Vol. 1). Lumiar.
- Faria, N. (1995). *The Brazilian guitar book: samba, bossa nova and other Brazilian styles*. Sher Music Co.
- Ferreira, M. (2018, julho 10). *João Gilberto é mito 60 anos após entrada em estúdio que mudou a música do Brasil*. G1. <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/07/10/joao-gilberto-e-mito-60-anos-apos-entrada-em-estudio-que-mudou-a-musica-do-brasil.ghtml>
- Gilberto, J. (1959). *Chega de saudade* [LP]. Odeon.
- Guest, I. (1996). *Arranjo: método prático* (Vol. 2). Lumiar Editora.
- Guest, I. (2006). *Harmonia: método prático* (2º ed, Vol. 2). Lumiar Editora.
- Leonard, H. (2004). *The Real Book* (6º ed, Vol. 1). Hal Leonard Corporation.
- Pennafort, R. (2018, julho 10). Bossa Nova comemora 60 anos: Em 1958, a música brasileira mudou. *O Estado de S. Paulo*. <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/bossa-nova-comemora-60-anos-em-1958-a-musica-brasileira-mudou>
- Pereira, M. (2007). *Ritmos brasileiros, para violão* (1º ed). Marco Pereira.
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (1º ed). Zahar.
- Starling, M. (2022, dezembro 5). *Um dos criadores da bossa nova | Roberto Menescal | Starling Cast # 39* [Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=1hE5QCvNaB0&ab_channel=MateusStarling

¹ “The bossa nova is played like a ‘soft’ samba, with a simplified rhythmic section” (Faria, 1995, p. 60).

² Imagem disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/master/1638165-João-Gilberto-Chega-De-Saudade-Bim-Bom/image/SW1hZ2U6MzQ5MjAzMDQ=.

A Autoetnografia e a Heutagogia: contribuições no desenvolvimento do processo de autoensino e da aprendizagem no trompete

Jefferson Roberto Anastácio
Unicamp
jeffe.sound@yahoo.com.br

Dr. Paulo Adriano Ronqui
Unicamp
pronqui@unicamp.br

Resumo: O processo de aquisição da aprendizagem musical é uma questão relevante e revisitada por diferentes linhas de pesquisa, como a musicologia, as práticas interpretativas e a educação musical. Com a finalidade de contribuir com as discussões sobre o tema, o presente artigo tem como objetivo principal propor um diálogo preliminar entre dois métodos e modelos de análise teórico/prático: a Autoetnografia e a Heutagogia. Ambos caracterizam-se por serem modelos e métodos de pesquisa oriundos dos estudos da musicologia, das práticas interpretativas e da área da educação. Por meio desse diálogo, serão propostas diretrizes e tomadas de decisões que visam o desenvolvimento da aprendizagem do trompete por meio da Autoetnografia e da Heutagogia.

Palavras-chave: trompete; autoetnografia e heutagogia; autoensino/aprendizagem; práticas interpretativas;

Autoethnography and Heutagogy: contributions to the development of the process and trumpet learning

Abstract: The acquisition process of musical learning is a relevant issue revisited by different lines of research, such as musicology, interpretative practices and music education. In order to contribute to the discussion on the subject, the main objective of this article is to propose a preliminary dialogue between two methods and models of theoretical/practical analysis: Autoethnography and Heutagogy. Both are characterized by being models and research methods oriented towards studies of musicology and the field of education. Through this dialogue, guidelines and decision-making will be proposed aimed at developing trumpet learning through Autoethnography and Heutagogy.

Keywords: trumpet; autoethnography and heutagogy; self-teaching/learning; interpretative practices;

Introdução

As pesquisas relacionadas ao ensino e aprendizado musical tem buscado, nas últimas décadas, contribuições oriundas de diversificados diálogos interdisciplinares. Tais diálogos têm sido constituídos por bases filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas, etnográficas, pedagógicas, entre outras.

No presente estudo é proposto um diálogo interdisciplinar envolvendo três campos: as práticas interpretativas musicais, a educação e a etnografia. Em relação a etnografia e educação, serão propostas tomadas de decisões tendo a autoetnografia e a heutagogia como ferramentas de análise e assimilação do processo de desenvolvimento de interpretação musical, assim como da aferição de resultados. No âmbito das práticas interpretativas, será considerado o processo de aquisição e desenvolvimento da musicalidade para a preparação da interpretação musical no trompete.

Serão utilizados como referencial teórico em práticas interpretativas os autores Cuervo e Maffioletti (2009), Piedade (2011) e Thurmond (1991). No âmbito da educação, Baptista (2011), Borges (s.d.), Coelho, Dutra e Marieli (2016), Gainza (1964), Martins (1985), Queiroz (2020) e Schafer (1991). No campo da etnografia, Araújo (2011); Blacking (1976) e Seeger (2008).

Vê-se a partir dessa base interdisciplinar (práticas interpretativas, educação e etnografia) que uma das etapas, notadamente a aquisição e/ou desenvolvimento de

musicalidade no ensino/aprendizagem do trompete, poderá estar estruturada e servirá como um passo a ser considerado como método de desenvolvimento da interpretação musical aplicada ao instrumento.

A Musicalidade como elemento constituinte da Interpretação Musical

Dentre tantas definições no meio musical, o alto nível de sensibilidade ao se fazer música pode ser classificado como musicalidade¹. Ou seja, possuir, adquirir e/ou desenvolver a musicalidade é um elemento fundamental para a interpretação musical.

Um fato importante a ser destacado é que, por muito tempo, a musicalidade foi concebida como uma ideia um tanto “mistificada” tanto pela sociedade “comum” quanto por tutores musicais e/ou responsáveis pela educação musical, que de certa forma acreditavam que a musicalidade era algo inato ou até mesmo adquirido por uma precoce exposição ao universo musical. Em seu trabalho sobre aquisição de musicalidade, Thurmond (1991, p. 17) declara que desde os primórdios, grandes intérpretes foram considerados gênios musicais não pelo fato de serem detentores de princípios técnicos para a performance artística, mas sim, por serem considerados possuidores de dom e talento musical. Shroeder (2005, p.1) menciona um momento da história da pedagogia musical no Brasil onde indivíduos que demonstravam uma musicalidade acima da média e eram “descobertos”, eram direcionados a um ensino mais profissionalizante, cuja atribuição cabia aos conservatórios de música.

Autores como Gainza (1964), Blacking (1976), Martins (1985), Sloboda (2008) Cuervo e Maffioletti (2009) diferem o termo “talento” de “musicalidade”. Resumidamente, para tais autores, “talento” musical é uma musicalidade precocemente madura e, portanto, “musicalidade” é algo presente em qualquer indivíduo, em diferentes níveis. Ou seja, todos os indivíduos possuem níveis distintos de musicalidade, mas todos podem alcançar o *status* de “talento musical” a partir do momento que a musicalidade sofrer um amadurecimento (Gainza, 1964, p.59 / Martins, 1985, p.26).

Em relação ao modo de aquisição e desenvolvimento da musicalidade, apoiado em concepções progressivas, o desenvolvimento da musicalidade pode ser resultado de tomadas de decisões que visam a progressão em níveis, algo a ser conquistado após transpor etapas teóricas e práticas. Sobre essa visão, Acácio Piedade faz as seguintes afirmações:

A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical [...] musicalidade é uma audição de mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEADADE, 2011, p. 104-105).

Ao refletir sobre ‘audição musical’ e ‘mundo audível do sujeito’, aplicado à autoanálise no desenvolvimento da musicalidade, se faz necessário apresentar fontes que poderão contribuir para a assimilação do processo de autoensino/aprendizagem em relação a musicalidade, alcançados sobretudo por métodos etnográficos.

A Autoetnografia no desenvolvimento do autoensino/aprendizagem

A etnografia, por ser um seguimento de pesquisa detentor de diversos métodos de pesquisas, tem por sua vez servido de referencial teórico e prático para diversas pesquisas relacionadas à música. Importante estar ciente que, ao se aplicar a etnografia na música, o

¹**Musicalidade** – para a presente pesquisa é acolhida a definição do termo musicalidade como aspectos musicais teóricos, práticos e perceptivos que podem ser desenvolvidos em cada indivíduo a partir das experiências que o mesmo foi ou será submetido. Essa visão é defendida, com diferentes nuances, por Piedade (2011), Gainza (1964), Martins (1985), Sloboda (2008) entre outros.

pesquisador deverá se atentar para não ‘forçar’ o “ser considerado” ou “classificado” como etnografia qualquer tomada de decisão prática ou até mesmo teórica.

Em relação a conscientização do que é etnografia em música, Anthony Seeger coloca o seguinte ponto de vista:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (SEEGER, 2008, p.239).

Resumidamente, para Seeger, toda e qualquer tomada de decisão por parte de um pesquisador em música poderá ser considerado etnografia se, todo ou parte do processo, relatar de alguma forma as maneiras que as pessoas fazem música. “A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (SEEGER, 2008, p.239).

De certa forma, ao se fazer uso da etnografia para análise em *performance*, exigirá um certo cuidado e análise minuciosa, ou seja, que o pesquisador assuma o papel de “ouvinte crítico” em todas as etapas da pesquisa. O papel de “ouvinte crítico” pode ser comparado com o que Samuel Araújo classifica como sendo o pesquisador-ouvinte ideal, pois exige que o mesmo tenha conhecimento, sensibilidade, competência como músico e também em análises laboratoriais para conferir a objetividade científica para descrição e explicação dos fenômenos sonoros socialmente produzidos (ARAUJO, 2011, p.19).

Ao adotar Seeger como referencial metodológico, uma ferramenta de análise do processo de desenvolvimento do autoensino/aprendizagem musical é a autoetnografia. De acordo com o referencial adotado, o autoensino/aprendizagem é entendido como o processo onde o ser humano procura de forma autônoma desenvolver ou adquirir o conhecimento e domínio de um determinado assunto e/ou habilidade específica.

A preocupação em propor estratégias para o desenvolvimento do autoensino/aprendizagem musical surge pelo fato de que a sociedade moderna, de certa forma, necessita de ferramentas para o desenvolvimento humano não apenas vinculado aos métodos tradicionais de aprendizagem que durante séculos foram difundidos e oferecidos. Sobre a possível diversificação nos processos de ensino e aprendizagem musical, Luis Ricardo Silva Queiroz defende:

Todavia, há outra face fundamental para se pensar em propostas decoloniais, qual seja, a diversificação das estratégias de ensinar e aprender música, entendendo que assim como as músicas do Brasil e do Mundo são diversificadas, também são diversas as estratégias de transmissão musical [...] olhar para mundos musicais outros fora das instituições e, de forma dialógica, interagir e aprender com eles. Assim, ao invés de nos atermos exclusivamente à reprodução dos modelos criados nos conservatórios europeus e perpetuados pela força da modernidade/colonialidade, podemos incorporar à educação superior formas de aprender (QUEIROZ, 2020, p. 180).

Embora ciente de que o estudo autoetnográfico se porta como uma ciência autônoma e independente em seus processos, etapas e resultados, uma vez que se trata de uma análise autoetnográfica do outro processo de assimilação, ensino e aprendizagem para a *performance* instrumental, se faz necessário apresentar um outro aspecto e ferramenta contribuinte para o desenvolvimento do autoensino/aprendizagem, a heurística.

A Heutagogia no desenvolvimento do autoensino/aprendizagem

Ao analisar os modelos e processos educacionais, atualmente são identificados três principais modelos: a pedagogia, a andragogia e a heutagogia. Esses modelos exigem entendimento das características e domínio de saberes que lhes são peculiares, e resumidamente podem ser classificados da seguinte forma:

PEDAGOGIA	ANDRAGOGIA	HEUTAGOGIA
Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para a formação de indivíduos	Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para a formação de adultos	Ciência que estuda a educação, seus processos, métodos e técnicas para o autoensino/aprendizagem

Quadro 1: Classificação dos modelos e processos educacionais

Coelho, Dutra e Marieli (2016, p.103), no trabalho intitulado “Andragogia e Heutagogia: práticas emergentes da educação”, afirmam que a Heutagogia contempla o fato de o aluno administrar sua própria aprendizagem, delimitando as formas e os modelos comportamentais que facilitam sua busca pelo conhecimento. Sobre isto, os autores ainda afirmam:

Enfim, a Heutagogia imagina o aumento da autonomia do estudante, podendo escolher o quê e o como aprender em consonância com seus objetivos; consolida a mais recente visão sobre os fatores de sucesso na construção do conhecimento em que o instrutor ou professor atua como mediador e orientador das escolhas dos aprendizes, disponibilizando ambientes e ferramentas adequadas para a eficácia do processo (COELHO; DUTRA; MARIELI, 2016, p.105).

Alicerçado a este pensamento, vê-se nos dias atuais, após grandes avanços das ciências e tecnologias aplicadas às formas de se ensinar e aprender, a necessidade de desenvolver capacidades de autoconhecimento também em relação aos estudos relacionados à música. Com isso, surge a seguinte questão: quais aspectos técnicos e musicais devem ser observados tanto no ensino/aprendizagem quanto no autoensino/aprendizagem?

Com o intuito de contribuir para a resposta dessa questão, será apresentado a seguir, como exemplo, os elementos que podem ser utilizados no ensino/aprendizagem e no autoensino/aprendizagem no trompete por meio da Heutagogia².

A Heutagogia na prática do trompete

No processo do ensino/aprendizagem de um instrumento musical deve-se definir quais aspectos técnicos, musicais e interpretativos deverão ser elencados, analisados e aprendidos, traçar planos e encontrar ferramentas facilitadoras para o desenvolvimento desses aspectos. Como exemplo, para o ensino/aprendizagem do trompete, inicialmente pode-se definir e elencar os seguintes aspectos:

ASPECTOS TÉCNICOS E MUSICAIS NO TROMPETE	
1	Postura, respiração e relaxamento corporal
2	Produção de som, afinação/centro de nota
3	Articulações
4	Flexibilidade

² A aplicação do autoensino/aprendizagem no trompete será desenvolvida na tese de doutorado de um dos autores, sendo assim, os resultados finais serão apresentados em futuras publicações.

5	Timbre
6	Tessitura
7	Digitação
8	Dinâmica
9	Vibrato
10	Fraseado e Conexão de notas
11	Repertório
12	Escuta/apreciação musical

Quadro 2 – Aspectos técnicos e musicais no trompete

Importante destacar que no autoensino/aprendizagem do trompete todos esses aspectos devem ser considerados. Ou seja, se o aluno se propor a elaborar atividades onde ele próprio é o mediador responsável pelo seu desenvolvimento é de suma importância se ater aos aspectos técnicos e musicais elencados. Sendo assim, fica entendido que essa tomada de decisão possibilitará que ambos, o ensino/aprendizagem (mediado por uma terceira pessoa) e o autoensino/aprendizagem (mediado pelo próprio indivíduo), alcancem os mesmos resultados ou tenham, no mínimo, os mesmos objetivos a serem alcançados.

Buscando outros respaldos para possíveis propostas de atividades de autoensino/aprendizagem musical no trompete, vê-se ainda no campo da educação algumas visões que corroboram com a liberdade de se aplicar experiências práticas da autoaprendizagem. Essa visão é defendida por Coelho, Dutra e Marieli (2016, p.103), ao afirmar que a Heutagogia tem suas bases em “uma aprendizagem feita por experiências práticas” e que “por meio da tecnologia, os alunos podem, além de definir ‘o como’, também ‘quanto e onde aprender’. Tais experimentos surgem por meio da apreciação de conteúdos musicais contidos em plataformas digitais, ou seja, obtendo por meio de fontes tecnológicas os subsídios técnicos e interpretativos para o autoensino/aprendizagem musical no trompete.

Além da tomada de decisão de recorrer a estas fontes de apreciação, é sumamente importante realizar uma autoavaliação para entender em que nível musical a pessoa se encontra. Em outras palavras, é fundamental realizar uma autoanálise prévia para determinar quais aspectos musicais e interpretativos estão em escassez no *status quo* de músico. Tais aspectos serão propostos a seguir.

Autoetnografia na prática do trompete

No processo de autoetnografia, há necessidade de pontuar algumas tomadas de decisões em busca da assimilação das ideias musicais e interpretativas contidas em obras específicas. Ou seja, como ocorre o processo de aquisição de musicalidade através da iniciativa de se autoensinar. Fundamentada na pesquisa autoetnográfica, pode-se tomar como ponto de partida a concepção de que atividades de apreciação musical podem ser uma das etapas do processo de aquisição de musicalidade.

Embora as diversas formas de se apreciar música, é sugerido a seguir dois tipos de atividades de apreciação: a *Apreciação Programada (AP)* e a *Apreciação Sistêmica (AS)*. Ambas podem servir como ferramentas estimulantes e contribuintes para o desenvolvimento do *ouvido crítico*³. Entende-se por *ouvido crítico* a capacidade de previamente assimilar as ideias sonoras, conseqüentemente experimentá-las e reproduzi-las. Isto pode ser feito e aperfeiçoado através da imitação. Essa habilidade pode beneficiar o desenvolvimento e alcance de um nível mais avançado de musicalidade.

³ **Ouvido Crítico** – Termo escolhido para definir as habilidades concernentes à audição desenvolvida a fim de assimilar as ideias musicais apreciadas. Ou seja, parte do pressuposto que o músico possuidor de um “ouvido crítico” é capaz de assimilar as ideias musicais apreciadas, experimentá-las e possivelmente aplicá-las em suas performances musicais.

1) APRECIÇÃO PROGRAMADA

Entende-se por *Apreciação Programada (AP)*⁴ aquela que tem em suas bases aspectos relacionados a Programação Neurolingüística. Ao se apropriar da neuro-aprendizagem, especificamente a Programação Neurolingüística (PNL) como ferramenta para o desenvolvimento musical, é possível alcançar resultados qualitativos.

Cândida Borges, em seu trabalho sobre recursos da programação neurolingüística e o estudo de piano, define a PNL da seguinte forma:

A PNL é uma expressão que compreende três ideias: a Neuro, que reconhece o fato de que todo comportamento nasce de processo neurológico; a Lingüística, que indica que usamos a linguagem para ordenar pensamentos e comportamentos e nos comunicarmos com os outros; e programação, que refere-se à maneira como organizamos nossas idéias e ações a fim de produzir resultados (BORGES, [s.d], p.1).

A partir dessa definição em três fatores (Neuro, Lingüística e Programação), o presente estudo, aplicada ao trompete, pode ser relacionado da seguinte forma:

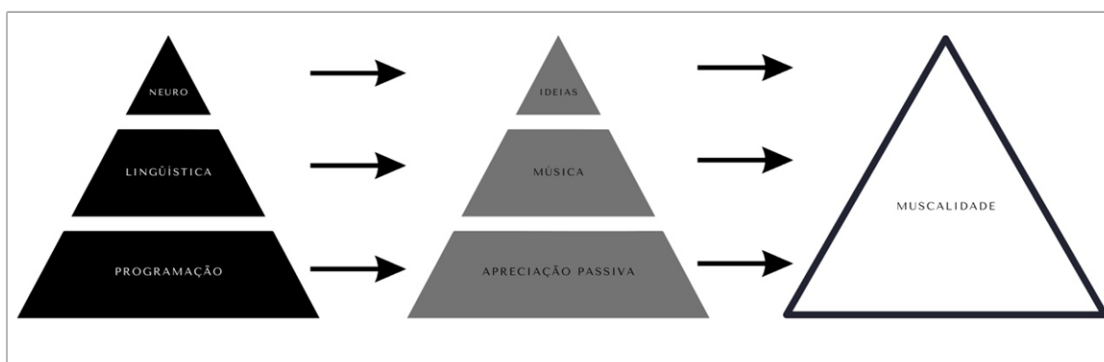


Figura 1- exemplificação dos níveis correlacionados entre PNL e Música

De baixo para cima, em primeiro nível tem-se a **programação** que estará relacionada à **apreciação passiva**. Nesse nível o indivíduo, ao realizar uma apreciação de forma passiva e despretensiosa, se coloca em estado de vulnerabilidade em relação às possíveis sensações que lhes serão causadas. No segundo, tem-se o nível da **lingüística**, que é a linguagem utilizada para ordenar os pensamentos, notadamente a **música**. Em terceiro e último nível, tem-se a **neuro** que está relacionada às **ideias** assimiladas. Uma somatória consciente de todos esses níveis poderá contribuir para a resultante final, a **musicalidade**, a aquisição de competências para o aprendizado musical.

Portanto, entende-se que o desenvolvimento da musicalidade, se acontecer por intermédio de práticas de apreciação passiva, poderá ocorrer de forma inconsciente e estará fortemente relacionado com o que alguns campos da neurociência definem como *aprendizagem emocional*⁵. Ou seja, o indivíduo assimila (aprende), de certa forma, ideias musicais por meio da aprendizagem emocional. Cândida Borges caracteriza tal aprendizagem da seguinte forma:

⁴ **AP** - é definido e proposto a utilização ao longo do trabalho da sigla (AP) para o termo “Apreciação Programada”.

⁵ Cândida Borges aponta que no âmbito da aprendizagem, o termo *aprendizagem emocional* se torna mais adequado a ser empregado, já que o termo *inteligência emocional* pressupõe a existência de recursos já disponíveis na consciência. Por outro lado, o termo *aprendizagem emocional* pressupõe um aprendizado não consciente (BORGES, [s.d], p. 6)

[...] o aprendizado a que nos referimos ocorre, principalmente, a nível não consciente, conforme explicamos a seguir [...] a parte mais primitiva do cérebro dispara comportamentos instintivos antes que a "consciência" possa avaliar a situação e escolher a forma mais conveniente para se agir em cada contexto. Assim sendo, faz-se necessário que o aprendizado inclua o aprendizado emocional. Este ocorre também a nível não consciente, e é necessário para que possam ser alterados os estados emocionais de um indivíduo (BORGES, [s.d], p.6).

É proposto que o indivíduo que anseia pelo desenvolvimento da musicalidade, inclua em suas atividades cotidianas, sejam elas de qualquer espécie, momentos de apreciação musical do repertório proposto. Tal tomada de decisão tem como objetivo principal a geração de âncoras psicológicas a fim de gerar emoções e sensações (BORGES, p.11)

Como prática, pode-se aplicar a AP como uma forma de "ouvir música", uma obra ou repertório específico, durante alguns afazeres não diretamente relacionados à música. Como exemplo: afazeres domésticos (em geral); no trânsito; em momentos de leitura; de escrita; de prática esportiva; entre outros. Acredita-se que em todas as atividades mencionadas o indivíduo se coloca em um *status* de vulnerabilidade para tal apreciação e poderá ser de alguma forma impactado pelas sensações. Essas atividades poderão resultar no que Borges (s/d) classifica como formação de âncoras psicológicas para o indivíduo.

2) APRECIÇÃO SISTÊMICA (AS)

Entende-se por Apreciação Sistemática (AS)⁶ aquela que tem em suas bases aspectos fortemente relacionados a sistematização da apreciação prática. Ou seja, uma apreciação que tem como objetivo a análise de aspectos técnicos e interpretativos musicais. Com o objetivo de proporcionar essa reflexão teórico/prática, são propostas cinco habilidades da "Apreciação Sistemática" que podem ser aplicadas na construção do *ouvido crítico* do músico trompetista:

- *Articulação;*
- *Dinâmica;*
- *Vibrato;*
- *Timbre;*
- *Intenção de notas e conexão entre notas;*

Essas colunas formam um conjunto de habilidades e aspectos técnicos, estéticos e musicais que quando assimilados, experimentados e colocados em prática, servem como contribuintes para um fazer musical de alto nível de musicalidade.

Não menos importante do que analisar tais propostas de atividades é o fato de experimentá-las na prática. Acredita-se que o ato empírico de realização das atividades propostas pode resultar no desenvolvimento das bases do desenvolvimento do ouvido crítico⁷. Isso, de certa forma, vai de encontro com o que Shaffer (1996) defende em relação às investigações sonoras:

Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som [...] Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados (SCHAFER, 1991, p.68).

⁶ AS - é definido e proposto a utilização ao longo do trabalho da sigla (AS) para o termo "Apreciação Sistemática".

⁷ São propostas cinco habilidades que formam as bases para o desenvolvimento do ouvido crítico. São elas: articulação, dinâmica, vibrato, timbre e intenção de notas e entre notas.

Sendo assim, a seguir são descritas e sugeridas algumas problemáticas que podem servir de parâmetros norteadores em atividades de apreciação sistêmica (AS). Importante salientar que, todos os aspectos e questões pontuadas fazem parte do relato de uma experiência autoetnográfica que vem sendo aplicada há alguns anos em forma de prática do autoensino/aprendizagem em prol a aquisição e desenvolvimento da musicalidade no trompete pelos autores.

ASPECTOS	QUESTÕES E ANÁLISES
ARTICULAÇÃO	1) Identificar e anotar quais notas são articuladas; 2) Qual tipo de articulação é empregado; 3) Onde acontecem as ligaduras; 4) Experimentar e executar as informações coletadas (articulações transcritas ou assimiladas)
DINÂMICA	1) Apreciar a obra escolhida se atentando às dinâmicas exploradas pelo intérprete; 2) Definir o escopo de dinâmica; a) Quão piano consegue executar um determinado trecho? b) Quão forte consegue executar o mesmo trecho? 3) Experimente executar a obra ou trecho aplicando as dinâmicas pré definidas e coerentes com a proposta e características da obra;
VIBRATO	1) Como os intérpretes empregam o vibrato na obra em questão; 2) Como o meu intérprete preferido emprega o vibrato na obra em questão; 3) Como um intérprete vocal empregaria o uso do vibrato na obra em questão;
TIMBRE	1) Como os intérpretes aplicam os timbres na obra em questão; 2) Como posso ou quero aplicar os timbres na obra em questão;
INTENÇÃO DE NOTAS OU INTENÇÃO ENTRE NOTAS	1) Identificar e demarcar na partitura ou de forma mental onde acontecem as frases e semi-frases; 2) Observar quais notas podem ser mais valorizadas (em intenção de som) do que outras; 3) Observar quais notas servem de apoio (<i>trampolim</i>) para outras; 4) Cantar (sem o instrumento);

Quadro 3 – Aspectos técnicos e musicais no trompete

Ao expor os aspectos técnicos e musicais analisados, sugere-se elaborar uma rotina de estudos e preparação para a performance musical. Desta forma, é aplicada uma forma de autoensino e de estudo/aprendizagem ao trompete, fundamentada na autoetnografia e na heutagogia. Devido a tese de doutorado de um dos autores estar em processo de desenvolvimento, alguns fatores relacionados aos termos como a aplicação da PNL (Programação Neurolingüística) no desenvolvimento da musicalidade, como também os resultados obtidos após a aplicação tanto da AP (Apreciação Programada) quanto da AS (Apreciação Sistêmica), serão apresentados em futuras publicações.

Conclusão

Independente da forma metodológica ou modelos educacionais escolhidos a serem aplicados no desenvolvimento musical do trompetista, podendo esses modelos pertencer ou estar relacionados a Pedagogia, Andragogia e/ou Heutagogia, o presente estudo trouxe uma

análise preliminar pautada na assimilação das contribuições que particularmente a Heutagogia pode proporcionar ao indivíduo que se propõe a desenvolver habilidades de autoensino/aprendizagem no trompete.

Ciente de que não é o único modelo a ser seguido, tal tomada de decisão surge como mais uma forma de aprendizagem a ser experimentada e serve como ferramenta contribuinte para o autoconhecimento de como ‘aprender a aprender’ sobre os processos de aquisição de musicalidade no trompete.

Em paralelo a esse entendimento – do modelo de autoensino/aprendizagem - foi exposto como a autoetnografia pode contribuir como ferramenta de análise e aferição dos resultados experimentados por uma prática musical onde o próprio indivíduo é o mediador das atividades musicais. Ou seja, a partir do momento que o músico instrumentista (trompetista) avaliar a necessidade de se desenvolver em relação à aspectos da musicalidade em um repertório específico, o mesmo pode traçar objetivos e observar que por meio de duas atividades predominantes de apreciação musical (Apreciação Programada e Apreciação Sistêmica) é possível ocorrer o desenvolvimento do *ouvido crítico* para a interpretação musical.

Após a sugestão de atividades que contemplam tanto a Apreciação Programada quanto a Apreciação Sistêmica, pode-se concluir que, a partir da análise e da experimentação de todas as etapas propostas nessas atividades, o músico que visa o autoensino/aprendizagem terá a possibilidade de dar passos em direção a aquisição e/ou desenvolvimento da musicalidade no trompete.

Referências

- Araújo, S. (2011) *Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia?*. Música e Cultura, vol. 6, p. 15-2.
- Baptista, M.N.M.M.S. (2011). O professor-tutor: perfil e funções. *Poiésis*, Tubarão, v. 4, n. 7, p. 145-155, jan./jun.
- Blacking, J. (1976). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Borges, C. [s.d]. *Recursos da Programação Neurolingüística Aplicados ao Estudo de Piano*. Disponível em: <https://ocodigomusical.files.wordpress.com/2010/04/recursos-da-pnl-aplicados-ao-estudo-de-piano.pdf>
- COELHO, M.A.P.; DUTRA, L.R.; MARIELI, J. (2016) Andragogia e Heutagogia: práticas emergentes na educação. *Revista Transformar*. n. 8. p. 97-107.
- Cuervo, L.; Maffioletti, L. A.(2009). Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 21, 35-43.
- Gainza, V.H. (1964) *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martins, R. Educação (1985). *Educação Musical: conceitos e preconceitos*. Rio de Janeiro: Editora Funarte.
- Piedade, A. (2011). Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.103-112.
- Queiroz, L.R.S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, Unicamp (pp. 153-199)
- Schafer, R. M. (1991). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.
- Schroeder, S. C. N (2005). *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. Campinas, SP. 226 p.
- Seeger, A. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.17, p.237-259.
- Sloboda, J.(2008). *A mente musical: a psicologia definitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina.
- Thurmond, J. M. (1991). *Note Grouping. A method for achieving expression and style in musical performance*. Lauderdale, Meredith Music Publications.

Estudo de caso - Trajetória de iniciação à clarineta com instrumentos adaptados à realidade física da criança

Roberto Gilson Cardoso de Oliveira
Universidade de Brasília - UnB
kassulinha.clarineta@gmail.com

Ricardo José Dourado Freire
Universidade de Brasília - UnB
freireri@unb.com

Resumo: Este artigo descreve um processo de aprendizagem da clarineta na infância, assim como os fatores determinantes para construção da aprendizagem instrumental de crianças na terceira infância, levando-se em conta sua capacidade física. Com foco na aprendizagem instrumental e utilizando quatro instrumentos de proporções diversas, propõe-se uma sequência de utilização de forma a atender às necessidades ergonômicas das crianças, tendo em vista o peso e o tamanho da clarineta em Si Bemol para iniciação instrumental de crianças. O processo de aprendizagem da clarineta está relacionado à emissão do som, manuseio, equilíbrio e sustentação do instrumento. O estudo de caso em questão contou com uma participante que iniciou seus estudos de clarineta com instrumentos de menores proporções, avançando para clarinetas maiores à medida que sua condição física e motora permitia. A análise dos resultados foi realizada a partir das observações de aulas, vídeos e entrevistas; foi constatada a evolução da criança no estudo da clarineta e a viabilidade da utilização de clarinetas de tamanhos diferentes no ensino do instrumento.

Palavras-chave: Iniciação à clarineta, clarineo, dood, chalumeau

Introducing the clarinet to young children: a case study

Abstract: This article describes a process of learning the clarinet in childhood, as well as the determining factors for the construction of instrumental learning in children in late childhood, considering their physical capacity. Focusing on instrumental learning and using four instruments of different proportions, a sequence of use is proposed to meet the ergonomic needs of children, considering the B flat clarinet to be too heavy and large for the instrumental initiation of children. The process of learning the clarinet is related to sound emission, handling, balance, and support of the instrument. The case study in question involved a participant who began her clarinet studies with smaller instruments, progressing to larger clarinets as her physical and motor condition allowed. The analysis of the results was carried out from observations of classes, videos, and interviews; the child's evolution in clarinet study and the feasibility of using clarinets of different sizes in teaching the instrument were observed.

Keywords: Clarinet beginner, Dood, Clarineo, Chalumeau

Introdução

O presente artigo busca descrever o processo de aprendizagem da clarineta na terceira infância, faixa etária compreendida entre os 06 e os 11 anos de idade (PAPALIA, OLDS e ELDMAN, 2006, p. 351). As autoras destacam ainda que, nesta etapa, há um aumento considerável da força física, desenvolvimento do pensamento lógico e ganhos cognitivos, atributos que irão permitir que a criança possa tocar a clarineta e desenvolver sua potencialidade. Buscar ferramentas que sirvam de facilitadoras no processo de aprendizagem da clarineta na terceira infância tem sido um desafio que leva professores à pesquisa de novos materiais e a adaptações para atender às necessidades de seus jovens alunos. A utilização de instrumentos de menores proporções tem se mostrado uma ferramenta promissora no caso em questão; alguns fabricantes desenvolveram clarinetas de tamanhos reduzidos, confeccionados com materiais mais leves e com boquilhas e palhetas que facilitam a emissão do som. O fato de serem mais leves e menores propicia um maior conforto ao manusear o instrumento, evitando, assim, que a criança desista de tocar a clarineta por não conseguir emitir som, fechar os orifícios ou alcançar suas chaves.

O ensino tradicional de clarineta utiliza o modelo em Si Bemol, porém, seu peso e tamanho não são ideais ou compatíveis para o aprendizado de crianças entre 06 e 11 anos de idade, pois os aspectos básicos para o início do aprendizado da clarineta trazem consigo desafios, como sustentação e equilíbrio do instrumento, emissão do som e manuseio, que implicam em posicionar as mãos e dedos de maneira que possam fechar os orifícios e alcançar suas chaves. Tudo isso, com a clarineta tendo seu peso depositado sobre o polegar direito. Este estudo pretende identificar a melhor maneira de organizar as clarinetas de diferentes tamanhos com base, também, nos diferentes tamanhos das crianças, auxiliando o processo de aprendizagem e atendendo às suas necessidades ergonômicas. Segundo Tossini (2021), “considerando as características do desenvolvimento corporal infantil, pressupõe-se que a ergonomia pode contribuir sobremaneira para o desenvolvimento de diversos artefatos específicos para crianças, incluindo os instrumentos musicais”.

Foi realizado um estudo de caso sobre a trajetória de aprendizagem na clarineta de uma menina que estuda em uma escola de música particular, situada em Brasília, onde este pesquisador também leciona. A criança escolhida iniciou seus estudos de clarineta com instrumentos de menores proporções, avançando para clarinetas maiores à medida que sua condição física e motora permitiam, e a ergonomia dos modelos de clarineta alinhavam-se às suas necessidades.

Para a coleta de dados, foram utilizados um diário de campo e as aulas gravadas em vídeo pela própria criança, assim como entrevistas com os pais e familiares. Foram usados nomes fictícios para preservar a identidade dos participantes deste estudo.

Tradicionalmente, a pouca disponibilidade de material específico para as diversas etapas iniciais do ensino da clarineta na infância, levava professores a uma busca incessante por adaptações que pudessem dar suporte ao processo de aprendizagem do instrumento por crianças na terceira infância. Todavia, esses materiais não se adequavam à realidade das crianças que estudavam clarineta, pois, originalmente, foram elaborados e desenvolvidos para estudantes com mais idade. Observa-se que as questões ergonômicas, físicas, psicológicas, motoras e cognitivas deveriam ser levadas em conta no processo de ensino e aprendizagem, para que a criança conseguisse chegar ao pleno desenvolvimento na performance da clarineta.

Instrumentos adaptados para crianças

Os desafios enfrentados por professores de clarineta os levam à procura de alternativas plausíveis e que ajudem de maneira efetiva o processo de aprendizagem do instrumento por crianças; por outro lado, tais desafios também ensejam questionamentos sobre a viabilidade do ensino da clarineta para essa faixa etária. Diante deste cenário, buscar por respostas na história da evolução da clarineta pode ser uma opção viável, que nos remete ao Século XVII. A clarineta teve como precursor o chalumeau, que se assemelhava à flauta doce, exceto pelo uso de palheta batente, sendo desprovido de chaves num primeiro momento (LAWSON, 2000). A fabricante de instrumentos NUVO, que tem seu foco voltado para crianças, lançou um chalumeau moderno, o Dood, que tem funcionado como ferramenta de introdução ao estudo da clarineta para crianças na terceira infância. Confeccionado em material plástico e com ventosas em silicone para auxiliar no fechamento dos orifícios, com boquilha e palheta batente que exigem esforço mínimo para a produção sonora, é possível tocar nele uma oitava, a exemplo de seu ancestral. O Dood é bastante leve e desprovido de chaves, e a fabricante ainda disponibiliza um pequeno método contendo figuras ilustrativas do instrumento com a posição das mãos e dos dedos para cada nota, além de várias pequenas melodias simples que incentivam a criança a tocar o instrumento.

Em parceria com o pedagogo inglês Graham Lyons, a Fabricante NUVO desenvolveu o Clarinéio, uma clarineta afinada em Dó, construída de material sintético, resistente a quedas e à água, com peso aproximado de 60 gramas e medindo 58 centímetros. Além de boquilha e

palheta batente, orifícios, chaves e anéis, o novo instrumento chama a atenção das crianças por ser fabricado em diversas cores e por se parecer com a clarineta tradicional.

Na sequência, foi utilizada a clarineta em Dó moderna, instrumento de menor proporção que a clarineta em Si Bemol, medindo aproximadamente 58 centímetros e pesando cerca de 678 gramas, confeccionada em madeira ou resina. Embora tenha o mesmo tamanho do Clariné, seu peso é muito superior. A clarineta em Dó moderna conta com um sistema de chaves e anéis que possibilita ao instrumentista executar com perfeição obras orquestrais, peças solo, música de câmara, dentre outras. A última etapa de aprendizagem é o uso da clarineta em Sib, com peso de 800 gramas e que é o modelo amplamente utilizado na iniciação no instrumento.

Tudo começou como uma brincadeira

Valéria, mãe de três filhos, começou a estudar clarineta com este pesquisador, em uma escola de música particular de Brasília, no ano 2019. Durante as aulas, ela comentava que sua filha mais nova, Teresa, estudava piano. No ano de 2020, realizamos o recital de fim de ano de maneira *online*. Teresa assistiu e comentou com a mãe que havia poucas meninas tocando. Na ocasião, sugerimos à Valéria que Teresa iniciasse aulas de clarineta, sendo o convite aceito prontamente por ela. Iniciaram-se aqui os estudos utilizando o Dood.

Em janeiro de 2021, Teresa teve a primeira aula experimental de Clariné, repleta de descobertas: foram apresentadas as notas Lá, Sol, Fá e Mi, e outra novidade foi a substituição da palheta de plástico por uma de cana. Foi necessário um pequeno ajuste na boquilha para que fosse viável a utilização da palheta de cana, haja a vista a abertura da boquilha do Dood ser maior. Para a solução do problema, foi colocado um calço na parte inferior da boquilha para diminuir o espaço entre boquilha e palheta, de maneira a facilitar a emissão do som. A palheta de cana oferece maior resistência, se comparada à palheta de plástico, desta forma se busca por palhetas mais leves, as quais oferecem menos resistência. De posse das notas Lá, Sol, Fá e Mi, Teresa recebeu de presente a primeira parte da música *Cai, cai, Balão*. Nas aulas posteriores, à medida que o tônus muscular da embocadura ia se estabelecendo, foram apresentadas as notas Ré e Dó graves, o que possibilitou a execução completa de *Cai, cai, Balão*.

Por fim, chegou o momento de Teresa participar de seu primeiro recital *online*. Como em qualquer recital, o primeiro passo foi a escolha das músicas; optamos por algumas das que tocávamos nas aulas: *Cai, cai, Balão, Havia uma Barata na Careca do Vovô e Borboletinha*, além da escala de Dó Maior, tudo com coreografia e figurino produzido pela Teresa.

Os recitais funcionam como um propulsor de motivação e interesse para tocar clarineta. As aulas coletivas e os recitais trazem consigo aspectos importantes para o desenvolvimento sociocultural das crianças. Barbosa (2014), em seu relato a respeito da experiência com o ensino coletivo de instrumentos, comenta que “a atividade em grupo causa interações sociais e competitivas entre os alunos, que de alguma maneira os ligam com o grupo, reduzindo a taxa de desistentes”. O recital de formatura da pequena clarinetista foi realizado em 24 de abril de 2021, com grande sucesso, com direito a depoimentos dos familiares e, ao término da apresentação, entrevista da artista. Fechamos, assim, o ciclo de aprendizagem no Dood.

Uma clarineta de brinquedo

O Clariné foi apresentado à Teresa em de março de 2021, com uma palheta de requinta número 1½, de cana, com a boquilha adaptada para que a palheta ficasse mais leve. Nos dias seguintes, Teresa enviou vídeos tocando o Clariné pela primeira vez; cheia de alegria e euforia, ela tocou *Cai, cai, Balão* com a mesma digitação do Dood, mas de forma livre e experimentando as possibilidades sonoras do novo instrumento. Em nossa primeira aula pós Dood, foram apresentadas à Teresa as posições das notas no Clariné, que se assemelham às da clarineta. As

novas notas que ela poderia tocar no Clarinéio abriram um leque de possibilidades maior do que a oitava que o Dood pode oferecer.

Em meio às descobertas do novo instrumento, chega a nova etapa de desenvolvimento da criança, representada pela troca de dentição, o que não representou dificuldades a Teresa. No início, ela tocou com embocadura dupla, mas logo após o aparecimento dos novos dentes, Teresa passou a utilizar o apoio dos dentes incisivos. Foi produzido um vídeo com Teresa estudando sozinha a música *Asa Branca*, lendo a partitura, sem saber que estava sendo gravada. No vídeo, Teresa conseguia perceber quando tocava notas erradas, voltava e as corrigia, evidenciando um processo de autorregulação. Segundo Alves (2013, p. 26), “estudantes autorregulados demonstram conhecer o uso de variedades de estratégias de aprendizado, como a autoeficácia, estabelecimento de metas e objetivos, bem como o desenvolvimento da habilidade de monitorar e avaliar os resultados de suas performances”. Ela estava prestes a participar de mais um recital, que contaria com a participação de outras crianças clarinetistas, o que a motivaria a estudar as músicas que iria tocar. O recital ocorreu em junho de 2021, ainda no formato online. Teresa tocou *Havia uma Barata na Careca do Vovô*, e apresentou uma música do folclore francês intitulada *Alouette*.

Teresa e seus colegas de turma participaram do recital presencial de lançamento do livro *Brincadeiras de Sopros*, de Rosa Barros, no dia 23 de outubro de 2021, foi o primeiro contato presencial de Teresa com as outras crianças. Nos meses subsequentes, Teresa participou de saraus de clarinetistas e do Festival Infanto-juvenil de Clarinetistas (online), que contou a participação de professores e estudantes de diversos estados brasileiros. Em dezembro do mesmo ano, Teresa enviou um vídeo tocando a peça *Romance* com sua mãe, na apresentação, alternavam os compassos e, nos momentos de pausa, Teresa continuava atenta ao que Valéria estava tocando, e realizava suas entradas sem dificuldades, feliz por estar tocando com sua mãe.

Uma clarineta de verdade

Terminadas as férias de 2021, as aulas reiniciaram em fevereiro de 2022, e continuamos com o Clarinéio, tocando as músicas conhecidas e aprendendo novas. Após algumas aulas, durante um teste com Teresa tocando clarineta em Dó, ela demonstrou estar bem à vontade e confortável com o instrumento. A expectativa foi um elemento importante para manter o interesse e a motivação da Teresa na mudança de instrumento. Sem que Teresa soubesse, sua família já havia comprado o instrumento e, após um mês de aulas, veio o grande dia! Começamos a aula com o Clarinéio, fazendo as escalas de Fá e Sol maior, subindo e descendo. Durante a aula, de repente veio a surpresa, pedimos que Teresa pegasse um objeto no armário da sala. Quando achou a caixa com o instrumento novo, Teresa não se continha de felicidade, em meio à euforia disse: “agora eu tenho uma clarineta de verdade!” Momento mágico, cheio de sorrisos e com muita vontade de tocar num instrumento semelhante ao do professor e ao da mãe, não era mais tocar um instrumento “de criança”, mas subir de nível e tocar num instrumento de madeira. Ela pegou a caixa, abriu e começamos a montar o instrumento. Teresa preparou a boquilha, fez a embocadura e já começou a tocar, experimentando partes de músicas que já conhecia, explorando da nota Sol grave até o Dó-3, e dizendo que o instrumento era mais pesado e que agora estava feliz com uma clarineta de verdade.

Na transição entre instrumentos, fizemos jogos de força com os polegares e brincadeiras de sirene com a boquilha. Em 08 de abril de 2022, recebemos mais um vídeo da Teresa, agora tocando notas no registro agudo. Ela tentava tocar Dó-5 e Si-4, e uma escala do Dó-4 ao Dó-5, subindo e descendo. Teresa participou do 1º ClarInteração, um evento que tem como objetivo fomentar o aprendizado da clarineta, com masterclasses, roda de debates, recitais e aulas coletivas com diversos professores. Teresa teve oportunidade de participar de aulas coletivas com outros professores, trocar experiências com outras crianças clarinetistas, tocar com o coral de clarinetas do evento e ainda participar do quarteto de clarinetas em Dó. Teresa estava sempre

contente, tocando e brincando com as crianças de sua idade. O ClarInteração funcionou como uma mola propulsora de motivação, com a musculatura da embocadura mais firme, Teresa tocou as notas agudas com mais clareza e facilidade.

Teresa participou do 13º Encontro Brasileiro de Clarinetistas, que aconteceu em Recife, em 2022, e contou com a participação de várias crianças, incluindo alguns colegas de turma da Teresa. Os encontros de clarinetistas vêm abrindo espaço para jovens iniciantes e profissionais que têm seu trabalho voltado para crianças e iniciantes na clarineta. Teresa participou de oficinas com outros professores que observaram que ela se movimentava muito quando tocava. Ela teve a oportunidade de testar palhetas, boquilhas e clarinetas de marcas variadas. Quando retornou a Brasília, já estava usando outra boquilha, recomendada por um dos professores do encontro. Ela se apresentou em um recital de alunos na escola *MiFáSol-Lá Musicalização infantil* tocando *Caresse sur l'Océan*, além de *Urubu Malandro* e *Vassourinhas* com o coral de clarinetas formado pelas crianças participantes.

Na aula coletiva que acontece aos sábados, realizamos nosso recital de final de semestre e Teresa pode apresentar para os colegas o seu choro, composto por ela, intitulado *Choro Italiano*, em Fá Maior, com diversos fragmentos de escalas e repetições de pequenas linhas melódicas, acompanhada por um violão de 7 cordas; tocou também a *Aquarela*, de Toquinho, e *Asa Branca*.

Em março de 2023, realizamos o recital de passagem para a clarineta em Si Bemol. Teresa estava bastante animada com a mudança de instrumento, me enviou um vídeo tocando na clarineta da mãe uma escala de Fá Maior até o Dó-5, e descendo até o Fá-2 com bastante desenvoltura, e feliz ao término de seu feito. O repertório escolhido para o recital foi o seguinte: *O Caderno*, de Toquinho, *Ursinho Pimpão*, *Luar do Sertão*, *Asa Branca* e uma seleção das composições criadas em conjunto por este pesquisador e pela Teresa.

Uma clarineta igual à dos adultos

Na aula seguinte ao recital, entregamos à Teresa uma clarineta em Si Bemol, ela exclamou que finalmente estaria tocando uma clarineta como a de sua mãe. Em um momento após o entusiasmo, observa-se um pequeno estranhamento com relação à diferença de tamanho das clarinetas. Os dedos anelares escapavam um pouco dos orifícios, o que provocava ruídos indesejáveis; o tubo do instrumento, por ser mais extenso, exigia uma quantidade um pouco maior de ar. Depois de tocar por mais algum de tempo, veio a reclamação de desconforto no polegar direito, devido ao peso do instrumento. A situação foi resolvida com a utilização de uma correia que auxiliou no sustento do peso da clarineta, aliviando a pressão e possibilitando um resultado sonoro muito satisfatório. Teresa também percebeu que as notas tocadas soavam diferentes no novo instrumento, ela observou que o Ré na clarineta em Si Bemol parecia o Dó da clarineta antiga. Animada com o novo instrumento, Teresa enviou vídeos tocando a peça *Romance* na tonalidade original e *Urubu Malandro* com uma boa sonoridade; a mãe informou que Teresa havia mudado de palheta, saído da 1 ½ para a 2, e que estava gostando do som com a nova numeração.

Em abril de 2023, Teresa se apresentou em uma audição de jovens clarinetistas, realizada no Auditório da Banda de Música da Polícia Militar do Distrito Federal. Na semana seguinte, Teresa recebeu a visita de seus avós e não tardou a tocar sua clarineta para eles; sua mãe informou que ela tocou todas as músicas que tinha disponível num mini recital particular e à capela. Na mesma semana, a jovem clarinetista enviou uma fotografia em que está ensinando clarineta ao seu pai, enviou também um áudio dizendo que o pai nunca havia tocado clarineta e que não sabia as notas, mas que era um bom aluno. No recital, além de tocar a música *Um Presente*, de Salatiel Ferreira, e *O Lago dos Cisnes*, Teresa dividiu o palco com sua mãe, tocando *Carinhoso*, de Pixinguinha; a própria Teresa dividiu os trechos que cada uma iria tocar e como deveriam interpretar cada tum.

Considerações finais

Com relação à utilização do Dood, foi possível observar que a emissão do som se dá facilmente com a palheta de plástico original, disponibilizada pelo fabricante, a abertura da boquilha é demasiadamente grande e a palheta original é curva, acompanhando a abertura da boquilha, de modo a emitir o som de maneira fácil. Porém, caso a criança necessite fazer a mudança para a palheta de cana, não conseguirá emitir som, pois a nova palheta é reta, ficando o intervalo entre boquilha e palheta exagerado, não permitindo a emissão sonora. Para que Teresa conseguisse emitir som, se fez necessária uma adaptação na parte inferior da boquilha para diminuir esse intervalo. Embora o instrumento tenha ventosa para alguns alunos, devido ao tamanho das mãos, a vedação dos orifícios das notas mais graves, como o Ré e o Dó, é tarefa difícil; é necessário aguardar o crescimento das mãos e o desenvolvimento da coordenação motora fina, portanto, começamos com as notas mais agudas, Si, Lá e Sol. O Dood estará apoiado nos lábios, polegares e indicador da mão esquerda, de forma a equilibrar o instrumento. Com o passar do tempo, vamos inserindo mais notas e novas melodias, até que a criança possa tocar todas as notas.

A transição do Dood para o Clarinéio envolve questões de ordem ergonômica, pois a criança toca o Dood com os dedos unidos, já no Clarinéio, há um espaçamento maior entre os orifícios, o que vai exigir das crianças abrir mais as mãos e mantê-las abertas. Outro ponto a ser trabalhado com a criança é a mudança de digitação das notas, uma vez que o Dood tem sua digitação próxima à da flauta doce, e o Clarinéio tem a mesma digitação da clarineta. A adaptação feita na boquilha do Dood também se faz necessária no Clarinéio, para se manter a utilização da palheta de cana.

A passagem para a clarineta em Dó também envolve questões ergonômicas, motoras e força física, pois o instrumento é dotado de todo o aparato de uma clarineta regular: anéis vazados, chaves e anel para o polegar esquerdo, que é responsável pelo acionamento da chave de registro. O peso do instrumento é bem maior que o peso do Clarinéio e a criança não consegue sustentar o peso da clarineta com o polegar direito, o que acarreta vazamentos ao se tentar fechar os orifícios.

A transição da clarineta em Dó para o modelo em Si Bemol, sonho de consumo das crianças, traz consigo seus desafios, embora menores; o instrumento é um pouco mais pesado e o tamanho de seu diâmetro interno exige um pouco mais de ar. Não diferente da clarineta em Dó, os dedos anelares também são responsáveis por vazamentos, e talvez seja necessária uma adaptação em ambas as clarinetas, de forma a se diminuir o tamanho dos orifícios e evitar vazamentos.

As decisões que envolvem as transições de mudança de modelo de clarineta devem partir do professor, que precisa estar atento ao desenvolvimento da criança, a fim de garantir que os desafios impostos por cada instrumento possam ser superados. Nesse sentido, as decisões deverão primar sempre pela motivação do aluno. Estar atento ao desenvolvimento físico, motor, cognitivo e às interações sociais das crianças devem ser critérios fundamentais para avaliar se a criança está apta ou não a iniciar seus estudos no modelo de clarineta seguinte, e se o instrumento atende, nesse momento, às necessidades físicas e ergonômicas de cada criança. Apesar das adaptações necessárias para que a criança possa tocar cada modelo de clarineta sugerido, é primordial a utilização da sequência relatada acima, no processo de aprendizagem da clarineta por crianças na terceira infância. Não há impeditivo, portanto, para que a criança comece seus estudos com qualquer uma das clarinetas descritas, desde que o instrumento atenda às suas necessidades ergonômicas.

Referências

Alves, A C. Expertise na clarineta: possibilidades de construção da performance musical de "alto nível".
Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música,
2013.

Barbosa, J. L. S. Considerando a Viabilidade de inserir Música Instrumental no Ensino de Primeiro
Grau. Revista ABEM, 2014 - abemeduacaomusical.com.br.

Ferreira, S. 10 Peças Fáceis Para Clarineta e Piano - Salatiel Ferreira, 2021.

Lawson, C. The Early Clarinet, a Practical Guide - Cambridge University Press, 2000.

Papalia, D. E; Olds, S. W. E Feldman, R. D. Desenvolvimento Humano. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Museu da Imagem e do Som: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/acervo-mis/clarineta/>
Clariperu http://www.clariperu.org/Biografia_Santos.html.

Tossini, R B. A construção de chalumeau soprano infantil em impressão 3D: Novas possibilidades para
iniciação instrumental. Tese de Doutorado Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2021.

Jota Moraes e sua contribuição para o vibrafone brasileiro

Fausto Maniçoba
Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música
fausto.vibes@gmail.com

Ekaterina Konopleva
Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação Profissional em
Música
konoplek@gmail.com

Resumo: Este artigo de caráter metodológico bibliográfico, tem o objetivo de discorrer sobre a contribuição do Maestro Jota Moraes em seus 60 anos de carreira para o desenvolvimento do vibrafone no Brasil. Em especial, compreender o trabalho do referido músico no processo de inserção do vibrafone no repertório da música popular brasileira. Desse modo, objetivos específicos são dois: a) apresentar uma breve retrospectiva do vibrafone no Brasil; b) sinalizar os passos significativos da trajetória profissional do Maestro Jota Moraes, descrevendo suas práticas como interprete e arranjador. Assim, pretende-se responder à questão norteadora: Qual principal contribuição do Maestro Jota Moraes para o desenvolvimento do vibrafone no Brasil? Quanto à fundamentação teórica, o trabalho foi baseado em Moraes (2010), Amador (2020), Souza (1994), Duggan (2011) entre outros. Além disso, para o levantamento dos dados foi utilizada uma entrevista semiestruturada, realizada com o Maestro Jota Moraes em maio de 2023. De acordo com as informações coletadas, foi elaborada uma tabela referente diversas participações do Maestro nas gravações de música popular brasileira, nas quais ele tem incorporado o vibrafone em variados gêneros musicais, colocando o instrumento em posição de destaque no cenário musical brasileiro.

Palavras-chave: Vibrafone; Maestro Jota Moraes; Repertorio de Música Popular Brasileira.

Jota Moraes and his contribution to the Brazilian vibraphone

Abstract: This bibliographic methodological article aims to discuss the contribution of Maestro Jota Moraes, in his 60 years of career and musical experience, to the development of vibraphone in Brazil. Specifically, the article aims to understand the work of this musician in the process of introducing vibraphone into the repertoire of Brazilian popular music. To achieve this goal, two specific objectives were established: a) to present a brief overview of vibraphone in Brazil; b) to identify the significant steps of Maestro Jota Moraes' professional trajectory, describing his practices as an interpreter and arranger. Thus, we intend to answer the guiding question: What is the main contribution of Maestro Jota Moraes to the development of vibraphone in Brazil? The theoretical foundation of the study is based on Moraes (2010), Amador (2020), Souza (1994), Duggan (2011), and others. Also, in order to collect an additional data, a semi-structured interview was conducted with Maestro Jota Moraes in May of 2023. According to the obtained information, a table was constructed referring to the Maestro's various participations in Brazilian popular music recordings, in which he has incorporated the vibraphone in various musical genres, placing the instrument in a prominent position in the Brazilian music scene.

Keywords: Vibraphone; Maestro Jota Moraes; Brazilian Popular Music repertoire

Introdução

Este artigo tem o objetivo de refletir sobre a contribuição do Maestro Jota Moraes em seus 60 anos de carreira e experiência musical para o desenvolvimento do vibrafone no Brasil. Em especial, compreender o trabalho do referido músico no processo de inserção do vibrafone no repertório da música popular brasileira. Derivados desse, objetivos específicos são: a) apresentar uma breve retrospectiva do vibrafone no Brasil; b) sinalizar os passos significativos da trajetória profissional do Maestro Jota Moraes, descrevendo suas práticas como interprete e arranjador. Desta forma, pretende-se responder à questão norteadora: Qual principal contribuição do Maestro Jota Moraes para o desenvolvimento de vibrafone no Brasil?

A escolha do tema se deu ao fato de não haver nenhum trabalho acadêmico dedicado

ao Jota Moraes e sua obra, visto isso, a pesquisa promove uma oportunidade de estudar a vivência e o tributo profissional do referido músico, com o intuito de fomentar a valorização da música popular brasileira no âmbito acadêmico. O método de pesquisa utilizado nesse artigo foi de carácter bibliográfico, no qual as coletas de dados em Podcasts, séries do Youtube, sites e revisões de literatura foram os principais passos para a realização do trabalho. Desse modo, quanto à fundamentação teórica, o artigo foi baseado em: Santos (2010), Moraes (2009), Amador (2020), Duggan (2011), entre outros. Além disso, foi utilizada uma entrevista semiestruturada, realizada com o Maestro Jota Moraes em maio de 2023. A seguir, apresentaremos algumas considerações pertinentes ao desenvolvimento histórico da prática do vibrafone no Brasil.

Breve retrospectiva do vibrafone no Brasil

A presença do vibrafone na música popular brasileira é registrada a partir da década de 1930, pouco depois de ser inventado nos Estados Unidos no início do século passado. O som do vibrafone começou a ser ouvido em terras brasileiras junto às primeiras grandes orquestras internacionais que para cá excursionavam em temporadas de concertos e óperas. Como diz Andrade:

Não demorou muito, e a paixão brasileira pelo instrumento logo se fez sentir: para muitos ouvintes, uma das mais ternas lembranças da Era do Rádio seria exatamente o solo de vibrafone de Luciano Perrone em “Luar do Sertão” de Garoto, o memorável prefixo da Rádio Nacional - cujos sons, antes mesmo do Hino Nacional, foram os primeiros a ser levados ao ar na inauguração da emissora (Andrade, 2015).

Estes são considerados os primeiros registros fonográficos com a participação do vibrafone no Brasil (Amador, 2020, p.29), deixando evidente a velocidade com que o instrumento americano chegou às terras brasileiras, logo depois de seu surgimento e popularização nos EUA.

A década de 1940-50 é frequentemente reconhecida como a "década de ouro" do vibrafone no Brasil, impulsionada pela influência do pianista de jazz americano George Shearing. O pianista utilizava o vibrafone em seu quinteto nos anos 1930-40, e essa ideia foi adotada por pianistas brasileiros como Djalma Ferreira¹, José Scarambole², Sílvio Mazzuca³ e outros, que passaram a tocar vibrafone nas suas apresentações (Duggan, 2011). Por consequência, a formação de quintetos de jazz com o vibrafone se popularizou nas grandes cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Outro exemplo de influência de Shearing foi o famoso pianista argentino Antonio Rogelio Robledo⁴, fundador do grupo "Robledo e seu conjunto", que se apresentava nas principais boates e bailes das capitais brasileiras (Valverde, 2022).

Na década de 1950, não se pode deixar de mencionar os grandes interpretes ao vibrafone brasileiro, tanto do século passado como um dos pioneiros a tocar choro no vibrafone o paulistano Alfredo de Souza, conhecido como "Mesquita do vibrafone", contratado pela Orquestra Zacarias e maestro Cópia. Outros nomes como: Arnoldo, Pinduca⁵, Chepsel Lerner⁶ que gravou o álbum "Época de Ouro - Jacob e Seu Bandolim".

¹ - Djalma Ferreira (Djalma Neves Ferreira), compositor, regente e instrumentista, nasceu no Rio de Janeiro em 1914.

² José Scarambole – Pianista, Vibrafonista atuante no Rio de Janeiro nos anos 40,50 e 60. Nasceu na cidade de São Paulo em 1922.

³ Sílvio Mazzuca – Foi um maestro, pianista, compositor e arranjador brasileiro. Nasceu na cidade de São Paulo em 1919.

⁴ Antonio Rogelio Robledo – Pianista, vibrafonista argentino atuante na década de 1940 e 1950 na cidade de São Paulo.

⁵ Pinduca – Luiz D’Anunciação, conhecido como Pinduca, foi um percussionista, compositor e pesquisador nascido na cidade de Propriá/ Sergipe em 1926.

⁶ - Chepsel Lerner – Conhecido como chuca-chuca, foi vibrafonista do conjunto “Os milionários do ritmo”, atuou gravando vibrafone em discos e tocando em boates da cidade do Rio de Janeiro nos anos 40 e 50. Nasceu na cidade de São Paulo em 1915.

Entre eles, uma posição de destaque pertence ao Maestro Jota Moraes, nascido em 1947, um dos mais renomados vibrafonistas da contemporaneidade, cuja trajetória profissional e artística tem sido fundamental para o crescimento e valorização do vibrafone no cenário musical brasileiro.

Maestro Jota Moraes

Jota Moraes, nome artístico de João do Amor Divino Pontes de Moraes, nasceu em Caçapava, interior de São Paulo. Ele começou sua carreira musical aos 12 anos, tocando bateria, e mais tarde passou a estudar piano com seu irmão Aluizio Pontes (Brito, 2022).

Sua carreira como vibrafonista teve início quando ele conheceu o maestro Zito de Oliveira, enquanto tocava bateria em rádios do interior de São Paulo. Foi nesse período que Jota Moraes teve seu primeiro contato com o vibrafone. Apaixonado pelo instrumento, ele encomendou um vibrafone ao renomado luthier José Guilherme, fundador da marca Jog Music (Santos, 2010). Sua estreia como vibrafonista ocorreu no *Brother's Quartet*, em uma boate na cidade de Presidente Prudente, em 3 de abril de 1963, marcando o início de sua trajetória musical com esse instrumento. Jota Moraes se apresentou durante dois anos com o *Brother's Quartet*, realizando diversos shows em casas noturnas da cidade, e posteriormente passou a tocar com outros grupos musicais.



Figura 1. Grupo Brother's Quartet em 1963.

Em 1964 em um estúdio caseiro de gravação na cidade de Presidente Prudente Jota Moraes fez seu primeiro *LP* ao vibrafone. Em duo com o seu irmão contrabaixista Paulo Pontes, Jota gravou duas músicas: a balada americana "That Old Feelling" de Lew Brown e uma composição própria intitulada "A Desenvolver". J. Moraes (comunicação pessoal, 5 de março, 2023).

Durante a década de 1960-70, o vibrafone alcançou o auge de popularidade no Brasil, sendo amplamente utilizado nas principais rádios e boates de São Paulo por renomados músicos. Entre os influentes intérpretes da época mencionados por Jota Moraes, destacam-se o vibrafonista Altivo Penteado (Garoto) (Valverde, 2022). Garoto, que fazia parte do quinteto de Breno Sauer e da big band de Dick Farney, ganhou fama como um grande intérprete da Bossa Nova no vibrafone. Em homenagem à Garoto, Jota Moraes compôs a música intitulada "Garoto de Poa", fazendo referência à cidade natal de Garoto, Porto Alegre. J.Moraes (comunicação pessoal, 5 de março, 2023).

No final dos anos 1970, Jota Moraes mudou-se para o Rio de Janeiro, o que representou um grande avanço em sua carreira musical. Lá, ele teve a oportunidade de conhecer e gravar com renomados músicos do cenário brasileiro, como Victor Assis Brasil, e Gonzaguinha. Com o grupo "Victor Assis Brasil Quarteto", liderado pelo saxofonista e compositor carioca Victor Assis Brasil, Moraes gravou o famoso álbum "Pedrinho" em 1980. Segundo Barreto (2007), Victor Assis Brasil criou composições que mesclavam jazz e música clássica, entrelaçando a linguagem jazzística com o repertório brasileiro e criando um estilo híbrido de tocar e improvisar. Durante sua estadia nos Estados Unidos e após seu retorno ao Brasil em 1974, Assis escreveu para diversas formações, incluindo duos, trios, quartetos,

quintetos, big bands e orquestras. Como menciona Maurity (2006, p.10), esse vasto repertório de composições lhe rendeu a fama de "carioca, jazzista e músico universal". Em relação ao álbum "Pedrinho", Jota Moraes informa:

Victor usou o vibrafone na música "Pedrinho" que escreveu, quando o irmão dele era bem pequeno. A intenção com vibrafone era dar um tom de caixinha de música para o arranjo. Aí a gente começou a passar a música, e eu dobrei a parte do vibrafone, eu fiz uma dobra, até pensei em fazer alguns contracantos, mas foi tudo bem de improviso. Foi tudo bem de improviso mesmo, inclusive o Victor estava no aquáriozinho, e eu no estúdio mais aberto, um pouco mais afastado. A gente fez essa gravação no estúdio da Odeon. A Odeon tinha dois estúdios: estúdio 1 e estúdio 2. O estúdio 2 era um menorzinho, que foi onde a gente gravou. A gente não chegou a ensaiar na casa dele, a gente chegou a passar uma vez e depois gravou logo tudo de primeira. O que você escuta no CD, foi exatamente o que a gente gravou no estúdio. Eu gravei o vibrafone base e depois gravei em cima um vibrafone melódico. Em cima dessa base eu toquei com duas baquetas. J.Moraes (comunicação pessoal, 5 de março, 2023).

Uma colaboração fundamental em sua carreira foi formada no Rio de Janeiro com o músico carioca Luiz Gonzaga Júnior, o maestro conheceu Gonzaguinha em 1978 na entrada do antigo Teatro da Praia em Copacabana, e durante os próximos doze anos foi se desenvolvendo esse trabalho de colaboração produtiva, resultando em inúmeras apresentações e gravações. Dentro dessas produções, se destaca a música "A cidade contra o crime" do álbum "De volta ao começo" de 1980, na qual Jota Moraes tocou o vibrafone. Na letra da música, Gonzaguinha retrata os perigos e crimes na cidade do Rio de Janeiro, a exploração da classe trabalhadora e a opressão policial nas ruas. Jota Moraes conviveu com Gonzaguinha na função de músico, arranjador e maestro da banda, além de ser seu amigo íntimo que frequentava assiduamente sua casa até a morte do cantor em 1991 (Brito, 2022).

A partir de 1992, Jota Moraes passou a integrar o conjunto "Cama de Gato", na função de pianista e vibrafonista. Criado em 1982 pelos músicos Pascoal Meireles (bateria), Mauro Senise (sax e flauta), Romero Lubambo (guitarra) e Nilson Matta (baixo), este grupo musical se consagrou um dos principais representantes da música instrumental na década de 1980, atingindo 75 mil cópias no lançamento de seu primeiro álbum em 1986 (Kfoury,1999). Em 1992, após a saída do pianista Rique Pontoja, integrante desde 1986, o grupo virou um quinteto, contando com os novos membros: Jota Moraes e Mingo Araújo. Conforme relata Mingo Araújo, a entrada de Jota Moraes no grupo "Cama de Gato" influenciou a nova forma de tocar, o estilo mais "abrasileirado" de improvisos e de repertório: "É outro grupo, estava pegando fogo" (Café, 2020).

Com o "Cama de Gato" Jota Moraes gravou três discos: "Dança da Lua" (1993), "Amendoim Torrado" (1998) e "Água de chuva" (2002). O álbum "Amendoim Torrado" é considerado um clássico para o repertório do vibrafone por conta dos improvisos elaborados e lindas temas autorais de Moraes. No álbum "Água de chuva", Maestro gravou a parte do vibrafone em duas músicas de nove listadas no disco (Kfoury,1999).

Com intuito de sistematizar os dados sobre todas as gravações realizadas pelo Maestro Jota Moraes ao vibrafone ao longo da sua vida profissional, foi elaborada um quadro apresentado a seguir, que contempla seguintes informações:

- 1 – Ano de gravação
- 2 – Título do disco e estilo musical – MPB ou MIB
- 3 – Artista principal do álbum
- 4 – Lista de músicas com a parte de vibrafone tocada por Jota Moraes

As siglas utilizadas no quadro, como MPB (Música Popular Brasileira) e MIB (Música Instrumental Brasileira) englobam a variedade de estilos e gêneros contemplados nas gravações com grandes cantores e músicos instrumentistas brasileiros. Todas as informações referentes a mais de 40 discos gravados foram organizadas na ordem cronológica.

Quadro 1 - Quadro de todas as gravações com o vibrafone de Jota Moraes em discos da MPB e MIB.

Ano	Disco	Artista principal	Faixas com participação de Jota Moraes ao vibrafone	Ano	Disco	Artista principal	Faixas com participação de Jota Moraes ao vibrafone
1964	Gravação caseira	Jota Moares e Paulo Fontes	A Desenvolver, That Old Feeling	2001	Vênus - MIB	Mauro Senise	Rosa
1968	Estréia	Brasília Modern Six	Estou Aqui	2001	Trilhas Brasileiras - MIB	Alberto Rosenblit	Os meninos (David e Nina)
1978	Djavan - MPB	Djavan	Nereci	2002	Água de chuva - MIB	Grupo cama de gato	Prateado, Água de chuva
1980	Pedrinho - MIB	Victor Assis Quarteto	Pedrinho	2003	Minha praia - MIB	Zé Renato	Andorinha, Algum lugar, Fica melhor assim
1980	De volta ao começo -MPB	Luiz Gonzaga Júnior	Ponto de Interrogação, Liberdade Mariposa, Paixão, A cidade contra o crime	2005	4 - MPB	Los Hermanos	Sapato Novo
1980	Jota Moraes - MIB	Jota Moraes	Dia de festa na, América latina Canto aos heróis, Tema para Aluizio,Mujer,Embossada ao Herói,Músicos na noite	2005	Moacir Santos: Choros & alegria - MPB	Mario Adnet & Zé Nogueira	Agora eu sei
1980	Bandalhismo - MPB	João Bosco	Trilha Sonora,100 anos de instituto-anaís	2007	Sim – MPB	Vanessa da Mata	Absurdo Meu Deus
1980	Emotiva - MIB	Hélio Delmiro	Esperando	2005	Tempo Cabloco - MIB	Mauro Senise/ Jota Moraes	Ária, Rigaudon, Tempo de caboclinhos
1981	Aurora vermelha - MIB	Fredera	Clara cheia de luz	2009	Peixes pássaros pessoas - MPB	Mariana Aydar	Aqui em casa
1981	Coisa mais maior de grande – Pessoa - MPB	Luiz Gonzaga Júnior	Quando se chega, Léngua Tirana, Santa Maravilha,Redescobrir	2010	Não tem pra vender	Fábio Hess	Primeiro de abril
1982	Caminhos do coração - MPB	Luiz Gonzaga Júnior	O começo, Simples como água, Simplesmente feliz	2011	Lugarzim - MPB	Ladston do Nascimento	Da cor de anora,O povo do lugarzim
1982	Faltando um pedaço - MPB	Djavan	Nereci	2016	Todo sentimento - MIB	Mauro Senise & Romero Lubambo	Dona Teca ganhou asas
1985	Tunai 1985 - MPB	Tunai	Sintonia Pra ser feliz	2016	Amor até o fim – Mauro Senise	<u>Mauro Senise</u>	Oriente, Preciso aprender a ser só, Expresso 2222
1993	Paratodos - MPB	Chico Buarque	Futuros amantes	2016	Almanaque Popular - Samba	<u>Luizinho Santos</u>	Romanza
1995	Amendoim Torrado - MIB	Grupo Cama de Gato	Oh, Lili!, Nuvens douradas	2016	Influência do jazz - MIB	João Senise	Samba de verão
1996	Diamantes - MPB	Giselle Martine	Linda Flor, Na rua, na chuva, na fazenda, Bem ou Mal	2017	Caravanas- MPB	Chico Buarque	Desaforos
1997	Livro - MPB	Caetano Veloso	Um Tom	2018	Vesúvio	Djavan	Um quase amor
2000	Noites do norte – MPB	Caetano Veloso	Michelangelo, Antonioni	2020	Ilusão á toa – Mauro Senise- MIB	Mauro Senise	Podem falar
2000	As segundas intenções do manual prático - MPB	Ed Motta	A Tijuca em Cinemascope	2021	Um gosto de sol - MPB	Céu	
				2022	Yramaia - MIB	Zé Carlos Bigorna	La ninã quer bailar, A bailarina.

Fonte: Elaboração do autor

Diante do exposto, após uma pesquisa em busca de informações técnicas sobre os discos com participações de Jota Moraes, pode-se afirmar que, durante 60 anos de carreira, o referido músico realizou um intenso trabalho de performance e divulgação do vibrafone no Brasil, com a primeira gravação registrada em 1964 e a última em 2022. Entretanto, no começo dos anos de 2000, pode-se observar que a quantidade de gravações de Maestro ao vibrafone foi reduzida em comparação com as décadas anteriores, em média, para uma gravação por ano. Isso pode ter relação com o intenso trabalho desenvolvido pelo Maestro como arranjador de diversos cantores e grupos musicais do Brasil, .

Considerações finais

Respondendo à questão problema da pesquisa, de acordo com o quadro apresentado acima, pode-se constatar que a principal contribuição de Jota Moraes para o desenvolvimento do vibrafone no Brasil refere-se ao vasto acervo de gravações, realizadas no período entre 1964 – 2022, e à versatilidade do repertório para vibrafone solo e em conjunto, apresentado em formato de arranjos, improvisações e peças autorais.

Durante longos anos da sua trajetória profissional, o músico gravou mais de 40 discos, tocando com os grandes nomes da música popular brasileira, teve oportunidade de experimentar com diversos gêneros musicais, a exemplo de: bossa nova nos discos da cantora Leila Pinheiro, samba no disco “*Almanaque Popular*” do cantor Luizinho Santos, Jazz no álbum “*Pedrinho*” do saxofonista Victor Assis Brasil, música erudita no álbum “*Tempo Cabloco*” de Mauro Senise e outros. Todos esses gêneros foram classificados dentro do quadro, conforme duas vertentes: como música popular brasileira (MPB), quando o vibrafone foi utilizado como parte do acompanhamento para a voz, e como música instrumental brasileira (MIB), quando o vibrafone foi utilizado na música instrumental, a exemplo de diversos discos, gravados com o saxofonista Mauro Senise, entre outros.

As participações de Jota Moraes nestas produções, na sua grande maioria ocupam papel de destaque, contendo solos, introduções e improvisos importantes em cada faixa gravada, projetando o vibrafone como um instrumento solista dentro do mundo da percussão popular e não como um mero efeito sonoro dentro do arranjo. Para concluir, esperamos que este trabalho possa servir como embasamento para outras pesquisas sobre os temas afins, com o intuito de divulgar e popularizar o vibrafone no Brasil e no mundo.

Referencias

- Amador, A. (2022). Luciano Perrone e as gravações com vibrafone na Orquestra Típica Victor na década 1930. *Anais do XXXI Congresso da ANPPOM*, <https://anppomcongressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/663/389>.
- Barreto, L.(2007). Pro Zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado em música). UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. <http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7XPP4V>
- Brito, L. (2022, 7 de setembro). *Jota Moraes Brito Podcast #92* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_F0U3B6kvKI&t=2196s.
- Café Maestro, Produções. (2020,26 de março). *MPB – Origens com Jota Moraes* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7vU5tkJ4So>
- De morais, R.(2012). Vibrações Brasileiras: Repertório brasileiro para vibrafone solo. Música em Perspectiva, v. 5, n. 1. <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v5i1.30145>
- Duggan, M. (2011). Tradition and innovation in brazilian popular music: keyboard percussion instruments in choro. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Universidade de Toronto, Faculdade de Música,Toronto. https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Duggan_Tradition_and_Innovation_in_Brazilian_Popular_Music_Keyboard_Percussion_Instruments_in_Choropdf
- Gato, C. (1993) – *Dança da Lua* [CD], Rio de Janeiro. Line Records.
- Gato, C. (1995) – *Amendoin Torrado* [CD], Rio de Janeiro. Albatroz.
- Gato, C. (2002) – *Água de chuva* [CD], Rio de Janeiro. Perfil Musical.
- Kfoury, M.L. (1999,6 de agosto). *Jota Moraes*. Discos do Brasil.

<https://discografia.discosdobrasil.com.br/interprete/jota-moraes/musicas>

Linhares, L. (2007) Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969-1974) em seu estilo composicional. (Dissertação Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, MG. <http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7XPP4V>.

Maurity, F. (2006). Improvisação em Victor Assis Brasil. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Santos, B. (2010). Duos para vibrafone e piano: estudo interpretativo das peças Sonata para Vibrafone de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmundo Campion. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. < <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-8BYGJH> >.

Valverde, R. (2022,26 de abril). *A História do vibrafone popular brasileiro na cidade de São Paulo* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kJHvZxuszog&t=60s>

Percussão Múltipla: breve histórico, conceitos e aspectos práticos

Rubens Rogério Scottá Júnior
Universidade Federal de Uberlândia
rubensscotta@gmail.com

Cesar Adriano Traldi
Universidade Federal de Uberlândia
ctraldi@ufu.br

Resumo: Apesar de aparentemente percussão múltipla ser um conceito já consolidado, trata-se de uma modalidade da percussão relativamente nova e é ainda possível identificar dúvidas e concepções distintas por parte de intérpretes, compositores e pesquisadores. Assim, o objetivo deste artigo é refletir sobre o conceito e características da percussão múltipla através de diferentes autores. As reflexões sobre questões históricas, conceituais e práticas da percussão múltipla apontam para o seu surgimento por volta da década de 1920, influenciado pela criação e desenvolvimento da bateria na música popular norte-americana entre 1890 e 1930. Conceitualmente o agrupamento de diferentes instrumentos de percussão para a performance de um único intérprete ficou conhecido como *setup*. Entretanto, nem toda a performance de um *setup* de percussão, por um mesmo intérprete, trata-se de percussão múltipla. Existem características composicionais, interpretativas e conceituais que devem ser observadas. Percussão múltipla trata-se da performance de um agrupamento de instrumentos diferentes de percussão (*setup*), por apenas um intérprete, executados concomitantemente e/ou em rápida sucessão, como uma unidade instrumental. Nessa reflexão apontamos quatro outras possibilidades de performance de *setups* de percussão, por um mesmo intérprete, que apresentam características distintas da percussão múltipla.
Palavras-chave: percussão múltipla; *setup* de percussão; performance.

Multiple Percussion: brief history, concepts and practical aspects

Abstract: Although apparently multiple percussion is an already consolidated concept, it is a relatively new modality of percussion and it is still possible to identify doubts and different conceptions by performers, composers and researchers. Thus, the objective of this article is to reflect about the concept and characteristics of multiple percussion through different authors. The reflections on historical, conceptual, and practical issues of multiple percussion point to its emergence around the 1920's, influenced by the creation and development of the drums in North-American popular music between 1890 and 1930. Conceptually, the grouping of different percussion instruments for the performance of a single performer became known as a *setup*. However, not every performance of a percussion *setup*, by a single performer, is treated as multiple percussion. There are compositional, interpretive, and conceptual characteristics that must be observed. Multiple percussion is treated as the performance of a grouping of different percussion instruments (*setup*), by only one performer, performed concurrently and/or in rapid succession, as an instrumental unit. In this reflection, we point out four other performance possibilities of percussion *setups*, by the same interpreter, which present characteristics different from those of multiple percussion.
Keywords: multiple percussion; percussion *setup*; performance.

Introdução

Este artigo apresenta os primeiros resultados de pesquisa de mestrado que está sendo desenvolvida no programa de pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia e que tem como objetivo a composição e performance de obras didáticas para percussão múltipla e meios tecnológicos, ou seja, músicas eletroacústicas mistas para percussão múltipla voltadas para percussionistas que terão seus primeiros contatos com o estudo e performance de música eletroacústica mista, não necessariamente iniciantes no instrumento.

Apesar da percussão múltipla aparentemente ser um conceito já consolidado, trata-se de uma modalidade consideravelmente nova, gerando dúvidas conceituais e posicionamentos

distintos entre diferentes intérpretes, compositores e pesquisadores. Então, apresentaremos uma reflexão sobre o conceito de percussão múltipla a partir de textos de diferentes pesquisadores, buscando identificar e esclarecer características dessa modalidade da percussão, através de uma reflexão que envolve questões históricas, conceituais e práticas.

Breve histórico da percussão e surgimento da bateria

Apesar do surgimento e do desenvolvimento dos instrumentos de percussão ao longo de toda a história da humanidade, os quais podem ser considerados os mais antigos instrumentos musicais junto à voz, percebe-se um lento e esporádico incremento da percussão ao repertório da música de concerto ocidental, em especial tratando-se do período entre a idade média e o final do século XIX (HASHIMOTO, 2003, p. 10 e 26). Segundo Charles (2014),

o papel do percussionista antes do século XX era simples: fornecer acompanhamento rítmico ou cor timbrística. Os compositores da época de Mozart e Beethoven usavam tímpanos e instrumentos da *Janassary Music* em suas obras para cumprir tais tarefas. À medida que compositores, da metade do século XIX em diante, ampliaram suas paletas tonais, outros instrumentos entraram na orquestra, desde o xilofone até o pandeiro, mas o papel do percussionista permaneceu o mesmo até o século XX (CHARLES, 2014, p. 1, tradução nossa)¹.

Embora houvesse uma maior proeminência da percussão no século XIX, em relação aos séculos anteriores, ainda assim a percussão não era utilizada como protagonista em contexto orquestral². O surgimento de novas correntes composicionais no século XX possibilitou um novo olhar com maior valorização da percussão. Segundo Keller (2013),

a mudança no uso da percussão ao longo do século XX incluiu não apenas o uso de muitos instrumentos de percussão anteriormente inexplorados, mas também um uso em constante evolução de instrumentos familiares da percussão. [...] O desejo dos compositores de criar previamente sons desconhecidos levou a uma exploração do timbre que necessariamente colocou a seção de percussão em uma posição muito importante (KELLER, 2013, p. 16, tradução e adaptação nossa).

Para abordar o surgimento da percussão múltipla é necessário falar sobre os primórdios da bateria. Por volta de 1890 e 1930, surgia e se desenvolvia a bateria como um instrumento (PEREIRA, 2016, p. 20). Inicialmente “nas orquestras e *marching bands* os instrumentos de percussão [eram] executados por múltiplos instrumentistas”. Porém, segundo Pereira (2016),

com o decorrer do tempo, e por imperativos de índole logística e econômica, os agrupamentos que eram contratados para animações de festas e clubes, passam a ser compostos por menos músicos e o naipe da percussão foi dos mais afetados. Desta condicionante surge a primeira junção da tarola e do bombo, executados por um único percussionista (PEREIRA, 2016, p. 18).

¹ Do original: “The role of the percussionist prior to the 20th century was simple: to provide either a rhythmic accompaniment or timbral color. Composers from the time of Mozart and Beethoven used timpani and Janissary instruments in their works to accomplish these tasks. As composers over the next century and a half broadened their tonal palettes, other instruments crept into the orchestra, ranging from xylophone to tambourine, yet the role of the percussionist remained the same until the 20th century” (CHARLES, 2014, p. 1).

² Esse pretexto pode ser melhor compreendido a partir do contexto musical ocidental do século XVIII aos entornos do século XX, conforme Grout e Palisca (2007, p. 571-699), além do tópico “o uso da percussão na orquestra antes do início do século XX”, de acordo com Robertson (2020, p. 9-12).

Tal junção se chamava *double drumming* (PEREIRA, 2016, p. 18-19; FERREIRA, 2017, p. 13-20), pela qual começa a surgir essa nova concepção de um intérprete tocar mais de um instrumento de percussão ao mesmo tempo (MORAIS; STASI, 2010, p. 63-64; PEREIRA, 2016, p. 20). Pereira (2016, p. 20) aponta que nos entornos do início do século XX o contexto emigratório de pessoas e, conseqüentemente, de músicos e de instrumentos de diversas partes do mundo aos Estados Unidos, propiciou que “bateristas” começassem a acrescentar vários instrumentos em suas “baterias”, junto a vários tipos de sistemas estruturais para suportá-los (*traps/engenhocas*). Assim, *trapset* era a designação da “bateria” entre 1890 e 1930.

Nota-se a junção de diversos instrumentos percussivos com estruturas adaptadas para torná-los uma unidade instrumental, permitindo sua execução por só um músico. Porém, em meados da década de 1930, evoluía e se reduzia esta gama de sistemas estruturais e de instrumentos, surgindo a concepção da bateria moderna (FAUSTINO, p. 36-46). “Podemos ver baterias com mais ou menos timbalões, mais ou menos pratos, com aspectos mais tradicionais ou mais vanguardistas, mas [sua] estrutura-base é composta por 3 peças: bombo, tarola e prato de choque, designado de *big three*” (PEREIRA, 2016, p. 29), ou bombo. Para Ferreira (2017),

a bateria claramente surgiu dos instrumentos de percussão. Entretanto, o conceito de que a bateria se trata de um *setup* de percussão múltipla muitas vezes passa a ideia errada de que a bateria surgiu da percussão múltipla. A bateria teve sua origem nas bandas de rua em New Orleans no final do século XIX e a função dos percussionistas nesse tipo de formação era claramente a de marcação rítmica. Assim, o surgimento do *double drumming* e, em seguida, da bateria mantiveram essa característica de marcação rítmica (FERREIRA, 2017, p. 20).

Setup de percussão

O termo *setup* ou *set* vem do inglês, sendo, de acordo com Morais e Stasi (2010, p. 63), “a reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só obra em questão)”. Assim sendo, infere-se que a bateria consiste em um conjunto de instrumentos percussivos ou “um *setup* de percussão múltipla”, retomando a citação anterior de Ferreira (2017, p. 20), contudo a bateria não representa o conceito de percussão múltipla enquanto prática musical do âmbito de concerto. Observam-se, então, estéticas e contextos musicais distintos envolvendo pontos conceituais em comum, porém (re)adequados às próprias práticas de cada um destes instrumentos. Segundo Coleman (2012),

em obras para percussão solo, a realização da partitura está intimamente ligada ao design do *setup* do intérprete. Em essência e por definição, um *setup* de percussão múltipla é um instrumento arranjado a partir de outros instrumentos. O mais conhecido deles é o *set* de bateria: formado por uma caixa, um bombo, pratos e outros instrumentos. No entanto, ao contrário da bateria contemporânea repleta de ferragens [suportes], nenhum sistema padronizado de ferragens pode acomodar a variedade de instrumentos usados em *setups* de percussão múltipla (COLEMAN, 2012, p. 1-2, tradução nossa)³.

³ Do original: “In works for solo percussion, realization of the score is intimately joined to a performer’s set-up design. In essence and by definition, a multiple percussion set-up is an instrument arranged out of other instruments. The most well known of these is the drum set: fashioned out of a snare drum, bass drum, cymbals, and other instruments. However, unlike the contemporary hardware-laden drum set, no standardized system of hardware can accommodate the variety of instruments used in multiple percussion set-ups” (COLEMAN, 2012, p. 1-2).

O termo *setup* deixa mais evidente o conceito de como é pensada a percussão múltipla, ou seja, como sendo uma unidade instrumental (um instrumento). Segundo Morais e Stasi (2010, p. 63) Ronald George (1975) ao discutir “sobre formas de montar e arranjar os instrumentos necessários [...] dá uma especial atenção a esse elemento essencial da música para percussão múltipla, denominando-o *percussion console*”, o que é chamado no trabalho de Morais e Stasi (2010, p. 63) como montagem ou instalação. Assim, um *setup* poderá possuir diferentes números e tipos de instrumentos, conforme predeterminação do compositor ou mesmo do intérprete, no caso de haver alguma abertura/liberdade.

Surgimento da Percussão Múltipla

Ao abordar a visível (re)evolução da percussão nos primórdios do século XX, Charles (2014) aponta Arnold Schönberg como um dos pioneiros a incluir partes para percussão na música de câmara. De acordo com o autor, “conforme outros compositores escreviam para percussionistas em obras de câmara, surgia o interesse em ter-se um percussionista tocando vários instrumentos de percussão (frequentemente, mas não sempre, tomando emprestada a ideia de *set* de bateria que desenvolvia-se na tradição do *jazz*)” (Charles, 2014, p. 2, tradução nossa)⁴. Dessa maneira, ainda conforme o autor,

evidências do novo gênero ‘percussão múltipla’ podem ser encontradas em obras de muitos compositores da época, incluindo *Histoire du soldat* (1918), de Igor Stravinsky, *Kammermusik n° 1* (1921) de Paul Hindemith, *Music for the Theatre* (1925) de Aaron Copland e *Sonata for Two Pianos and Percussion* (1937), de Bela Bartok. Esse foi claramente um período em que os grandes compositores estavam começando a perceber o potencial inexplorado de escrever para vários instrumentos de percussão. Até o momento, porém, nenhum compositor havia ousado escrever uma obra somente para percussão múltipla (CHARLES, 2014, p. 2, tradução nossa)⁵.

Segundo Ferreira (2017) “a primeira utilização de percussão múltipla conhecida [está na] obra *A História do Soldado [Histoire du Soldat]*, de 1918, de Igor Stravinsky” (FERREIRA, 2017, p. 19). Escrita de modo inédito para performance por apenas um percussionista e seu *setup* de instrumentos (Ibidem, p. 19-21). Apesar de não ser uma obra do repertório solo de percussão múltipla, mas sim uma obra de grupo de câmara, sua concepção e ineditismo de criação e interpretação a tornaram um marco à modalidade de percussão múltipla. Para Bridwell (1993, p. 3) esta obra representou uma inovação, a qual abriu portas para novas possibilidades de escrita para percussão. Além disso, conforme Traldi (2022, p. 64), o compositor desta obra, Stravinsky, destacou-se por valorizar o ritmo no discurso musical, reforçando o ganho significativo de importância da percussão durante o século XX.

Segundo Charles (2014, p. 1) por volta dos anos 1930 surgiam obras mais focadas na percussão. O compositor Edgar Varèse é considerado um dos pioneiros nesse viés, por meio de sua obra *Ionization* (1931) – considerada por muitos a primeira música para grupo de percussão –, além de suas obras de câmara *Hyperprism* (1926) e *Integrais* (1926) escritas para um grande número de instrumentos de percussão. Conforme Bridwell (1993, p. 6), Darius Milhaud é outra figura importante, o qual compôs *Concert pour Batterie et Petit*

⁴ Do original: “As other composers wrote for percussionists in chamber works, an interest in having one percussionist perform on multiple percussion instruments developed (often, but not always, borrowing from the idea of a drum set as was developing in the jazz tradition)” (CHARLES, 2014, p. 2).

⁵ Do original: “Evidence of this new “multi-percussion” genre can be found in works by many prominent composers of the day, including Igor Stravinsky’s *Histoire du soldat* (1918), Paul Hindemith’s *Kammermusik No. 1* (1921), Aaron Copland’s *Music for the Theatre* (1925), and Bela Bartok’s *Sonata for Two Pianos and Percussion* (1937). This was clearly a period in which master composers were beginning to realize the untapped potential of writing for multiple percussion instruments. As of yet, though, no composer had dared to write a work for multi-percussion alone” (CHARLES, 2014, p. 2).

Orchestre (1929), sendo este o primeiro concerto solo escrito para percussão múltipla e orquestra.

Diante das mudanças e inovações estéticas, conceituais e práticas na música, Hashimoto (2003, p. 27) cita que “a exploração de vários e não usuais recursos composicionais e técnicos caracterizam o uso da percussão na música do século XX, bem como as melhorias na construção dos instrumentos e o avanço na técnica de execução pelos músicos.” Notamos que (re)modelava-se a utilização dos instrumentos de percussão, instigando compositores e intérpretes. Para Bridwell (1993, p. 1, tradução nossa)⁶ “houve três grandes desenvolvimentos na composição para percussão durante o século XX, relativos: à evolução do seu papel; ao aumento da densidade da escrita e; à busca de novos sons”. Disto, “compositores aumentaram gradualmente a densidade da percussão pelo(a): inclusão de mais músicos em suas partituras; escrita de peças mais complexas; e, desenvolvimento do conceito de percussão múltipla” (Ibidem)⁷.

Em especial após 1920, o surgimento de acessórios fornecia novas configurações aos instrumentos de percussão, gerando “novas possibilidades de disposição, de montagem e de combinação (entre mesmos instrumentos ou destes com outros)” (MORAIS e STASI, 2010, p. 67). Conforme Traldi (2022, p. 71), “no início do século XX surgiu a modalidade percussão múltipla, ou seja, dois ou mais instrumentos de percussão [que] são tocados por um único intérprete e o conjunto de instrumentos é entendido como uma unidade instrumental”. Logo, em termos conceituais, enxergamos a percussão múltipla como uma inovação técnica relativa à percussão, a qual desenvolvia-se desde primórdios do século XX (MORAIS e STASI, 2010, p. 62-68). Para Payson (1973, p. 16) apud Morais e Stasi (2010, p. 62) percussão múltipla é a “prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão”. Diante deste conceito, Morais e Stasi (2010) fazem outras ressalvas cruciais que auxiliam a caracterizar a percussão múltipla:

Payson não define a natureza dos instrumentos que podem ser utilizados, mas afirma que instrumentos historicamente usados aos pares (como bongôs ou tímpanos) ou em conjunto (como congas ou tímpanos) são considerados neste contexto como um só instrumento. Pode-se complementar que estes instrumentos podem ser de natureza diferente, como, por exemplo, a associação de tambores com pratos, triângulo e/ou teclados (vibrafone, marimba, xilofone, entre outros), o que é bem distinto de uma associação só de tons ou só de pratos (MORAIS e STASI, 2010, p. 62).

Apezatto (2013, p. 29), menciona que a partir da antes referida obra *Ionization* (1931), “muitos autores posteriores utilizaram-se da organização de ruídos ou sons para criarem suas obras – John Cage, Lou Harrison, dentre outros.” Conforme Lewis e Aguilar (2014, p. xii, tradução e adaptação nossa)⁸, junto à esta, “há outras obras simbólicas como *Zyklus n° 9* [1959] de Stockhausen, *First Construction e Imaginary Landscape n° 1* [ambas de 1939] de Cage, [nas quais destacam-se] aspectos exclusivos (timbre, notação e forma, respectivamente) dos estilos destes compositores.” O autor também destaca outros compositores pioneiros neste sentido, como Johanna Beyer, Henry Cowell e William Russell.

⁶ Do original: “There have been three major developments in percussion writing during the twentieth century: 1) The evolution of the role of percussion; 2) The increased density of percussion scoring; 3) The search for new sounds” (BRIDWELL, 1993, p. 1).

⁷ Do original: “Throughout this evolution, composers gradually increased the density of percussion scoring by (1) including more players in their scores, (2) writing more complex parts, and (3) developing the concept of multiple percussion” (BRIDWELL, 1993, p. 1).

⁸ Do original: “There are some token works that appear – Varèse’s *Ionisation*, Stockhausen’s *Zyklus Nr. 9*, Cage’s *First Construction* and *Imaginary Landscape No. 1*—but mention of this music only serves to highlight unique aspects (i.e. timbre, notation, and form, respectively) of these composers’ styles” (LEWIS e AGUILAR, 2014, p. xii).

De acordo com Bridwell (1993), “o grande marco para a percussão [múltipla] solo veio em 1959, quando Karlheinz Stockhausen compôs *Zyklus*, memorável devido ao uso de forma cíclica, notação gráfica, símbolos pictográficos, indeterminação e improvisação, além de ter sido escrita para um solista de percussão desacompanhado” (BRIDWELL, 1993, p. 7, tradução nossa)⁹. Ademais, Stockhausen tem grande ligação ao pioneirismo no uso de meios tecnológicos, inclusive junto à percussão, o que evidencia o surgimento e a busca de novas concepções de composição e performance do século XX, em que a percussão vinha abarcando protagonismos e até exclusividades em obras.

Paralelamente à *Zyklus n° 9* (1959) de Stockhausen, Lewis e Aguilar (2014, p. 5-14) destacam outras obras pioneiras, surgidas um pouco adiante: *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman e *Intérieur I* (1966) de Helmut Lachenmann. Para os autores estas três obras “elevaram a música da percussão moderna como uma das práticas mais transgressoras na arte de musicar” (LEWIS E AGUILAR, 2014, p. 5-14)¹⁰. Aguilar menciona que tais obras herdaram o impulso composicional do compositor John Cage, especialmente frente à sua pioneira obra para percussão múltipla solo, *27'10.554*” (1956) (Ibidem, p. 6). Morais e Stasi (2010, p. 69) citam mais duas obras precursoras: *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen e *Musica para la torre* (1953-1954) de Mauricio Kagel.

Estas obras, por serem concebidas e envolverem a percussão de modo inédito e peculiar, e em contexto solo, são grandes referências ao repertório que surgiu posteriormente no que diz respeito à composição e performance. Questões de timbre, de escrita, de escolha e montagem de *setup*, uso de técnicas tradicionais e/ou estendidas, dentre outras, passaram a ser inerentes a cada obra de percussão múltipla solo, refletindo o senso de experimentação do seu repertório.

Diferenças conceituais e práticas entre percussão múltipla e outros agrupamentos de instrumentos ou “objetos”

Uma reflexão importante é entender o que difere a percussão múltipla dos demais instrumentos de percussão que envolvam algum tipo de agrupamento de um mesmo instrumento ou objeto (barras, tubos, etc.). Nesse sentido, Aquino (2019) compara a bateria com o xilofone, a partir da organologia:

o sistema H-S¹¹ prevê os instrumentos que são conjuntos de partes isoladas (os chamados ‘sets’). Um bom exemplo é o xilofone: ele é classificado no sistema sob o número 1112. .21. Isto quer dizer: trata-se de um idiofone (1) golpeado (‘struck’, 11) diretamente (111), percutido (1112), um *set* de idiofones (1112. .2) feitos de madeira (1112. .21). A grande questão que parece se colocar na diferenciação entre um ‘set’ como o xilofone e a bateria – para além das diferenças do corpo vibrante e do material de que são feitos – está no fato de que, no xilofone e em outros instrumentos do mesmo tipo, as barras individualmente não são concebidas como instrumentos independentes. Já na bateria, as peças podem com muita facilidade ter uma ‘existência’ independente – afinal lembremos que historicamente estes instrumentos eram tocados por diferentes pessoas. No xilofone existe uma unidade

⁹ Do original: “The big breakthrough for solo percussion came in 1959, when Karlheinz Stockhausen wrote *Zyklus*. This composition is noteworthy because of its use of cyclic form, graphic notation, pictographic symbols, indeterminacy, and improvisation, as well as the fact that it was written for an unaccompanied percussion soloist” (BRIDWELL, 1993, p. 7).

¹⁰ Do original: “elevated modern percussion music as one of the most transgressive practices in the art of musicking” (LEWIS e AGUILAR, 2014, p. 5).

¹¹ Segundo Aquino (2009, p. 38), “o sistema classificatório que hoje em dia é o mais difundido foi proposto por Hornbostel e Sachs no ano de 1914. O sistema Hornbostel-Sachs (H-S) surge a partir da constatação de que a classificação usual dos instrumentos da orquestra ocidental (‘cordas’, ‘sopros’, ‘percussão’ e ocasionalmente uma quarta categoria, ‘teclados’) era demasiado confuso para ser aplicado aos instrumentos de outras culturas”.

timbrística entre as teclas – todas são feitas do mesmo material, por exemplo –, enquanto na bateria o que vemos é uma diversidade (AQUINO, 2009, p. 39).

A comparação feita por Aquino (2019) pode ser emprestada para compararmos percussão múltipla e os instrumentos barrafônicos como marimbas, vibrafones, xilofones, entre outros. Esses instrumentos, apesar de formados por um agrupamento de barras, não são considerados instrumentos de percussão múltipla, já que: 1) as barras possuem o mesmo timbre, portanto, representando apenas uma ampliação da tessitura do instrumento e, assim sendo, o agrupamento destas não é considerado um *setup* e sim uma unidade instrumental original; e, 2) o discurso musical melódico e harmônico (tonal ou não) desses instrumentos torna as teclas dependentes uma das outras, tornando-se elemento fundamental deste discurso.

Outra comparação importante é entre a percussão múltipla e instrumentos geralmente formados por setups de um único tipo instrumental como: tímpanos, congas, bongôs, tomtoms, agogôs, etc. Lembrando-se da citação já apresentada, Morais e Stasi (2010, p. 62) comentam que Payson (1973) afirma que instrumentos historicamente tocados aos pares e/ou em conjunto são considerados como um só instrumento, ou seja, seu agrupamento não caracteriza-se como uma junção de diferentes instrumentos de percussão, mas apenas a ampliação de possibilidades sonoras e interpretativas de um instrumento, já que, o agrupamento de diferentes diâmetros de um mesmo instrumento tem por finalidade a ampliação da tessitura (altura definida ou não). Em casos como dos tímpanos, onde um mesmo instrumento pode ter sua afinação alterada, o agrupamento de instrumentos também visa possibilitar a performance de discursos musicais mais complexos, ou seja, a possibilidade da utilização de diferentes alturas concomitantemente ou rapidamente, o que não poderia ser realizado ou tornaria extremamente difícil a performance em um único instrumento.

Uma última comparação é com a bateria, ou seja, o instrumento que serviu de inspiração para a criação da percussão múltipla. Apesar de conceitualmente a bateria ser um *setup* de percussão, existem algumas características que diferem esses dois instrumentos: 1) a bateria teve praticamente todo seu desenvolvimento em gêneros musicais populares enquanto a percussão múltipla surgiu e é utilizada na música de concerto; 2) a performance da bateria possui certos papéis fundamentais, conforme argumenta Ferreira (2017, p. 21), em que “a linguagem da bateria se alicerçou na marcação rítmica e no acompanhamento musical, com a manutenção do andamento” – podendo haver momentos em que a bateria se distancie (mas não abra mão) destas funções essenciais, como na sua performance como instrumento solista, através de solos de bateria e/ou de práticas de improvisação –, enquanto a percussão múltipla, apesar de também poder desempenhar essa função de marcação rítmica, tem seu discurso sonoro mais voltado para uma exploração melódica/tímbrica; 3) a bateria possui um certo padrão de instrumentação, enquanto *setups* de percussão múltipla geralmente englobam uma maior gama de tipos e até quantidades de instrumentos – é claro que existem bateristas como Terry Bozzio, Mike Portnoy, Neil Peart, Mike Mangini, Aquiles Priester e Thomas Lang que optam(ram) por grandes *setups*. Entretanto, estes baseiam-se em repetições numerosas de certos instrumentos (muitos tons, pratos, dois ou mais bumbos e, pontualmente, carrilhão, *tambourine*, *cowbell*, timbales, *octobans*...) –, contudo, no caso de *setups* para percussão múltipla, a ampla gama de instrumentos pode ocorrer não só em quantidade, como também no emprego de diversos tipos de instrumentos (timbres). Comparando ambos instrumentos, para Ferreira (2017):

ficam claras duas características marcantes que diferem a bateria da percussão múltipla: 1) A bateria tradicionalmente desempenha uma função de marcação rítmica, enquanto a percussão múltipla possui um caráter mais ‘melódico’. O que não significa que a bateria não pode ser utilizada num contexto melódico ou a percussão múltipla não possa desempenhar a função de marcação rítmica; 2) A

bateria é formada por instrumentos de percussão. Entretanto, algumas das técnicas tradicionais aplicadas na bateria podem ser consideradas como técnicas estendidas para os instrumentos de percussão (FERREIRA, 2017, p. 20).

Destacamos aqui que não existe um consenso sobre a comparação entre bateria e percussão múltipla. Segundo Hemsworth (2016, p. 20), “tende ainda hoje a fazer-se uma inevitável associação entre multipercussão e música erudita, de um lado, e entre bateria e música popular do outro, o que consideramos constituir uma barreira (psicológica) na forma como os universos se interpenetram”. Também existem trabalhos como os de Nichols (2012) e Faustino (2018) que discorrem sobre obras concebidas à bateria solo, aproximando-a da “linguagem” da percussão múltipla solo e, conseqüentemente, ao âmbito de concerto¹².

Outras modalidades de combinação de instrumentos de percussão que não se configuram como percussão múltipla

Em publicação recente refletindo sobre o processo composicional de suas obras, Traldi (2022, p. 71) afirma que pela sua visão: “existem outras três possibilidades de se combinar instrumentos de percussão em uma performance que não se configuram como percussão múltipla”:

1) a performance de dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo, mas não como uma unidade, [sendo uma] modalidade muito comum nas bandas de música popular, nas quais os percussionistas executam instrumentos de percussão diferentes ao mesmo tempo. Ou seja, o músico toca dois ou mais instrumentos com funções musicais independentes, não havendo a ideia de que a somatória deles crie uma unidade instrumental; 2) a utilização de um instrumento para realizar o preparo de outro [como no caso da obra para pandeiro solo *Três Momentos para Pandeiro Brasileiro* do autor, na qual] deve-se fixar guizos de metal nos parafusos de afinação do instrumento, [representando] uma modificação física que traz alteração na sonoridade original, ou seja, os guizos foram utilizados para criar um pandeiro preparado; 3) a utilização de um instrumento de percussão para expandir a sonoridade de outro. Nesse caso, a diferença com a percussão múltipla é muito mais conceitual do que prática. Exemplificando-se por outra obra do autor, *SKKY* (2015), na segunda seção desta é utilizado um par de ‘ovos chocalho’ junto com a performance do vibrafone. Tecnicamente ocorre a performance de dois instrumentos de percussão ao mesmo tempo e como uma unidade, ou seja, percussão múltipla. Entretanto, conceitualmente a obra é para vibrafone solo e os ‘ovos chocalho’ foram utilizados com a função conceitual de ampliar as sonoridades do vibrafone, [a partir da execução conjunta a outro instrumento percussivo com função de expandir a sonoridade do instrumento principal] (TRALDI, 2022, p. 71-72, adaptação nossa).

Cabe aqui também acrescentar/mencionar situações nas quais os percussionistas montam *setups* de instrumentos de percussão, mas não os tocam como uma unidade, mas individualmente cada instrumento em momentos distintos de uma obra. Esta situação é bastante comum no repertório orquestral, na percussão popular e também em algumas obras para grupo de percussão. Ou seja, a montagem de um *setup* de percussão não caracteriza a obra como percussão múltipla e sim sua performance como uma unidade instrumental.

Conclusões

A partir da pesquisa bibliográfica e da reflexão realizada, apontamos aqui algumas características que nos auxiliaram a entender melhor o conceito e aspectos práticos de percussão múltipla. É praticamente impossível discutir percussão múltipla sem mencionar a bateria, pois apesar de conceitualmente poder ser considerada um *setup* de percussão múltipla,

¹² Hemsworth (2016) e Ferreira (2017) abordam a bateria em perspectivas mais abertas quanto a funcionalidades e experimentação, ou seja, fugindo e/ou incorporando outras abordagens à performance do instrumento.

a bateria surgiu historicamente antes, em contexto musical diferente (música popular norte americana) e com função musical específica (manutenção de ritmo/tempo). Além disso, existem evidências de que a percussão múltipla teve sua origem inspirada na bateria.

Percussão múltipla envolve a performance de um *setup* de instrumentos de percussão, ou seja, diferentes instrumentos agrupados e tocados simultaneamente e/ou em rápida sucessão como uma unidade instrumental. Assim sendo, difere-se de agrupamentos de instrumentos formados por um mesmo tipo de instrumento como: tímpanos, tom-tons, *temple block*, bongôs, congas, etc., ou instrumentos formados por agrupamento de barras, tubos ou outros “objetos” que não são concebidos como instrumentos independentes, mas que possuem uma unidade timbrística, como: xilofones, vibrafones, marimbas, campanas tubulares, crotales, etc.

Além disso, a performance de *setups* de diferentes instrumentos de percussão pode ocorrer em outros contextos não caracterizados como percussão múltipla: 1) performance de linhas rítmicas independentes simultaneamente (exemplo: performance simultânea por um mesmo intérprete da linha rítmica do surdo e do tamborim em um samba); 2) performance de diferentes instrumentos sucessivamente com função musical independente (exemplo: músico de orquestra que monta um *setup* de instrumentos, mas toca cada um individualmente em momentos diferentes da obra); 3) instrumento de percussão sendo utilizado na preparação de outro instrumento de percussão (inferindo-se ao conceito de instrumento preparado criado por John Cage); e 4) quando conceitualmente a utilização de um instrumento de percussão tocado simultaneamente a outro tem a função de expansão sonora e não de unidade instrumental.

Como mencionado inicialmente, a reflexão apresentada neste artigo e as características levantadas sobre o conceito de percussão múltipla serão aplicadas para a composição e performance de músicas eletroacústicas mistas didáticas para percussão múltipla, dentro da pesquisa em desenvolvimento.

Esse artigo faz parte do projeto de pesquisa “Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias”, coordenado pelo autor Cesar Traldi na Universidade Federal de Uberlândia e financiado pela Fapemig (Edital N° 001/2022 - DEMANDA UNIVERSAL). O autor Rubens Rogério Scottá Jr. é bolsista de mestrado Fapemig.

Referências

- APPEZZATO, Ricardo. (2013). *A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica para percussão*. 91 p. (Dissertação de Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- AQUINO, Thiago Ferreira de. (2009). *Representações da bateria em revistas de música no brasil: processos de construção da autoridade*. 135 p. (Dissertação de Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BRIDWELL, Barry D. (1993). *The multi-percussion writing of william kraft in his encounters series with three recitals of selected works of erb, ptaszynska, redel, serry, and others*. 107 p. (Doctorate Thesis in Musical Arts). University Of North Texas, Denton.
- CHARLES, Benjamin A. (2014). *Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*. 82 p. (Doctorate Thesis in Musical Arts). University Of Miami, Coral Gables.
- COLEMAN, Matthew. (2012). *Instrument Design in Selected Works for Solo Multiple Percussion*. 66 p. (Doctorate Thesis in Musical Arts). Arizona State University, Phoenix.
- FAUSTINO, Rui Filipe Jesus. (2018). *Música para bateria solo: um estudo da bateria na música erudita*. 128 p. (Dissertação de Mestrado em Artes Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- FERREIRA, Thiago de Souza. (2017). *Exploração tímbrica na bateria em improvisações livres e composições semi-abertas*. 112 p. (Dissertação de Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

- GEORGE, Ronald. (1975). Research into new areas of multiple-percussion performance and composition. *Percussionist*, v. 12, n. 3.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gadiva, 765 p.
- HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. (2003). *Análise Musical de “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri*; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. 144 p. (Dissertação de Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas.
- HEMSWORTH, Brendan Rui. (2016). *A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão*. 80 p. (Dissertação de Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- KELLER, Renee E. (2013). *Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009*. 361 p. (Doctorate Thesis in Music). Music School, Northwestern University, Evanston.
- LEWIS, Kevin; AGUILAR, Gustavo (ed.). (2014). *The Modern Percussion Revolution: journeys of the progressive artist*. New York: Routledge, 308 p.
- MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79.
- NICHOLS, Kevin Arthur. (2012). *Important works for drum set as a multiple percussion instrument*. 130 p. (Doctorate Thesis in Musical Arts). Graduate College, University Of Iowa, Iowa City.
- PAYSON, Al. (1973). Multiple-percussion at the school level. *Percussive Notes*, v. 11, n. 3.
- PEREIRA, João Luís Português. (2016). *Evolução Histórica Do Ensino Da Bateria Em Portugal*. 109 p. (Dissertação de Mestrado em Música-Interpretação). Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora.
- ROBERTSON, Thomas Alexander. (2020). *Examination of the evolution of multi-percussion*. 67 p. (Master Dissertation in Arts - Performing Arts). Western Australian Academy Of Performing Arts, Edith Cowan University, Perth.
- TRALDI, Cesar Adriano. (2022). Percussão e Novas Tecnologias. In: LIMA, Sonia R. Albano de (org.). *Procedimentos e ações multidimensionais na música*. São Paulo: MusaEditora, cap. 3. p. 59-88. Coletânea de artigos.

Ritmos Brasileiros do Nordeste: a linguagem e condução utilizada pelo contrabaixo elétrico.

Mônica Michelly Lima da Silva
UFRN
mmls_monica@hotmail.com

Ranilson Bezerra de Farias
UFRN
ranilsonfarias@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado ainda em andamento que está sendo desenvolvida no âmbito da performance do contrabaixo elétrico na música popular nordestina. A pesquisa tem como temática a demonstração de células rítmicas base e suas possíveis derivações, partindo da compreensão da linguagem e condução harmônica executada pelo contrabaixo. Essas derivações serão desenvolvidas por reconhecidos contrabaixistas da cena musical brasileira a partir dos gêneros musicais: xote, baião, maracatu e frevo. Abordaremos neste artigo, apenas as possibilidades estudadas e aplicadas pelo (a) autor (a) deste trabalho juntamente com alguns exemplos do método Música Brasileira para Contrabaixo de Adriano Giffoni. Por meio do levantamento inicial e estudos aplicados, observamos que existem várias maneiras do estudante ou profissional desse instrumento se apropriar e desenvolver uma linguagem influenciada por fatores como: o estudo técnico, compreensão do estilo e referências de repertórios que podem influenciar na forma como a linha de condução será construída.

Palavras-chave: Contrabaixo elétrico; Linha de abaixo; Música nordestina; Condução harmônica

Brazilian Rhythms of the Northeast: the language and conduction used by the electric double bass.

Abstract: This article is a clipping of a master's research still in progress that is being developed in the context of the performance of electric bass in northeastern popular music. The research has as its theme the demonstration of base rhythmic cells and their possible derivations, starting from the understanding of language and harmonic conduction performed by the bass. These derivations will be developed by recognized bassists of the Brazilian music scene from the musical genres: xote, baião, maracatu and frevo. We will discuss in this article only the possibilities studied and applied by the author (a) of this work along with some examples of the Brazilian Music for Double bass method by Adriano Giffoni. Through the initial survey and applied studies, we observed that there are several ways for the student or professional of this instrument to appropriate and develop a language influenced by factors such as: technical study, understanding of style and references of repertoires that can influence how the driving line will be constructed.

Keywords: Electric double bass; Line below; Northeastern music; Harmonic conduction

Introduction

Neste artigo temos como temática a linguagem da condução desenvolvida pelo contrabaixo elétrico no xote, maracatu (de baque virado), frevo e baião. Os elementos musicais que cercam esses gêneros serão analisados de forma que possam contribuir para o mapeamento e utilização prática dos baixistas, ressaltando as nuances estético-musicais que os envolvem. Esperamos que esse estudo possa demonstrar para os contrabaixistas que existem várias maneiras de se apropriar e desenvolver essa linguagem, baseando-se em fatores como: o estudo técnico, compreensão do estilo e referências de repertórios que podem influenciar na forma como a linha de condução será construída.

Apresentaremos esses gêneros musicais oriundos do contexto da música nordestina, partindo da perspectiva de uma linha basilar e como ela poderá ser executada pelo contrabaixo elétrico. Diante disso serão apresentadas células rítmicas bases (ritmo guia), para linguagem do contrabaixo, que darão suporte para o desenvolvimento de novas possibilidades de linhas de

condução a partir da visão da autora do trabalho e do método música brasileira para contrabaixo de Adriano Giffoni.

A condução rítmica empregada nesse contexto é executada principalmente por instrumentos de percussão, como por exemplo no baião, no qual temos a presença da zabumba e do triângulo desenvolvendo o ritmo. Ramalho afirma que “O ritmo, vindo das danças animadas do sertão, ganhou uma nova configuração com a introdução da zabumba, triângulo e acordeom, que se tornaram o conjunto “típico” para esse gênero. (RAMALHO, 1997, p.92). Diante disso, ressalta-se a importância que há na visualização do gênero de forma mais completa, onde o músico consiga compreender a função musical dos instrumentos de percussão, as principais células rítmicas executadas, assim como entender a função do seu instrumento, tendo em vista que o seu papel será desenvolvido de acordo com essas concepções e relações com todo o conjunto de instrumentos. (MONTANHAUR; SILLOS, 2003).

Observa-se então a consolidação do contrabaixo elétrico dentro desse ambiente, onde foi ganhando seu espaço e se popularizando em vários grupos, entrando com maior força no âmbito da performance em shows de música popular. Falar sobre o contrabaixo nos faz perceber os diversos cenários onde o instrumento já atuou para poder chegar na atual configuração no que se refere a sua utilização e qual sua função. A princípio o contrabaixo desenvolvia principalmente a função de acompanhamento harmônico, com o passar dos anos vários baixistas como Nico Assumpção, Ney Conceição, Arthur Maia, Jamil Joanes, Adriano Giffoni, Thiago do Espírito Santo, Michael Pipóquina dentre outros passaram a explorar o instrumento de forma diferente, como solistas.

Ritmos Brasileiros do Nordeste

A região Nordeste também é conhecida pela sua grande variedade cultural, assim como, percebe-se a pluralidade de festas e tradições, exemplo disso é o carnaval de Salvador, Recife, Olinda, o São João da Paraíba que é festejado com quadrilhas, comidas típicas, fogos e forró, xote, baião etc. Diante disso, percebe-se que a música do nordeste traz consigo também a diversidade de ritmos populares: baião, forró, frevo, axé, samba de roda, maracatu, frevo e muitos outros. Dentre a diversidade cultural encontrada no Nordeste, ressaltaremos a música como elemento de estudo, apresentando o xote, baião, maracatu e o frevo. Entre as possibilidades rítmicas disponíveis optamos por escolher esses quatro ritmos que exemplificam de forma bastante representativa a diversidade da cultura nordestina. O xote e o baião que ressaltam a música de Luiz Gonzaga, o Maracatu de baque virado oriundo da cultura negra, e o frevo que representa a música instrumental nascida nos seios das bandas de música, grupos de grande tradição em nosso país.

Xote

Segundo o Dicionário Grove de Música (1994) o xote é uma dança de roda, como a polca alemã, geralmente executada em andamento mais lento. Foi introduzida na Inglaterra em meados dos anos 1848. No Brasil esse gênero apareceu com maior amplitude em 1850, sendo adotado por vários grupos, onde o xote passou por um processo de mudança, a princípio o Schottisch que virou “xotis” e posteriormente o xote. Aos poucos foi ganhando espaço e se distanciando das características e elementos originais do Schottisch. Atualmente esse gênero é um dos mais relevantes da região Nordeste e ficou imortalizado pela voz do compositor Luiz Gonzaga.

Baião

O baião é um ritmo musical nordestino que costuma ser acompanhado pela dança, muito popular nessa região. Foi na década de 1940 que o baião ganhou espaço na cultura nordestina por meio do músico e compositor Luiz Gonzaga, que é considerado o rei do baião. O baião tem

influências das modas de viola, música caipira e também de danças indígenas. Os instrumentos utilizados nesse gênero é a viola caipira, sanfona, triângulo, flauta doce e rabeca. A temática dessas composições envolve a vida do povo nordestino e suas dificuldades no sertão. Uma das obras mais conhecidas desse contexto é a Asa Branca, que mostra a dificuldade enfrentada no período de seca na região. Desde seu surgimento, o baião se tornou um dos fortes representantes da música regional que traz consigo a sonoridade nordestina. Cortes afirma que:

O baião passa a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940. Desde o seu advento, ele tem sido um dos mais fortes representantes da chamada “sonoridade nordestina”, assim como, um gênero expressivo dentro do que se convencionou denominar como música “regional”. (CORTES, 2012, p. 175)

Maracatu de baque virado

O maracatu tem sua origem advinda de um ritual religioso africano, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, que acontecia durante a coroação dos Reis do Congo. Esse gênero teve sua origem no Brasil, no estado de Pernambuco, sendo destaque em Olinda, Recife. A inserção desse ritmo no contexto da música nordestina, se deu por meio dos escravos. Foi se tornando um ritmo tradicional dessa região e foi perdendo um pouco do teor religioso e ritualístico realizados pelos escravos, se transformando em uma dança típica de carnaval, sem perder suas características. O maracatu é marcante no carnaval de pernambucano, se tornando símbolo da resistência negra no Brasil. A percussão é muito presente nesse estilo, se destacando pela forte vibração dos tambores.

Frevo

Nascido em Pernambuco – Recife, o frevo surge entre os séculos XIX e XX. Dia 09 de fevereiro de 1907 foi escolhido como o dia do nascimento do frevo. A princípio mostra-se como um ritmo carnavalesco que teve influência do maxixe, tango, polca, marchas e dobrados. O contexto histórico está envolto na abolição da escravatura e Proclamação da República, assim como na urbanização da cidade do Recife com a presença dos desfiles das bandas militares. Nesse gênero percebe-se uma riqueza melódica, onde existem perguntas e respostas feitas pelos instrumentos de sopro, geralmente com notas agudas, floreios e articulação bem definida. Uma característica do ritmo é a presença de sincopes e o andamento acelerado. O frevo pode ser dividido em algumas categorias como: Frevo de bloco, frevo canção, frevo de rua. O grupo de quatro colcheias ou quatro semicolcheias é comumente utilizado nesse contexto. Cortes afirma que:

Assim como no baião, uma das figuras rítmicas frequentes é aquela formada por quatro colcheias, sendo a última colcheia ligada e levemente acentuada. Porém, devido às diferenças de andamento e “levada”, a mesma figura torna-se peculiar em cada um dos gêneros. No baião ela tende a soar mais “relaxada”, enquanto no frevo cria um efeito de “aceleração”. (CORTES, 2012, p. 148)

Diante disso, ressalta-se a importância para o baixista em compreender as levadas, assimilando com nuances desenvolvidas pelas seções rítmicas e harmônicas, visando a compreensão das figuras e progressões recorrentes dentro de cada estilo, assim como conhecer o contexto histórico e as influências que cada um traz consigo.

O contrabaixo elétrico nos ritmos do nordeste – Possibilidades e variações

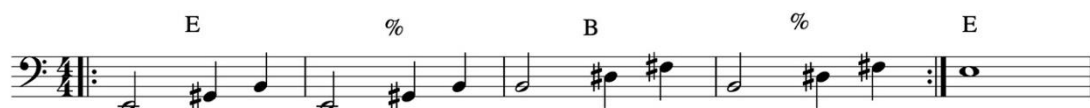
Xote

O grupo musical tradicional que executa o xote é um trio, composto por triângulo, zabumba e sanfona. O compasso utilizado nesse contexto é o 4/4, no qual o contrabaixo elétrico faz a condução semelhante ao ritmo executado pelo zabumba.



Ex. 1: Célula rítmica básica para o contrabaixo no xote By Giffoni (1997).

No exemplo 2, o contrabaixo caminha basicamente pelas tríades dos acordes dispostos na harmonia, sendo dois acordes maiores onde a tônica é tocada em mínimas e terça maior e quinta justa em semínimas.



Ex. 2: sugestão de variação para o contrabaixo no xote By Autora (2023).

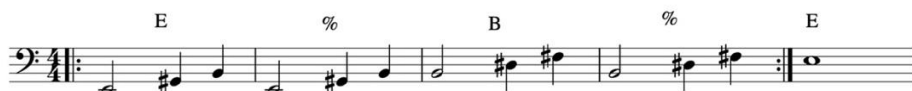
Possibilidade de variação da linha base de condução para mesma harmonia, onde toca-se tônica e quinta do acorde primeiramente em semínima e no segundo momento usa-se colcheias na passagem de um acorde para o outro.



Ex. 3: sugestão de variação para o contrabaixo no xote By Autora (2023).

Baião

Esse estilo é executado em compasso 2/4, tendo como principal característica a acentuação presente entre o final do primeiro tempo e o início do segundo, que gera um tipo de prolongamento conhecido como síncope. Nesse contexto, se tratando da harmonia, o contrabaixo utiliza bastante a tônica e a quinta dos acordes. Giffoni (1997, p. 34) afirma que “A articulação das notas deve ser bastante percussiva e a sonoridade do baixo deve ser aguda para proporcionar bom resultado ao se tocar juntamente com o bumbo da bateria ou com os instrumentos típicos que são, geralmente, a zabumba e o triângulo”.



Ex. 4: célula rítmica básica executada pelo contrabaixo no estilo baião By Autora (2023).



Ex. 5: Sugestão de variação no estilo baião By Giffoni (1997).

O contrabaixo desenvolve uma ideia melódica construída em 4 compassos. Nos dois primeiros compassos toca-se a nona no baixo do acorde, em seguida toca-se a nota mi que

caminha até a tônica do acorde de Gmaj9/A. Nos compassos 3 e 4, toca-se a terça no baixo, tônica e nona (tônica do próximo acorde).

Maracatu

Tradicionalmente não existe a presença do contrabaixo elétrico nos ritmos aqui estudados, dessa forma, é necessária uma visualização enfática nos instrumentos de percussão, onde o contrabaixo busca se aproximar das células rítmicas executadas por esses instrumentos. No maracatu o ritmo é marcado pela presença da pausa de semicolcheia e pela colcheia pontuada. Harmonicamente, o baixo caminha enfatizando a quinta e sétima dos acordes.

Em sua formação original, os grupos de maracatu não usam o contrabaixo, diante disso, os exemplos citados são pensados a partir de elementos rítmicos e referências melódicas desse estilo e, principalmente, do variante maracatu de baque virado de Pernambuco. O compasso usado é o 2/4 e o ritmo básico é marcado pela pausa de semicolcheia e pela colcheia pontuada (sempre acentuada), que podem aparecer no primeiro ou segundo tempo do compasso. (Giffoni, 1997)



Ex. 6: Célula rítmica básica para o contrabaixo no estilo maracatu Giffoni (1997).



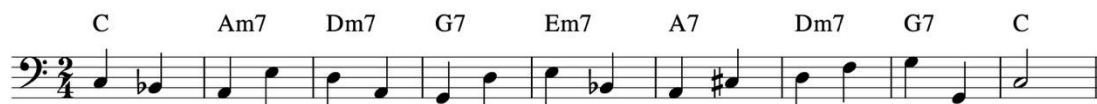
Ex. 7: variação da condução do contrabaixo no estilo maracatu enfatizando a pausa de semicolcheia e sétimas dos acordes by Giffoni (1997).

Frevo

O frevo é muito executado no carnaval da região nordeste. Tocado em compasso 2/4, tem como característica a presença de vários instrumentos de sopro e de percussão. Originalmente, a tuba era o instrumento que executava os baixos, posteriormente o baixo elétrico foi inserido, atualmente é responsável por essa função em várias formações instrumentais. A condução do contrabaixo é feita basicamente por semínimas, enfatizando também convenções executadas pela percussão e sopro.



Ex. 8: Ritmo em semínimas enfatizando a tônica e a quinta dos acordes By Autora (2023).



Ex. 9: variação da condução do contrabaixo no estilo frevo, enfatizando a presença dos cromatismos entre os acordes by Giffoni (1997).

Conclusão

Observa-se que o contrabaixo elétrico ganhou seu espaço dentro do contexto dos gêneros apresentados, apesar de não fazer parte da instrumentação utilizada a priori ou da formação “original”, entretanto, o panorama dentro desse contexto foi sendo alargado, trazendo novas propostas com múltiplos aspectos, nas quais o contrabaixo elétrico foi contemplado.

O repertório de possibilidades que surgem através de novas ideias que tem como referência uma condução base, enriquece o vocabulário e linguagem do contrabaixista, pois ao utilizar a música nordestina como aporte para o desenvolvimento de novas possibilidades no processo de criação e recriação, há a inserção de conceitos adquiridos em outras práticas. Os princípios vistos podem facilitar a compreensão de novas células rítmicas por meio da assimilação das nuances desses estilos, assim como facilitar o desenvolvimento de uma linha adequada para o gênero, visualizando também saberes inerentes a parte de timbres do instrumento e como ele soa melhor em cada ocasião.

Espera-se que esse material e propostas apresentadas possam agregar-se aos estudos e a visualização do contrabaixista que busca desenvolver a performance em gêneros da música nordestina, bem como catalisar o desenvolvimento de pesquisas e materiais que contribuam para aprendizagem e compreensão da função do contrabaixo elétrico nesse âmbito.

References (only cited authors) – Use APA Style

- CORTES, Almir. Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Campinas – SP, 2012.
- GIFFONI, Adriano. Música Brasileira para Contrabaixo. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind. E Com, 1997.
- MONTANHAUR, Ramon; SILLOS, de Gilberto. Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003. 89 p
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: his career and his music*. Liverpool, 1997. 318p. Tese (Doutorado em Música). University of Liverpool.
- SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: McMillan Publisher Limited, 2001.

O contrabaixo elétrico na música instrumental brasileira: técnicas estendidas utilizadas na música *No Nordeste, a Salsa é Assim*

Lêdo Ivo Benevides de Souza Júnior
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ledoivojr@hotmail.com

Ranilson Bezerra de Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
ledoivojr@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa em andamento que está sendo desenvolvido no âmbito da Escola de Música da UFRN, tem a finalidade de demonstrar as técnicas estendidas utilizadas no contrabaixo elétrico, mais especificamente na música *No Nordeste, a Salsa é Assim*, composição essa que é de autoria do 1º proponente desse trabalho, e que foi composta em meados de 2016, ano que estava concluindo a Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Paraíba. Além de uma análise descritiva da obra, exemplos de alguns trechos onde se encontram técnicas estendidas serão discutidos e apresentados em vídeos através do repositório Youtube com o objetivo de auxiliar o leitor na compreensão do conteúdo.

Palavras-chave: Contrabaixo elétrico, Técnicas estendidas, Música instrumental.

The electric bass in Brazilian instrumental music: extended techniques used in music *No Nordeste, a Salsa é Assim*

Abstract: This paper is an excerpt of a work in progress, which is being developed within the scope of the Music School UFRN. It aims to demonstrate the use of extended techniques on the electric bass, more specifically in the song *No Nordeste, a Salsa é Assim*. This piece was composed around the year 2016, while the 1st proponent of this work was getting a Degree in Music at the University Federal do Paraíba. In addition to a descriptive analysis of the composition, this paper brings examples of how the extended techniques can be applied, along with discussions and links to videos that might assist the reader in understanding its content.

Keywords: Electric bass, Extended techniques, Instrumental songs.

Introdução

Existem vários trabalhos sobre o contrabaixo elétrico, dentre eles, os que tratam da performance para o referido instrumento, bem como o seu ensino. Entretanto, através do nosso levantamento bibliográfico inicial, constatamos que ainda há uma necessidade de estudos que explorem questões relacionadas às técnicas estendidas (TE) utilizadas pelos baixistas na música instrumental brasileira. As técnicas estendidas são recursos bastante usados por compositores contemporâneos que as exploram através dos mais diversificados instrumentos musicais. No caso do contrabaixo acústico encontramos um grande número de trabalhos acadêmicos que tratam dessas possibilidades, tais como: Turetzky e Fausto Borém 2014 (O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo), Campos, 2018 (Técnicas estendidas do contrabaixo em três arranjos crossover de canções populares.), Rosa, 2012 (Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil); os trabalhos de Fausto Lessa Pizzol (A performance contemporânea no baixo elétrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira, 2017. Já o outro baseia-se nas (Técnicas estendidas no baixo elétrico e o Jazz Brasileiro: história e proposta de abordagem prática contemporânea, 2018.). O presente artigo é constituído de um recorte do nosso projeto de mestrado em Música, que pretende estudar sobre as técnicas estendidas no contrabaixo elétrico tendo como exemplo três composições de de autoria do 1º autor, sendo que para esse artigo será trabalhada apenas uma dessas composições, cujo título: *No Nordeste, a Salsa é Assim*.

Sabemos que o Nordeste brasileiro, como um todo, possui uma riqueza cultural diversificada, e que de certa forma, acaba por influenciar os artistas em vários fatores, sobretudo em sua forma de se expressar, de agir, de compor, mesmo que compartilhe de outras influências. E por qual motivo não trabalhar os elementos nordestinos nas universidades e/ou conservatórios com mais propriedade? Bollos (2008), em sua pesquisa, ressalta a necessidade da implementação do ensino de Música Popular nas universidades, bem como uma bibliografia básica para a formação do instrumentista popular, enquanto que na Música Erudita já existem pré-definidos uma bibliografia e um currículo básico que facilitam uma estruturação satisfatória dos cursos.

Diante da construção do projeto de mestrado e desse artigo, veio mais uma indagação: Por que não atrelar o contexto da Música Popular, a vivência da cultura regional, em que podemos aproveitar os ritmos da Zona da Mata Norte de Pernambuco, bem como do Nordeste e Brasil, às técnicas do contrabaixo elétrico? Consideramos assim, que ritmos como cavalo marinho, maracatu rural, baque-virado entre outros, podem ser trazidos para um contexto atual e explorados composicionalmente e tecnicamente em relação ao contrabaixo elétrico.

Apesar das inovações tecnológicas e modificações sofridas através dos tempos pelo instrumento, podemos dizer que ele ainda se encontra em evolução, por ser considerado muito jovem, pois foi criado em 1951 por Léo Fender. Foi pensado para facilitar a locomoção do baixista, melhorar a amplificação do som por meio de captadores com ímãs e, que por possuir um corpo maciço, favoreceu novas possibilidades ao se tocar o instrumento.

O baixista Bill Johnson, durante uma apresentação em Shreveport com a Creole Jazz Band em 1911, orquestra de New Orleans, seu arco quebrou-se, e mesmo assim ele teve que dar continuidade ao concerto, tocando, mas de forma dedilhada (*pizzicato*), a partir daí, o contrabaixo no jazz passou a ser tocado dessa forma, sabendo-se que até esse momento, o arco era imprescindível para tocar o contrabaixo e a técnica de *pizzicato* (dedilhada), por sua vez, era tida sempre em segundo plano, segundo Berendt e Huesmann (2014). Para Turetzky (1974), mais especificamente os baixistas, o jazz, nessa época, possibilitou a busca por novas sonoridades e técnicas. Houve também uma maior liberdade e ousadia, como menciona (Lago, 2015, p. 17). Para corroborar, Sá (2007) vem destacar que:

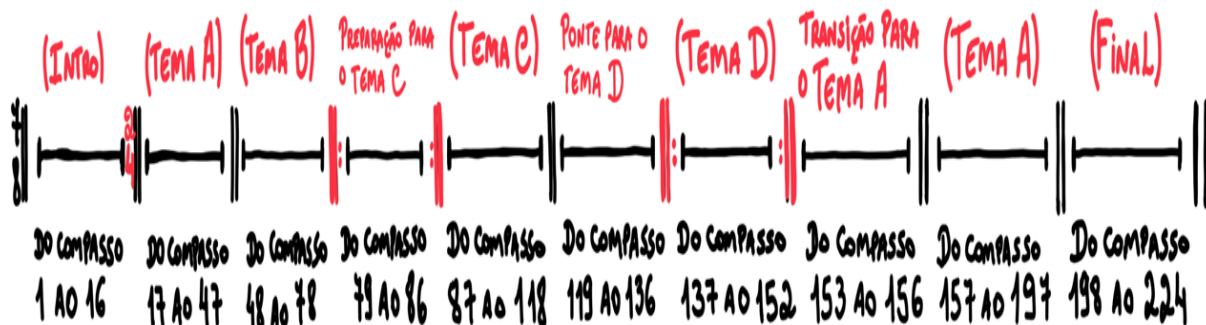
Se um determinado parâmetro de um veículo de expressão é modificado, por menor que seja, consequentemente modificam-se os estilos dentro da linguagem em questão. A adaptação e domínio dos veículos para se dominar a linguagem sempre foi um dos principais pontos do aprendizado das artes (Sá, 2007, p. 6).

A música No Nordeste, a Salsa é Assim¹

Essa música foi composta e arranjada em meados de 2016, quando o primeiro autor desse trabalho ainda estava concluindo o curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal da Paraíba, período esse que estava compondo várias outras músicas também para fazer parte do seu repertório em seu recital de conclusão de curso. Tratando mais especificamente da música *No Nordeste, a Salsa é Assim* que foi escrita para quarteto de saxofones, flautas e baixo e que inicialmente, a música apresenta uma linha melódica (*groove*, condução ou também conhecido como linha do baixo elétrico) em compassos 7/8 juntamente com o saxofone barítono, que em seguida tem o reforço contrapontístico dos saxofones soprano, alto e tenor, além da flauta.

¹ A música foi gravada de forma remota, em meio ao período pandêmico da COVID-19, no final do ano de 2021 e início de 2022, com as participações dos saxofonistas Marcelo Martins (em que gravou os saxofones soprano, alto, tenor e flautas) e Henrique Albino (saxofone barítono) em que cada um gravou em sua residência.

Para melhor entendimento por parte do leitor, apresentaremos a forma macro da composição em que mostra o contexto geral da mesma tornando possível a identificação de suas partes:



Ex. 1 - Forma macro da composição *No Nordeste, a Salsa é Assim*. Fonte elaborada pelo autor.

Ex. 2 - *Groove* do baixo juntamente com o saxofone barítono, em seguida os contrapontos dos demais saxofones e flauta. Fonte elaborada pelo autor.

Após essa introdução, uma frase em baião e em compassos 2/4 é apresentada, essa frase se repetirá por toda composição apresentando pequenas modificações harmônicas e rítmicas. Com a melodia em A7 (Lá Maior com sétima), são explorados arpejos em modo mixolídio, onde também é trabalhado o modo lídio, esses modos, naturalmente estão presentes nos gêneros musicais e nas manifestações folclóricas nordestinas, reportando-nos aos aboios, às toadas, e às composições de Luiz Gonzaga. A movimentação rítmica, as harmonias e melodias geradas pelos citados modos podem suscitar em nossa imaginação os confrontos de Lampião em companhia dos seus cangaceiros e vários fatores ligados à cultura nordestina. Corroborando com o que foi dito anteriormente, o pesquisador e compositor José Siqueira enfatiza a presença das escalas nordestinas na música tradicional da nossa região. De um modo geral, ele se refere a presença marcante dos modos mixolídio e lídio que permeiam o universo musical nordestino:

É sem dúvida nas cantigas de cego que vamos encontrar um grande potencial melódico tipicamente brasileiro. Elas são tristonhas e geralmente calcadas nas escalas nordestinas (...). Aliás tais escalas são frequentes tanto nas cantigas de cego, como nos pregões, nos apoios, nos desafios e nos acalantos (SIQUEIRA, 1961, p.129).

Ex. 3 - *Baião*, em compassos 2/4 que perdura até o final, apresentando a frase principal da composição.

Fonte elaborada pelo autor.

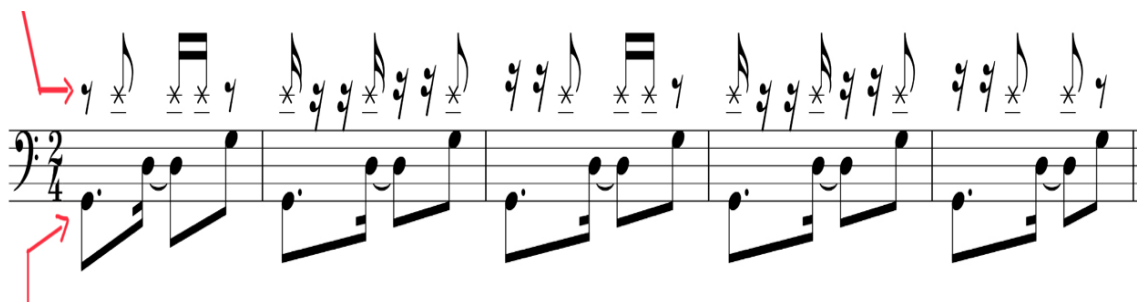
As técnicas estendidas no contrabaixo elétrico da música *No Nordeste, a Salsa é Assim*

O intuito desse trabalho é poder contribuir para a comunidade do baixo elétrico, com foco nas técnicas estendidas em que citaremos, como exemplo, àquelas utilizadas na música em questão e que servirá de apoio para trabalhos futuros, mesmo que a pesquisa seja baseada em outros instrumentos. Para melhor compreensão sobre o assunto, além da parte descritiva, haverá também a disponibilidade de links de vídeos gravados pelo próprio pesquisador desse artigo e postados no YouTube com exemplos de alguns trechos tocados, buscando facilitar a compreensão do leitor desse trabalho que é apresentado não apenas de maneira descritiva, mas também de forma prática.

No exemplo 4, o compositor busca extrair notas percussivas das cordas do instrumento, em que a mão direita utiliza técnicas de slap, tais como: thumb, thumb-pluck, entre outras... já a mão esquerda tem a função de conduzir, equilibrar e abafar as cordas no momento em que vibram. A música tem uma mistura de ritmos tais como: baião e salsa. Na mão direita é utilizada uma salsa, que tamborilando com os dedos e puxando as cordas, tentando buscar sons percussivos, que nos remetem a uma espécie de cowbell. Tocando a clave da salsa na mão direita através dos dedos polegar e anelar, tamborilo a escala do baixo elétrico, mais precisamente próximo ao captador do braço para complementar a mistura dos ritmos sugeridos na composição. Foram criados alguns padrões das técnicas estendidas utilizadas na composição em questão que serão exemplificados em partitura, tais como:

Ex. 4 - *Padrão 1 - Mão direita* - notas abafadas percussivas (seta vermelha superior).

Mão esquerda - notas tocadas na escala ou parte frontal do baixo em ações motoras contrastantes com as da mão direita (seta vermelha inferior). Fonte: elaborada pelo autor.



Ex. 5 - *Padrão 2 - Mão direita* - notas abafadas percussivas (seta vermelha superior).
Mão esquerda - notas tocadas na escala ou parte frontal do baixo em ações motoras contrastantes com as da mão direita (seta vermelha inferior). Fonte: elaborada pelo autor.

Com o objetivo de facilitar para o leitor, serão demonstrados em formato de vídeo os exemplos postados no YouTube através de links e QR Codes, em que para a última alternativa, o leitor apontará a câmera do seu smartphone para o código e será encaminhado para os exemplos das técnicas.



QR Code relativo às técnicas estendidas do Tema A.
Link do YouTube: <https://youtu.be/bXhpxZcwDRE>



QR Code relativo às técnicas estendidas do Tema B
Link do YouTube: <https://youtu.be/N5Pkpn8Hy8s>



QR Code relativo à obra completa - *No Nordeste, a Salsa é Assim*.
Link do YouTube: https://youtu.be/zE3971_NctI?si=J-G3hgOqJTbg9z3z

Considerações finais

A música em questão, vem nos mostrar que é possível pesquisar e nos aprofundarmos sobre as técnicas estendidas no contrabaixo elétrico, cuja construção e também o seu formato nos permite várias possibilidades e efeitos que podem enriquecer de forma bastante significativa a linguagem desse instrumento. Efeitos como o *thumb*, *double-thumb*, *pluck*, *double-pluck* entre outros são utilizados para realçar e enfatizar o ritmo que está sendo tocado, de forma a oferecer ao performer outras possibilidades sonoras, e é isso que objetivamos com este trabalho.

Apresentamos também a composição em sua forma macro para que o leitor tenha dela uma visão geral no tocante a sua estrutura. Entretanto, demonstramos, de forma ilustrativa, a introdução e o tema A para que o leitor tenha uma ideia dos aspectos composicionais da obra.

Para a construção desse artigo, encontramos um número significativo de trabalhos publicados e que a maior parte dessa literatura trata sobre TE em outros instrumentos. Em virtude disso, foi perceptível a urgência e a necessidade de pesquisarmos e buscarmos propor publicações relacionadas as técnicas com base no contrabaixo elétrico. Observamos que em nossa comunidade existe uma gama de contrabaixistas que pensam de forma diferente, propõem sonoridades e técnicas que soam de maneira atípica, o que permite-nos a identificação do músico executante pela sua forma única de tocar. Porém, trabalhos sobre esses baixistas e suas performances, em sua maioria, não são publicados por um viés acadêmico e por isso, ainda há uma necessidade de aumentarmos as publicações do assunto em questão, de forma a sanar essa lacuna que foi identificada.

Em virtude dos avanços tecnológicos estarem cada vez mais presentes no nosso dia a dia, utilizamos aqui dois recursos visando facilitar uma melhor compreensão ao leitor. Dessa forma, foram inseridos links de vídeos no repositório YouTube, incluindo outra possibilidade tal como o QR Code para que o trabalho seja exemplificado e assimilado de forma mais clara e rápida, e que a compreensão seja para todos, principalmente para os que não são da área do contrabaixo elétrico.

Referências

- BERENDT, Joachim., & HUESMANN, Günther. (2014). *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perpectiva.
- BOLLOS, Liliana H. Considerações sobre a música popular no ensino superior. *Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM*. São Paulo, 2008.
- CAMPOS, João Paulo Ferreira. *Técnicas estendidas do contrabaixo em três arranjos crossover de canções populares*. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Minas Gerais, 2018.

- JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. *Técnicas estendidas do Tema A - No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)*. YouTube, 18 de Março de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/bXhpxZcwDRE> (Link não-listado)
- JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. *Técnicas estendidas do Tema B - No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.)*. YouTube, 18 de Março de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/N5Pkpn8Hy8s> (Link não-listado)
- JÚNIOR, Lêdo Ivo Benevides de Souza. *No Nordeste, a Salsa é Assim (Lêdo Ivo Jr.) feat. Marcelo Martins e Henrique Albino*. YouTube, 20 de Agosto de 2023. Disponível em: https://youtu.be/zE3971_NctI?si=J-G3hgOqJTbg9z3z
- PIZZOL, Fausto Lessa Fernandes. *Técnicas estendidas no baixo elétrico e o Jazz Brasileiro: história e proposta de abordagem prática contemporânea*. Universidade de Aveiro, Portugal, 2018.
- PIZZOL, Fausto Lessa Fernandes. *A performance contemporânea no baixo elétrico do repertório jazzístico e da música popular brasileira*. Universidade de Aveiro, Portugal, 2017.
- SÁ, Chico. (2007). *No princípio eram ossinhos de rena: Para compreender o saxofone no universo dos sopros*. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/download/1718/1063>, acessado em 21/08/2023.
- SIQUEIRA, José de Lima. *Música Para a Juventude. Terceira Série, 4. ed.* Rio de Janeiro: Editora Siqueira, 1961, 142 p.
- TURETZKY, Bertam. (1974). *The contemporary contrabass (Vol. 1)*. Berkley: University of California Press.
- TURETZKY, B.; BORÉM, F. *O Contrabaixo: um Instrumento Musical do Nosso Tempo*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 41-53.

A autopoiesis da prática deliberada em performance musical

Carlos André Weidt Mendes
Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ
CMPC – Cognição Musical em Processos Criativos
carlosweidt@gmail.com

Resumo: Para um jovem violinista cumprir o exigente programa do curso de graduação de seu instrumento, precisa recorrer a uma intensa *prática deliberada* (Ericsson et al., 1993). Este programa orientado por um *expert*, usualmente seu professor de violino, desenvolve competências que idealmente promovem certa autossuficiência, durante o curso, e expertise, a longo prazo. O presente artigo discute a prática deliberada como uma analogia da *Autopoiesis* (Varela, 1979). A hipótese de fundo é que conhecer as competências desenvolvidas durante o exercício da performance musical — do ponto de vista da *cognição incorporada* —, ajuda o estudante a superar processos calcados apenas em “tentativa e erro”. A metáfora primária que fundamenta a referida analogia é a que regula os dispositivos cognitivos do pensamento abstrato nos processos de transferência de sentidos do domínio sensório-motor e afetivo da vida prática para o domínio da música (Larson, 2012). O presente artigo propõe uma reflexão sobre o papel central da orientação da prática deliberada nos programas de formação de violinistas. Apresento, portanto, a prática deliberada em performance musical como atividade autopoietica constituída por processos neurobiológicos (realizada por um agente musical, o *performer*, e orientada por processos cognitivos) cuja finalidade última é alcançar e manter a expertise performativa. Uma didática da performance instrumental baseada nos fundamentos da prática deliberada autopoietica pode permitir que os jovens violinistas, durante seu período formativo, desenvolvam competências que favoreçam logo a consecução desta finalidade.

Palavras-chave: Preparação da performance musical, Autopoiesis, Enacionismo.

The autopoiesis of deliberate practice in musical performance

Abstract: Young violinists must fulfill the demanding program of their instrument's degree course. Because of this, they need to resort to intense *deliberate practice* (Ericsson et al., 1993). This program guided by an expert, usually a violin teacher, develops skills that ideally promote a degree of self-sufficiency during the course and expertise in the long term. This paper discusses deliberate practice as an analogy of *Autopoiesis* (Varela, 1979). The background hypothesis is that knowing the skills developed during the exercise of musical performance — from the point of view of *embodied cognition* — helps the student to overcome processes based only on “trial and error”. The primary metaphor that underlies this analogy is the one that regulates the cognitive devices of abstract thinking in the processes of transferring meaning from the sensory-motor and affective domain of practical life to the domain of music (Larson, 2012). This paper proposes a reflection on the central role of guiding deliberate practice in violinist training programs. I present, therefore, the deliberate practice in musical performance as an autopoietic activity constituted by neurobiological processes (performed by a musical agent, the performer, and guided by cognitive processes) whose ultimate purpose is to reach and maintain performative expertise. Didactics of instrumental performance based on the foundations of deliberate autopoietic practice can allow young violinists, during their formative period, to develop skills that will soon favor the achievement of this purpose.

Keywords: Preparation of musical performance, Autopoiesis, Enactionism.

Introdução

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o papel central da orientação da prática deliberada nos programas de formação de violinistas. A formação de graduação é um programa de capacitação orientado por um *expert* que faz com que o aprendiz desenvolva, ao longo dos anos, sua expertise (Ericsson et al., 1993), por meio de esforço individual e *feedbacks* recebidos do especialista. Desde que corretamente orientada e supervisionada, a quantidade de tempo empregada pelo aprendiz em sua *prática deliberada* está diretamente relacionada à qualidade de performance que é capaz de atingir.

Entretanto, Ericsson et al. (1993) já advertiam em seu artigo seminal que esse tipo de prática não é algo simples de se manter ao longo dos vários anos de desenvolvimento da expertise em qualquer atividade, devido às seguintes circunstâncias: (1) *financeiras*, considerando a necessidade de o aprendiz dispor de condições de acesso a bons professores,

instrumento digno e condições favoráveis para realizar a sua prática; (2) *motivacionais*, uma vez que a prática deliberada não é uma atividade empolgante em si, a não ser que se pense nos seus resultados a longo prazo; e (3) *de esforço*, tendo em vista que a prática deliberada é algo que apenas pode ser realizada durante determinado período de tempo para que não cause lesões ou exaustão física e mental.

Pretendo fundamentar as premissas em torno da expressão em performance musical com a teoria da *Autopoiesis* (Varela, 1979) — originalmente desenvolvida por Maturana e Varela (1972). O paradigma da *cognição incorporada* (Varela, Thompson & Rosch, 1991) das ciências cognitivas contemporâneas — corrente resultante da coadunação de Autopoiesis, teoria das *Affordances* (Gibson, 1977), teoria da *Categorização* (Rosch, 1978), teoria da *metáfora conceitual* (Lakoff & Johnson, 1980) e outras — constitui o referencial central do presente estudo, fundamentando o papel do corpo e da corporeidade da performance como base experiencial dos processos cognitivos que regulam a produção performativa. Tais processos são guiados pelo reconhecimento de padrões sensório-motores e afetivos altamente recorrentes, que estruturam mnemonicamente as ações e percepções humanas e explicam, particularmente, os modos de interação entre o agente da performance e o “objeto musical” — sobretudo de maneira pré-conceitual e pré-linguística (Matyia & Schiavio, 2013).

Discuto a prática deliberada como analogia da Autopoiesis para fundamentar a hipótese de que conhecer as competências desenvolvidas durante o exercício dessa atividade, do ponto de vista da cognição incorporada, permite que os estudantes superem o usual processo de aprendizado calcado apenas em “tentativa” e “erro”. Na Autopoiesis ocorre a diferenciação entre duas entidades inseparáveis: o “organismo”, por um lado, e seu “nicho ecológico”, de outro. Mas tais entidades são intrinsecamente efêmeras: elas permanecem apenas em certas condições de limites externos, sobre os quais não exercem controle (Stewart, 2010). Pode-se observar que tanto a Autopoiesis como a prática deliberada são circunstanciadas por fatores externos e/ou ambientais. São, igualmente, atividades orientadas por um conjunto de processos neurobiológicos cuja finalidade, na primeira, é garantir a sobrevivência do organismo e, na segunda, alcançar a expertise performativa de um instrumento musical através da atividade neurobiológica de um agente, o *performer*. Essa atividade é contingenciada por fatores externos como o ambiente em que essa performance é realizada e o contexto que a envolve.

Prática deliberada, autossuficiência e expertise

De acordo com Ericsson (2014), os mecanismos de aprendizagem disponíveis à maioria dos *experts* requerem que para uma aprendizagem eficaz deve haver mecanismos de suporte de planejamento, raciocínio, previsão e expectativa, a fim de gerar *feedback* e diagnóstico de erro eficaz com a correção apropriada. O primeiro item refere-se ao planejamento cumprido pelo *expert* dentro de sua área de atuação para resolver uma situação problema que se lhe apresenta. O segundo item refere-se à seleção do conhecimento acumulado e organizado pelo *expert* para solucionar esse problema. O terceiro item refere-se à previsão de tempo, sessões de prática deliberada e esforços necessários. O quarto e último item refere-se ao resultado esperado pelo *expert*. Em suma, segundo o autor, o exercício da expertise requer a aquisição de representações imagéticas que atendem a esses aspectos simultaneamente, o que faz com que elas ocupem menos espaço na memória de curto prazo e possibilitem mais acesso ao conhecimento acumulado na memória de longo prazo.

Sobre memória de curto e longo prazos, refiro-me às definições apresentadas por Snyder (2000). Segundo o autor, a memória de curto prazo se refere ao “foco de consciência presente”, cujos eventos são organizados sequencialmente e filtrados pela memória de longo prazo, que determina quais aspectos do ambiente despertam a nossa atenção em dado momento. Um conceito importante apresentado por Snyder é o de “ensaio” ou “repetição”, do original *rehearsal*, que consiste em não apenas manter alguma informação temporariamente na memória

de curto prazo, mas também em retê-la mais permanentemente na memória de longo prazo através de sua repetição. Um aspecto da memória de longo prazo, denominado pelo autor *memória implícita* é de particular importância para uma boa execução instrumental, pois são memórias de atos musculares (memórias “motoras”) e, na visão do autor, frequentemente impossíveis de serem examinadas conscientemente e representadas facilmente por palavras. Tais memórias são essencialmente o mesmo que habilidades, ou seja, conhecimento de como se fazer as coisas.

Jørgensen (2011) recomenda que os estudantes desde sempre orientem a sua prática como se fossem professores de si mesmos. Segundo o autor, pode-se dizer que esse “autoensino”, que engloba uma simples sessão de prática ou várias, ao longo do tempo, deve incluir as três seguintes fases: (1) planejamento e preparação da prática; (2) execução da prática; e (3) observação e avaliação da prática. O autor recomenda que, além desses aspectos, é necessário que tanto o *performer* em formação quanto o profissional disponham de um repertório de estratégias e que também sejam capazes de selecioná-las, controlá-las e relacioná-las entre si quando necessário. Para esse conhecimento sobre a utilização de diversas estratégias, o autor utiliza o termo *metaestratégia*. Podemos, portanto, reconhecer que este e os três aspectos antes mencionados, compõem uma Autopoieses constituída por processos que orientam uma prática individual, que pode ser sintetizada pela Figura 1 — concebida por Jørgensen (2011). Jørgensen não utiliza o termo “prática deliberada”, mas seu sentido de manutenção de uma rotina de estratégias de procedimentos voltados ao aprimoramento contínuo da performance é comparável ao conceito desenvolvido por Ericsson.

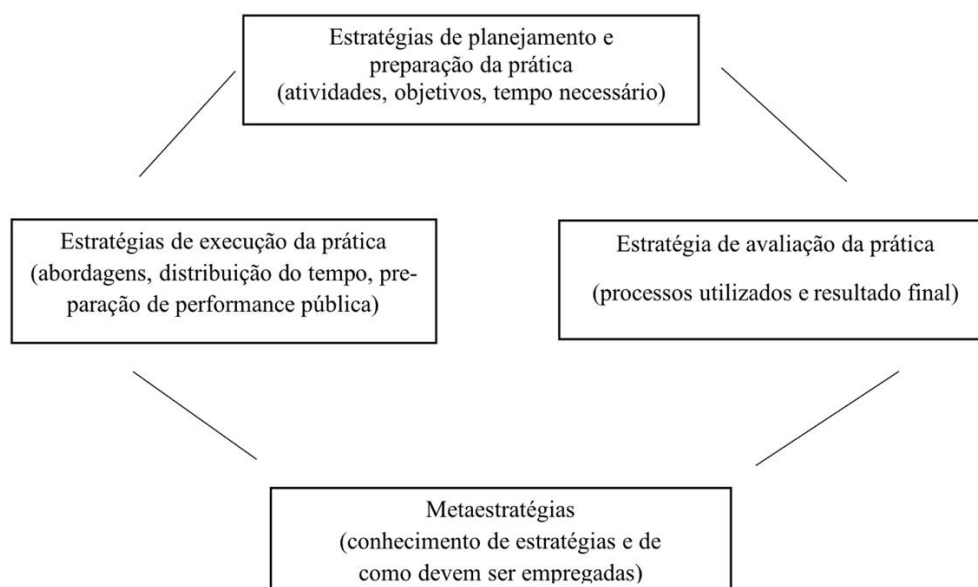


Figura 1: Modelo de estratégias para a prática individual (Jørgensen, 2011).

Flesch (1930) e Galamian (2013) afirmam que o objetivo de um professor é tornar seus alunos autossuficientes, ou seja, devem alcançar um desenvolvimento técnico e artístico que lhes permitam continuar seu progresso por conta própria, depois de certo tempo — aquilo que se desenvolveu como autorregulação em performance (Hallam & Jørgensen, 2011). Penso que apenas uma prática deliberada objetivamente orientada possibilita aos estudantes o alcance de tal autonomia. Contudo, pode-se afirmar que, em geral, a expertise almejada por estudantes e professores em cursos de graduação, está quase exclusivamente relacionada a virtuosismos na performance solo do instrumento. E quase nunca há tempo hábil e condições favoráveis para o atingimento desse objetivo durante o prazo limitado do curso.

Galamian (2013) afirma que na execução violinística há duas características distintas de valores: a primeira ele chamou de valores absolutos ou imutáveis, que não são afetados por alterações e circunstâncias, e a segunda pode ser variada ou modificada de acordo com o estilo do período ou o gosto do *performer*. A primeira relaciona-se fortemente com a técnica e a segunda, com a interpretação. De acordo com o autor, *técnica* é a habilidade de dirigir mentalmente e fisicamente todos os movimentos relacionados à execução instrumental. Ele acrescenta que *interpretação* é o objetivo final de todo o estudo no instrumento e a técnica é o principal meio para esse fim. O autor também utiliza o termo *correlação* para se referir ao relacionamento entre a mente e os movimentos físicos na execução do violino, e acrescenta que quanto melhor funcionar essa correlação, melhor será a facilidade, precisão e confiabilidade da técnica do *performer*. Essa correlação pode ser percebida como o conjunto de processos neurobiológicos de uma Autopoiesis relacionada à prática deliberada, mas Galamian não menciona diretamente esses termos e sim os termos *building time*, *interpreting time* e *performing time* como, por assim dizer, os elementos constituintes de sua prática deliberada, permeados o tempo todo por um estado de “alerta mental”:

1. *Building time*: o tempo empregado, por um lado, com escalas e exercícios que trabalham fundamentos técnicos e, por outro, em lidar com dificuldades técnicas encontradas nos estudos e repertório.
2. *Interpreting time*: ênfase na expressividade musical como a delimitação de uma frase, uma seção, um movimento e a obra inteira como uma unidade convincente, de preferência sem interrupções na execução.
3. *Performing time*: transformar a correlação empregada para assimilar os aspectos técnicos da obra musical numa outra voltada para os aspectos expressivos (pode-se dizer que é o resultado do *interpreting time*).

Galamian acrescenta que tanto no ensino como na prática do instrumento deve haver um equilíbrio entre construir e interpretar, pois uma ênfase nos aspectos interpretativos resultará em negligência dos recursos técnicos, enquanto considerar apenas esses últimos atrofiará tanto a imaginação como a musicalidade.

Flesch (1930) afirma que a qualidade do estudo é mais importante do que sua quantidade e propõe que a prática seja organizada da seguinte forma: a primeira parte com mecanismos e estudos, a segunda com “técnica aplicada” (estudo dos elementos técnicos de um repertório) e a terceira voltada para a performance de repertório já estudado. Bosisio (citado por Mendes, 2002) menciona que, para o desenvolvimento de um estudante e seu posterior aprimoramento profissional, deve ser observado o seguinte “triumvirato” constituinte de uma *frente única*: mecanismos, estudos e repertório. Aqui os mecanismos são entendidos como trabalhos técnicos específicos (escalas, arpejos, golpes de arco, etc.); os estudos, como peças musicais de breve duração compostas com o objetivo de trabalhar os mecanismos num contexto musical e, por último, repertório. Porém, é importante que estes três elementos mantenham uma compatibilidade entre si para que essa “frente única” se desenvolva de maneira consistente, como acrescenta Bosisio:

Às vezes você encontra pessoas que tocam um repertório difícil, mas sequer são capazes de tocar uma escala de 3 oitavas decentemente ou está tocando o concerto de Max Bruch, digamos assim e está no oitavo ou nono estudo de Kreutzer. Esse desatino, só posso considerar isso um desatino, só acontece quando essa “frente única” mecanismo-estudos-repertório não se desloca igualmente. (p. 118)

Fischer (2013), por sua vez, observa que um violinista, em sua prática individual, deve estar atento a três elementos principais: afinação, sonoridade e ritmo, nessa ordem. Ele deve se perguntar sobre que nota quer tocar, qual a sonoridade desejada e quando quer que ela soe. Ou

seja, as notas devem estar afinadas, com a qualidade de som desejada e ouvida ritmicamente no momento certo. O domínio paulatino desses elementos, segundo Fischer, faz com que o esforço despendido na performance seja cada vez menor para se alcançar um resultado satisfatório. Isso é o que o autor chama de “fórmula mestra” para o exercício de qualquer tipo de atividade e, acrescento, favorece o desenvolvimento de sua expertise.

Fischer acrescenta que em um nível prático, não há muito que conhecer sobre a técnica violinística: há coisas que podem e que não podem ser feitas dentro de princípios que dizem respeito a como segurar o instrumento e o arco. De acordo com Fischer, quando se está ouvindo ou praticando o instrumento, uma quantidade enorme de informação flui através desse indivíduo: auditivas, visuais, físicas, musicais, técnicas, emocionais, intelectuais, dentre outras, e ele está envolto em todos esses elementos. Então, o autor recomenda um processo constituído por três passos para que essa prática seja eficaz: (1) o instrumentista, durante sua execução, deve perceber todos os aspectos técnicos, expressivos e posturais envolvidos, (2) listar quais deles podem ser melhorados de alguma forma, (3) estabelecer uma ordem de prioridade entre eles e abordar os mais necessários primeiro. Esses três passos ajudam o instrumentista a lidar com a impressão desconfortável de não se sentir mais capaz de evoluir técnica e artisticamente na performance do instrumento, enquanto outros têm um rendimento aparentemente superior. Mas, segundo Fischer, um *performer* adulto pode continuar a se desenvolver se souber priorizar o que for mais importante na lista de prioridades que estabeleceu. O autor sugere que o progresso ocorre mais rapidamente quando esses pontos mais urgentes são isolados e solucionados, e outros podem ocupar seu lugar no topo da lista. Esse tipo de discernimento é algo que uma criança, por mais que tenha potencial artístico, ainda não é capaz de fazer, porque não passou por tantas experiências como um adulto, que também é capaz de exercer seus “poderes” de razão, automotivação e força de vontade.

A definição de prática deliberada pressupõe que o aluno empregue um esforço otimizado em tempo hábil para que possa se refazer até o dia seguinte. Isso vai de encontro ao que Flesch (1930) mencionou sobre a qualidade do estudo ser mais importante do que a quantidade, e acrescenta que os “operários” do violino raramente são bem-sucedidos. Sobre o que Galamian (2013) mencionou que tanto no ensino como na performance deverá haver um equilíbrio entre construir e interpretar, acrescento que um profissional deve ter uma autossuficiência que o permita ser capaz de discernir o que é mais necessário no momento. A correlação entre a mente e os movimentos físicos da performance, aliados ao estado de “alerta mental” mencionado pelo autor, faz com que a Autopoiesis direcionada à prática deliberada individual possa se retroalimentar com a avaliação dos resultados desses esforços. Fischer (2013) aborda a necessidade constante do profissional continuar a se aprimorar para que ele possa pensar cada vez mais nos recursos expressivos e nem tanto nos aspectos técnicos subjacentes a eles. Entendo que os diversos aspectos técnicos e interpretativos mencionados por Flesch, Galamian e Fischer apresentam o objetivo comum de promover o desenvolvimento do violinista como um músico autossuficiente.

A metaestratégia da prática deliberada autopoietica

Acredito que a autossuficiência é a competência mais desejável a ser atingida nos cursos de graduação em instrumento e vejo-a como um pré-requisito indispensável à obtenção da expertise. Diante disso, proponho que a principal diferença entre “autossuficiência” e “expertise” seja que a primeira está comprometida com a capacidade de gerir aspectos técnicos e interpretativos de sua “frente única” durante a prática deliberada em dado momento, enquanto a expertise está relacionada ao desenvolvimento da capacidade de fazê-lo de maneira mais eficaz. Esta eficácia é adquirida ao longo de muitos anos de prática, durante o qual ocorre um aprimoramento de mecanismos de suporte de raciocínio, planejamento, previsão e expectativa que geram *feedback* e diagnóstico de erro eficaz com a correção apropriada. Enfim, é por isso

que entendo a importância de discutirmos a prática deliberada como atividade autopoiética voltada à obtenção e manutenção da expertise, processo este que compreende os elementos da “frente única”: mecanismos, estudos e repertório (Figura 2).

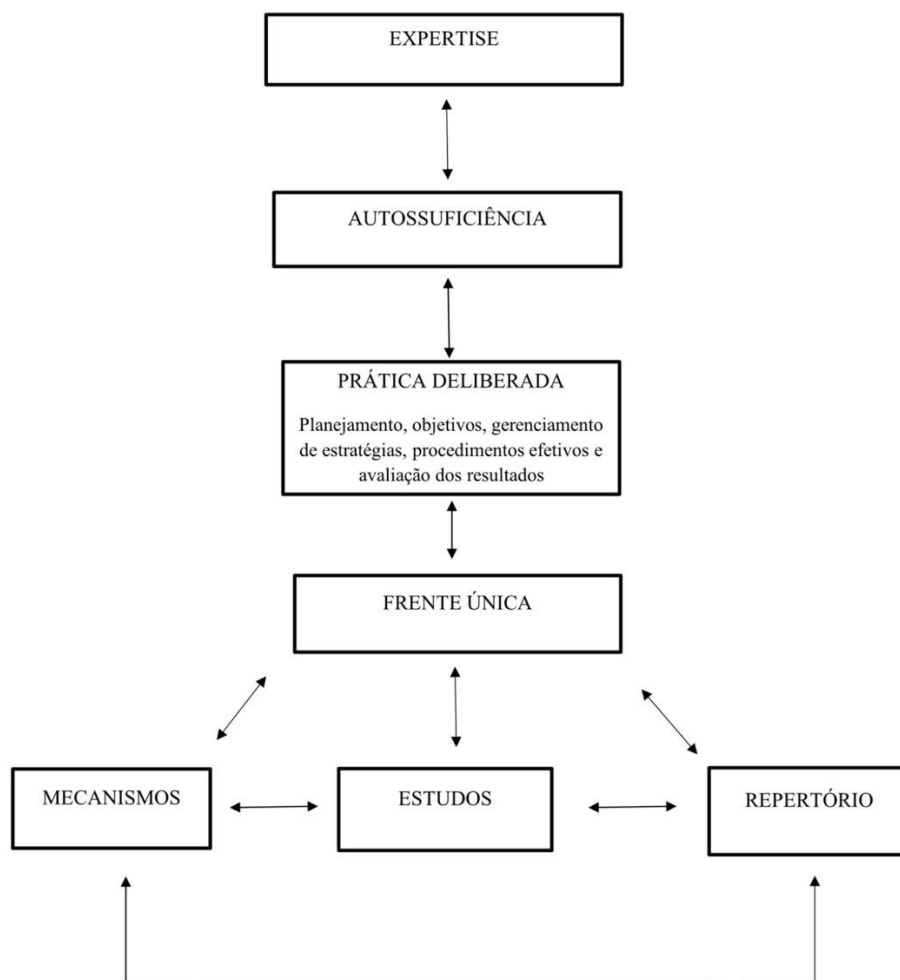


Figura 2: Autopoiesis da prática deliberada¹

Segundo o conceito de Autopoiesis, inicialmente proposto por Humberto Maturana e Francisco Varela (1972) e, depois, desenvolvido por Varela (1979), todos os organismos funcionam devido a seu acoplamento estrutural, ou seja, devido à sua interação com o meio, que se caracteriza por uma mudança estrutural contínua e, ao mesmo tempo, pela conservação dessa recíproca relação de transformação entre organismo e meio, pois a forma como ocorre tal acoplamento depende do meio e do contexto em que se vive. Isso significa que, embora sejamos determinados por nossa estrutura biológica, essa determinação estrutural não implica num reducionismo biológico, pois o meio interfere na forma com que iremos interagir com nossas próprias estruturas. No caso da performance musical, é plausível considerar que o *performer* está em constante processo de construção e autoconstrução e sua interação com o texto musical, com o espaço da performance e com o público estabelece uma regulação circular, na qual todos os aspectos da situação de performance agem sobre o indivíduo e o indivíduo age sobre eles, através de um conjunto de processos neurobiológicos que ocorrem dentro de determinado

¹ Pode-se dizer que as flechas bidirecionais representam as “correlações” mencionadas por Galamian (2013): o relacionamento da mente com os músculos voltados à performance violinística.

contexto e ambiente e que, como já sugerido, podem ser considerado análogos aos que se destinam à sobrevivência de um organismo, regulados pela Autopoiesis.

Não há uma sobreposição ou determinação de uma instância sobre a outra; a Autopoiesis não considera que o meio seja determinante de uma estrutura ontogênica, ao invés participa de sua transformação. A determinação estrutural ontogênica exige que as mudanças sejam internas, ainda que receptíveis à perturbação originária de seu acoplamento com o meio. O foco central de uma prática deliberada autopoietica, portanto, não deve ser a simples realização musical ou a aquisição de competência performativa. O programa de desenvolvimento de uma prática deliberada autopoietica considera a realidade musical e a existência da obra musical a ser realizada, mas está focado na forma como o *performer* interpreta a obra e compreende esta interpretação, partindo do princípio de que é preciso entender como entendemos, ou seja, entender o modo pelo qual fazemos uso de nosso próprio entendimento e aplicamos tal entendimento para superar nossas dificuldades e realizar a obra. Pode-se dizer, por fim, que este processo de “entender como entender” compõe a metaestratégia característica de uma prática deliberada autopoietica e permite ao *performer* que aprimore o gerenciamento de sua “frente única” até que a autossuficiência que possui no momento alcance ao que se pode chamar de expertise performativa. Porém, é importante lembrar que o que se considera expertise em determinado momento pode não o ser futuramente. Por causa disso, considero importante que a prática deliberada, além de constante, sempre incorpore elementos técnicos e interpretativos capazes de “desafiar” o *performer*, o que pode levá-lo ao desenvolvimento e organização de novas estratégias de “autoensino” que enriquecerão o conjunto de processos neurobiológicos desta atividade autopoietica em particular.

Considerações finais

Essa breve análise sobre a condição da prática deliberada mostra que essa atividade deve ser realizada com planejamento, objetivos, gerenciamento de estratégias, procedimentos efetivos e avaliação de resultados. Além disso, entendo que a prática deliberada em performance musical é uma atividade autopoietica voltada a obtenção e manutenção de expertise performativa, por meio do tripé da “frente única”. Enquanto o estudante de violino tiver de fato necessidade das orientações de um *expert* (seu professor “de instrumento”), este o ajudará no processo. Todavia, um professor comprometido com a orientação de uma prática deliberada autopoietica inspirará o seu aluno à busca sistemática de soluções para as dificuldades que enfrenta. A proposta de uma didática da performance instrumental baseada nos fundamentos da prática deliberada autopoietica está relacionada ao desenvolvimento de programas de formação capazes de fornecer aos jovens violinistas as competências que permitem o desenvolvimento de sua autossuficiência e a consequente expertise em seu instrumento. Acredito que quanto mais cedo este estudante aprender a gerir a sua prática, mais cedo poderá atingir esses objetivos.

Referências

- Ericsson, K. (2014). The Acquisition of Expert Performance: An Introduction to Some of the Issues. In Ericsson, K. (Ed.). *The Road to Excellence - The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports, and Games* (pp. 17-98). New York, NY: Psychology Press.
- Ericsson, K.; Krampe, R. & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363-406.
- Fischer, S. (2013). *The Violin Lesson – A manual for teaching and self-teaching the violin*. London, UK: Edition Peters.
- Flesch, C. (1930). *The Art of Violin Playing – Book Two*. New York, NY: Carl Fischer.
- Galamian, I. (2013). *Principles of violin playing & teaching*. Mineola, NY: Dover Publications.

- Gibson, J. J. (1977). The Theory of Affordances. In: R. Shaw, & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology* (pp. 67-82). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hallam, S., & Jørgensen, H. (2011). Practising. In: S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut. (Orgs.), *Oxford handbook of music psychology* (pp. 265-273). Oxford University Press.
- Jørgensen, H. (2011). Strategies for individual practice. In Williamon, A. (ed.). *Musical Excellence – Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 85-103). New York, NY: Oxford University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larson, S. (2012). *Musical Forces*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Matyja, J. & Schiavio, A. (2013). Enactive Music Cognition: Background and Research Themes. *Constructivist Foundations*, 8(3), 351-355.
<http://www.univie.ac.at/constructivism/journal/8/3/351.matyja>
- Maturana, H., & Varela, F. (1972). *De Máquinas y Seres Vivos – Autopoiesis: La Organización de lo Vivo*. Santiago, CL: Editorial Universitaria.
- Mendes, C. (2002). *Estratégias de ensino violinístico: uma modelagem da programação neurolinguística* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGM-UFRJ.
- Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. In Rosch, E; Lloyd, B. (Eds.). *Cognition and Categorization* (pp. 27-48). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory – An Introduction*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Stewart, J. (2010). Foundational Issues in Enaction as a Paradigm for Cognitive Science: From the Origin of Life to Consciousness and Writing. In Stewart, J et al (Eds.), *Enaction -Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (pp. 1-31). Cambridge, MA: MIT Press.
- Varela, F. (1979). *Principles of biological autonomy*. New York, NY: Elsevier North Holland.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind*. Cambridge, MA: MIT Press.

O Aquecimento e/ou os Estudos Técnicos Preparatórios para clarinetistas: Uma pesquisa de Multicasos em Andamento

Hudson de Sousa Ribeiro
Universidade Federal da Bahia
Email: huclarinet@hotmail.com

Resumo: A pesquisa tem como foco a temática do aquecimento ou como sugerido por mim no texto, dos Exercícios Técnicos Preparatórios Diário (ETPD). Até a realização da minha pesquisa, foram encontrados apenas dois trabalhos feitos por brasileiros, sendo as duas teses de doutorado, uma de Araújo (2016) e outra de Garbosa (2019). Ambas abordaram o aquecimento como uma ferramenta pedagógica que auxilia o(a) clarinetista na prática instrumental. Todavia, não foram encontrados trabalhos que exemplifiquem o que seria um aquecimento ou um ETPD. Por isso, um dos objetivos deste trabalho é abordar uma terminologia que melhor se enquadre na referida prática diária dos(as) clarinetistas, além disso, sugerir exercícios específicos preparatórios que possam auxiliar no aprimoramento na parte mental e técnica com o instrumento. A metodologia utilizada para alcançar os objetivos foi realizar uma revisão da literatura e de um estudo de multicasos com caráter quase experimental, com enfoque qualitativo. Por se tratar de uma pesquisa em andamento no programa de doutorado da Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, os resultados parciais ainda se encontram em fase de reflexão. Todavia, observou-se um melhor entendimento da terminologia utilizada e dos exercícios específicos sugeridos pelo autor.

Palavras-chave: clarineta; aquecimento; pedagogia; exercícios técnicos preparatórios; preparação técnica.

The Warm-up and/or Preparatory Technical Studies for clarinetists: An Ongoing Multicase Research

Abstract: The research focuses on the theme of warming up or, as suggested by me in the text, the Daily Preparatory Technical Exercises (ETPD). Until my research was carried out, only two works by Brazilians were found, the two doctoral theses, one by Araújo (2016) and the other by Garbosa (2019). Both addressed warm-up as a pedagogical tool that helps the clarinetist in instrumental practice. However, no works were found that exemplify what would be a warm-up or an ETPD. Therefore, one of the objectives of this work is to address a terminology that best fits the aforementioned daily practice of clarinetists, in addition to suggesting specific preparatory exercises that may help in improving the mental and technical part with the instrument. The methodology used to achieve the objectives was to carry out a literature review and a multi-case study with a quasi-experimental character, with a qualitative approach. As this is an ongoing research in the doctoral program of the Graduate Program in Music at the Federal University of Bahia, the partial results are still in the reflection phase. However, a better understanding of the terminology used and the specific exercises suggested by the author was observed.

key-words: clarinet; wurm-up; pedagogy; preparatory technical exercises; thecnic preparation

Introdução

Apresentarei de forma sucinta neste trabalho as principais ideias que norteiam minha pesquisa de doutorado em andamento, que esta sendo realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Um dos objetivos específicos deste trabalho é de revisar a literatura relacionada a estudos técnicos preparatórios diários para clarinetistas de modo a dialogar a escolha da terminologia. Assim sendo, busco trazer à luz o termo aquecimento e as minhas justificativas do por quê ser sugerido a utilização da nomenclatura Exercícios Técnicos Preparatórios Diários - ETPD como algo mais específico ao invés da ideia do aquecimento como é usada hoje, ou seja, abordar o aquecer como algo mais voltado a parte fisiológica e concomitantemente o ETPD como algo voltado à técnica preparatória do instrumento.

Meu trabalho ainda está em fase de investigação, reflexão e execução da metodologia e parte da seguinte questão de pesquisa: de que forma a aplicação do Exercícios Técnicos Preparatórios Diários - ETPD podem contribuir ou não na preparação da performance de peças musicais por clarinetistas? E como um dos objetivos específicos trouxemos a pergunta: o que seria considerado um aquecimento, um exercício técnico e quando o aquecimento acaba e se torna um ETPD? Ou seja, para responder esses questionamentos, partirei da premissa de estabelecer primeiramente uma terminologia na qual acredito neste momento estar mais adequada a prática dos(as) clarinetistas e a partir disso evidenciar se a aplicação do ETPD poderá contribuir ou não na preparação da performance de peças musicais por clarinetistas.

O trabalho parte da hipótese de que a utilização do ETPD é mais uma ferramenta pedagógica na prática diária dos(as) clarinetistas e que possivelmente ajudará os(as) clarinetistas em uma construção e/ou manutenção da técnica instrumental. Porém, o que seria o ETPD? O Exercício Técnico Preparatório Diário é um conjunto de exercícios técnicos elaborados por autores como McClellan (1987), Araújo (2016) e Garbosa (2019) com a finalidade de preparar a musculatura da face, das mãos e dedos e do aparelho respiratório dos(as) clarinetistas. Esses autores realizaram suas versões de exercícios baseados em conhecimento empírico em concordância com outros(as) pesquisadores(as) clarinetistas que também já publicaram livros e trabalhos a respeito. Além disso, organizei essa seção de maneira a otimizar e de também esclarecer as suas subtécnicas que estão implícitas em cada um deles. Dito isto, os exercícios propostos para realização do ETPD são os de notas longas, escalas e arpejos, *over the break*¹, *thething*², articulação, afinação e flexibilidade.

Isto posto, o que a literatura tem relatado até o presente momento sobre o que seria um aquecimento no meio musical? Para as autoras Sônia Ray e Xandra Andreola (2005) a terminologia aquecimento no meio musical é tratada comumente entre um grande quantitativo de autores como uma sessão prévia de estudos organizados em grau de dificuldade crescente. Além disso, sempre ouvi falar por parte dos professores e colegas musicistas que necessitamos aquecer antes de realizarmos quaisquer atividades com o instrumento, tanto fisiologicamente como na parte da técnica instrumental, em especial, os instrumentos de sopro. Tendo em vista que a clarineta assim como os demais instrumentos possuem sua natureza inerte, corroboro com o pensamento de que aquecer o corpo e o instrumento, de maneira geral, irá auxiliar o(a) musicista a reafirmar todo seu processo teórico, prático e cognitivo. Desse modo, “Quantas vezes ouvimos recomendações para que sempre façamos um aquecimento antes de uma sessão de estudo?” (Ray e Andreola, 2005, pg. 24). Como dito pelas autoras acima, também ouvi muito sobre essas recomendações em minha trajetória profissional e de estudante e concordo com esse pensamento quando ambas questionam em seu trabalho sobre essa delimitação. Além disso, me questiono o que seria exatamente um aquecimento e até onde esse termo na prática instrumental deixar de ser um aquecimento e passa a ser um exercício técnico?

Para isso, devido ao grande quantitativo de trabalhos que abordam o termo aquecimento de maneira diversa, propus em minha pesquisa um direcionamento para entender o que seria um aquecimento para os(as) clarinetistas e até que ponto essa atividade prática poderá ser entendida como um Exercício Técnico Preparatório (ETPD). Porém, o que de fato seria um aquecimento na prática dos(as) clarinetistas? De acordo com Garbosa (2019) a definição de aquecimento discutida em seu trabalho seria um momento de preparação da técnica e do corpo do(a) clarinetista. Dessa forma, o autor elucida que o aquecimento é definido como uma seção anterior à prática do instrumento, onde o músico trabalha os fundamentos da prática instrumental, desse modo, o instrumentista poderá aquecer tanto fisiologicamente como aquecer o seu instrumento através de exercícios específicos, como o da

¹ Durante o intervalo - tradução nossa.

²A coisa - tradução nossa.

sonoridade e o da articulação, por exemplo. Além disso, podemos ver que para o autor o aquecimento se trata de uma:

[...] sessão inicial realizada durante a prática diária do estudo instrumental na qual o instrumentista trabalha os fundamentos da execução musical, aquecendo o instrumento e os seus músculos, por meio de exercícios específicos e pontuais para o desenvolvimento da sonoridade, técnica e articulação. (Garbosa, 2019, p. 51)

Além disso, Garbosa (2019) elenca em seu trabalho as nove dicas de um de seus objetos de estudo, o clarinetista canadense Avrahm Galper. Segundo o autor, essa pequena lista propiciará um direcionamento ao primeiro contato com o instrumento e também ajudará o(a) clarinetista a estudar/praticar de maneira mais deliberada. Abaixo podemos conferir de forma sucinta o que foi traduzido por Garbosa (2019) do livro *Tone, Technique, and Staccato* de A. Galper (1999):

1. Monte um cronograma de estudo e cumpra-o. Solicite ao seu professor para ajudá-lo a montar um cronograma de estudo que seja adequado para você.
2. Saiba o que você quer realizar durante cada sessão de prática. É melhor estudar por um período curto bem do que por um longo período descuidadamente.
3. Utilize boas palhetas e mude-as sempre.
4. Mantenha seus dedos curvados e pertos de suas respectivas chaves e orifícios.
5. Tente aprender quanto mais combinações de dedilhados que você possa para ajudá-lo a tocar mais fluentemente. Os dedilhados neste livro serão de grande ajuda.
6. Escute a bons clarinetistas em concertos ou em gravações para ajudá-lo a adquirir um conceito do que é uma sonoridade bonita na clarineta. Sempre escute a você mesmo e sempre esteja certo que a sua execução está no andamento e afinada.
7. Lembre-se de que um som bem desenvolvido no registro grave é fundamental para um bonito som na clarineta.
8. Toque com um som cheio, tendo certeza de que a coluna de ar está firme com constante suporte abdominal.
9. Pratique os exercícios deste livro musicalmente, não mecanicamente, isto vai ajudá-lo a manter uma boa expressão.
10. Estude passagens difíceis lentamente até você tocá-las certo. Não ignore estas passagens ou pule-as. Você irá dominá-las se for paciente e persistente. (Galper, *apud* Garbosa, 2009, p. 72)

O professor de clarineta da *Arizona State University* Robert Spring, elenca um quantitativo de motivos em um *paper*³ que foi elaborado para sua classe de clarineta. Assim, o autor expôs alguns aspectos sobre o que ele aborda sobre o aquecimento e como esses exercícios podem ser direcionados tanto de maneira mais ampla como algo mais sucinto. Todavia, Spring elenca quatro pontos que considera de suma importância para a realização de um aquecimento dito por ele como abrangente: embocadura, ar, dedos e língua. Além disso, o autor enfatiza que:

Qualquer parte física do seu tocar precisa ser aquecida. Estes podem ser divididos em três categorias, a serem executadas na seguinte ordem: [...]. Seguindo essa ordem, você passa de um elemento para o outro: nada pode ser reproduzido sem o ar e a embocadura, você adiciona dedos à equação e finalmente completando com articulação. (Spring, 2020, tradução nossa)⁴

Como supracitado, notamos que a abordagem em relação ao aquecimento para com o instrumento pode variar de acordo com cada instrumentista, professor(a) e/ou aluno(a). Desse modo, podemos ver que “A literatura sobre a técnica da clarineta reflete essa diversidade.

³ SPRING, Robert. Disponível em <https://www.utm.edu/departments/clarinet/_pdfs/Warming%20Up.pdf>. Acesso em, 30 de março de 2020.

⁴ Any physical part of your playing needs to be warmed up. These can be divided into three categories, to be performed in the following order: [...]. Following this order, you move from one element to the next: nothing can be reproduced without air and embouchure, you add fingers to the instruction and finally complete with coordination.

Normalmente, um professor de clarinete descreve suas próprias técnicas de desempenho.” (Araújo, 2016, p. 14, tradução nossa)⁵ Logo, a transmissão de conhecimento ofertada por cada professor(a) de clarineta possivelmente se dá ao que lhe foi ensinado e/ou compreendido, e essa diversidade em relação as abordagens de como é feito não delimita a sua expertise. Ou seja, sabendo que o aquecimento não é algo estrito ou único e pode ser adequado para cada momento específico dos(as) clarinetistas, caberá ao professor(a) auxiliar cada aluno(a) na tentativa de identificar individualmente o que cada um(a) precisará.

Corroborando com o que foi dito por Araújo(2016), busquei evidenciar em minha pesquisa técnicas práticas específicas somadas ao ETPD. Esses exercícios somados ao ETPD possivelmente auxiliarão na construção, manutenção e desenvolvimento dos(as) clarinetistas. Para mais, acredito que a inserção de trechos do repertório ao ETPD no primeiro momento com o instrumento apenas reforçará sua relevância e enriquecimento ao estudo. Corroborando com o que falamos, podemos ver um pequeno trecho da entrevista do professor D. Ray McClellan cedida à Araújo:

Acho que é útil adicionar algumas passagens ao seu aquecimento. Por exemplo, depois de terminar seus estudos de notas longas, escalas, arpejos e articulações, selecione algumas passagens de seu repertório e repasse-as lentamente para reforçar o que você realizou no aquecimento. (Araújo, 2016, p. 14-15, tradução nossa)⁶

Assim como foi falado acima, pode-se englobar ao ETPD os trechos do repertório e/ou de orquestra, de forma a exemplificar e também de por em prática o que foi utilizado previamente nessa seção. Todavia, Araújo (2016) explica que a utilização e aplicação de alguns exercícios no repertório não devem ser usados da mesma maneira como devemos interpretá-las, mas sim, de forma que venham a auxiliar a sua compreensão dos processos práticos utilizados na construção da performance. Corroborando com o que foi dito, podemos ver em:

O conceito de transferir a qualidade do som começando pelas notas longas, passando pelo outros exercícios de aquecimento, e aplicá-lo ao repertório é uma importante ferramenta pedagógica. Com isso, o aluno aprende a conectar as diferentes técnicas dos aquecimentos com o repertório. (Araújo, 2016, p. 15, tradução nossa)⁷

Como pudemos notar, o aquecimento ainda apresenta um baixo quantitativo de trabalhos que focam em explicar a definição dos termos e as suas delimitações. Além disso, os trabalhos que foram utilizados por mim até o presente momento, também relatam a escassez de mais pesquisas relacionadas ao assunto tanto no Brasil, quanto no mundo, como podemos ver em:

Em minha pesquisa, encontrei um livro de Kelly Burke que trata especificamente dos aquecimentos. Encontrei pequenos artigos sobre aquecimento em revistas não revisadas por pares, como *The Clarinet* e *Wind player*, mas todos são muito superficiais. A única outra fonte que detalha warm-ups é a própria dissertação do Dr.

⁵The literature about clarinet technique reflects this diversity. Usually, a clarinet professor describes his or her own performance techniques.

⁶I think it is helpful to add some passage work to your warm-up. For example, after you finish your long tones, scales, arpeggios and articulation studies, select a few passages from your repertoire and go over them slowly to re-enforce what you accomplished in the warm-up.

⁷The concept of transferring the tone quality starting with the long tones, passing thru the other warm-up exercises, and applying it to the repertoire is an important pedagogical tool. Through this, the student learns to connect the different techniques in the warm-ups with the repertoire.

McClellan, 'David Weber: Clarinetist and Teacher', onde ele descreve os aquecimentos de David Weber. (Araujo, 2016 p. 10, tradução nossa)⁸

Todavia, essa temática vem ganhando relevância em todo o mundo, onde sempre o termo aquecimento está diretamente ligado a uma parte importante no dia a dia para os(as) clarinetistas iniciantes, profissionais ou amadores. Corroborando com o que foi falado, vemos que Garbosa (2019, p. 183) aborda ser unânime a inserção do aquecimento por professores, independentemente dos métodos utilizados com seus alunos. Além disso, o autor afirma evidenciar uma melhora relevante na prática dos(as) estudantes em sua rotina diária do(a) clarinetista, apesar das diferentes abordagens em relação ao aquecimento em sua pesquisa.

Como observado nesta breve revisão da literatura, com a apresentação dos trabalhos acima, a temática do aquecimento ou como sugiro, dos Exercícios Técnicos Preparatórios Diários, vem ganhando cada vez mais espaço e discussões e se tornando cada vez mais uma temática de interesse aos musicistas, especialmente aos clarinetistas brasileiros. Para mais, notamos que outros(as) pesquisadores(as) também abordam a temática de forma a trazer consistência na performance, porém, nenhum deles(as) apontou qual seria o grau de efetividade da referida prática e se existirá diferença dos(as) clarinetistas que utilizam para os(as) clarinetistas que não utilizam.

Metodologia - procedimentos, materiais e coletas de dados

Busquei por procedimentos metodológicos que mais se adequaram para a realização da pesquisa, como o método qualitativo, por meio de uma abordagem de estudo de multicasos quase-experimental. Mediante uma revisão da literatura, pude elaborar outros métodos que possibilitarão a coleta de mais dados, como por exemplo, um questionário, um diário de campo que será preenchido por cada colaborador(a) e uma entrevista não estruturada que será realizada após a aplicação da metodologia. Quanto a sua natureza, ela é uma pesquisa aplicada que tem como objetivo gerar conhecimento prático. Além disso, utilizarei a estatística para a verificação dos dados.

Cabe considerar, também, que há pesquisas que embora não apresentando distribuição aleatória dos sujeitos nem grupos de controle, são desenvolvidas com bastante rigor metodológico e aproximam-se bastante das pesquisas experimentais, podendo ser denominadas quase-experimentais. Nesses casos, a comparação entre as condições de tratamento e não tratamento pode ser feita com grupos não equivalentes ou com os mesmos sujeitos antes do tratamento. (GIL, 2008, p. 54)

Selltiz *et al* (1976) diz que o termo quase-experimental apresenta um grande quantitativo de delineamentos no que se refere a pesquisa. Outrossim, o autor também relata que esse novo método torna-se conhecido pela primeira vez com a publicação de um livro escrito por Campbell e Stanley no ano de 1963. Corroborando com o que foi dito, Dutra e Reis (2016) dizem que para conduzir um estudo quase-experimental é necessário elaborar um planejamento de projeto, trazer as referências que serão atualizadas sobre o assunto proposto, buscar fundamentar em uma teoria o que será feito na intervenção, elaborar e planejar a intervenção pretendida, estabelecer um sistema de observação, testar a intervenção, coletar e analisar os dados e disseminar os resultados.

Desse modo, farão parte da pesquisa um total de seis colaboradores(as) clarinetistas, sendo todos alunos do programa de Graduação e Pós-graduação da Universidade Federal da

⁸In my research, I have found one book by Kelly Burke that specifically addresses warm-ups. I have found small articles about warm-ups in non-peer reviewed magazines, such as *The Clarinet and Windplayer*, but all are very superficial. The only other source that details warm-ups is Dr. McClellan's own dissertation, "David Weber: Clarinetist and Teacher," where he describes David Weber's warm-ups.

Bahia (UFBA). Além disso, os materiais que utilizarei serão: o Concerto Nr. 1 para Clarineta e Orquestra do compositor Louis Spohr; o Concerto para Clarineta e Orquestra do Compositor Carl Nielsen Op. 57; estante para partitura; afinador; metrônomo; cadeiras; quadro; computador; fone de ouvido; um aparelho celular *Iphone X*; um microfone *stereo* da marca *Zoom* modelo IQ7 que é inserido direto no aparelho telefônico. Com o microfone IQ7 da marca *zoom* inserido no aparelho celular, poderei de forma otimizada ter um registro áudio-visual em qualidade *High Definition* (HD).

As obras escolhidas justificam-se por exigir um amplo domínio técnico do instrumento e por serem duas referências na literatura da clarineta. Todavia, foi escolhido apenas um trecho de cada uma delas onde o(a) clarinetista necessita ter um bom conhecimento e domínio das técnicas de fundamentos. Ou seja, saber realizar grandes intervalos entre os registros do instrumento em legato, saber realizar as diferentes articulações impostas pelas obras, as suas dinâmicas e possuir um bom controle da emissão sonora. Para mais, os trechos escolhidos das duas obras estão descritos nas fases 1 e 3 a seguir.

Os procedimentos metodológicos para coleta de dados foram planejados em três fases que serão aplicadas em dois grupos distintos de colaboradores(as). A seguir, poderemos visualizar como está elaborada a primeira fase:

1. Cada colaborador(a) de ambos os grupos deverá responder a um questionário;
2. O grupo A e o grupo B irão gravar duas obras, sendo cada obra gravada três vezes após ter dez dias de preparo. Nesta seção o **Grupo A** irá gravar o concerto do compositor Carl Nielsen Op. 57 para clarineta e orquestra do compasso de número 50 ao compasso de número 68 e o **Grupo B** o concerto n.1 para clarineta e orquestra do compositor Louis Spohr do compasso de número 23 ao compasso de número 40;
3. Após isso, cada colaborador(a) poderá analisar suas três gravações e responder a um formulário avaliando qualitativamente suas três gravações da mesma obra.

A segunda fase se iniciará com uma oficina onde eu ministrarei para ambos os grupos a utilização dos Exercícios Técnicos Preparatórios Diários (ETPD). Reforço que cada oficina será ministrada individualmente para cada grupo. Assim sendo podemos ver abaixo como ficará disposta a segunda fase:

1. Oficina em horários distintos para ambos os grupos;
2. Quinze dias de preparo para entendimento e internalização das sub-técnicas apresentadas no trabalho.

A terceira fase se dará de forma similar a fase 1:

1. O **grupo A** que gravou o concerto Nielsen na primeira fase irá realizar três gravações do concerto do compositor Spohr, assim como o **grupo B** irá realizar três gravações do concerto do Nielsen. Ambos os grupos terão o mesmo tempo de preparo como na primeira fase para realizar as gravações, neste caso, dez dias.
2. Cada colaborador(a) irá responder novamente a mais um formulário avaliando qualitativamente suas três gravações da mesma obra.

As gravações serão feitas em um mesmo local, após às 11h da manhã. Em relação aos colaboradores(as), saliento que os conheci através do mercado profissional, que não possui nenhum vínculo familiar com eles(as) e que também não fui professor ou colega de classe de nenhum(a). Portanto, com base na veracidade dos dados colhidos, será solicitado a assinatura em um Modelo de Declaração de Verdade das Informações Prestadas de cada um. Ao término das fases, como supracitado, cada colaborador(a) terá escrito um diário de campo para as fases 1 e 3 que serão utilizados juntamente a uma entrevista não estruturada, além da utilização da

avaliação do desempenho respondida por eles através de um formulário *on-line*. Para elaboração, conferência e análise dos dados, farei uso do auxílio da estatística e de um programa de *software Sonic Visualizer*⁹. Abaixo podemos constatar na figura 1 o quantitativo de gravações.

	Questionários	Fases	Gravações	Formulários	Diário de Campo	Entrevistas
	06	Fase 1	18	18	06	
		Fase 2				
		Fase 3	18	18	06	06
Total	06 Questionários	02 Fases	36 Gravações	36 Formulários	12 Diários de Campo	06 Entrevistas

Figura1: Quantitativo de gravações
 Fonte: O Autor (2023)

Resultados parciais

Passados dois anos e meio do início da minha pesquisa e após a realização de uma revisão da literatura, chega o momento de aplicar o que sugiro em meu trabalho. Todavia, ainda não possuo resultados concretos em relação ao que estou propondo, tendo em vista que ainda não pude aplicar a metodologia com os(as) colaboradores(as). Invariavelmente, apresento-lhes alguns dados colhidos em um diário de campo que foi escrito na disciplina de Estágio Supervisionado no primeiro semestre de 2021 com um aluno do curso de Graduação em música com ênfase em clarineta da UFBA.

O texto abaixo descreve um breve relato que foi escrito e submetido pelo estudante ao programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

[...] o professor Hudson Ribeiro, demonstrou alguns exercícios de nota longa, articulação, flexibilidade e afinação, com o intuito de incentivar-me a utilizar e praticar o uso mais efetivo do diafragma diariamente, estando sempre consciente sobre o meu fluxo de ar, da quantidade de ar e da minha embocadura sem que viesse a colocar uma tensão demasiada sobre a palheta. Desse modo, ele procurou compreender o que estava acontecendo durante a minha performance para explicar de forma simples e compreensível, utilizando analogias, a causa do problema e como resolvê-lo [as dificuldades técnicas]. Transparecendo uma didática positiva e saudável. Após e durante os estudos dos exercícios [ETPD], e das aulas, percebi a importância do apoio diafragmático e aprendi maneiras de treiná-lo, nos estudos diários, no repertório, tanto erudito quanto popular. Vale destacar que, a prática das notas longas resultou num aumento da minha projeção sonora e aspectos positivos da emissão do ar.¹⁰

Após o aluno iniciar a utilização do ETPD, percebi o quão necessário é conhecer os fundamentos e entendê-los, para que eu pudesse a vir montar uma rotina que fosse melhor para as suas necessidades. Assim sendo, pude auxiliá-lo na organização de um ETPD direcionado às necessidades apresentadas.

⁹De acordo com Fraga (2014, p. 67), "Desenvolvido pelo *Queen Mary University of London*, o programa permite alinhar diversas gravações utilizando um mapeamento de diferentes parâmetros."

¹⁰ Relatório escrito e apresentado ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no dia 18 de novembro de 2022.

Dessa forma, pode constatar a relevância para o aluno em ter o seu primeiro contato com o instrumento realizando a prática do ETPD. Além de melhorar sua técnica, ele também pôde melhorar a sua concentração. Afinal, praticar sem haver concentração torna-se um mero ato de repetição, assim resultando em uma sequência de estudos ineficientes. Vale ressaltar que os exercícios propostos no ETPD servem para a manutenção, melhoria e prática da técnica instrumental. Por conseguinte, havendo uma maior reflexão do que se foi praticado e como foi praticado poderá viabilizar ao clarinetista um respaldo para que ele(a) venha a se sentir mais confiante e confortável ao tocar, o que possibilitará um melhor desempenho.

Referências:

- Araujo, A. B. (2016). *The clarinet teaching of D. Ray McClellan*. Doctoral dissertation, University of Georgia, EUA. Disponível em: <https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/doctoral/The-clarinet-teaching-of-D-Ray/9949332920202959>
- Silva Dutra, H., & Nunes dos Reis, V. (2016). Desenhos de estudos experimentais e quase-experimentais: definições e desafios na pesquisa em enfermagem. *Journal of Nursing UFPE/Revista de Enfermagem UFPE*, 10(6).DOI: 10.5205/reuol.9199-80250-1-SM1006201639.
- Fraga, Vinícius de Sousa (2014). *A Clarineta na vitrola: um estudo de sobre a liberdade de escolha na era da repetição*.Doutorado em Música - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Galper, A. (2010). *Tone, Technique & Staccato*. Mel Bay Publications.
- Garbosa, G. S. (2019). *Abordagens pedagógicas de Warm-Up para clarineta: análise de materiais didáticos*. Tese para obtenção de grau de Professor Titular. Universidade Federal de Santa Maria.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. Editora Atlas SA.
- McClellan Jr, D. Ray (1987). *David Weber: Clarinetist and Teacher*. Doutorado em Música - Escola de Música Julliard, EUA. Disponível em: <https://www.worldcat.org/title/david-weber-clarinetist-and-teacher/oclc/46390264>
- Ray, S., & Andreola, X. (2005). O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações.
- Richardson, R. J., Peres, J. A., & Wanderley, J. C. V. (1985). *Pesquisa social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas.
- Selltiz, C., Wrightsman, L. S., Cook, S. W., & Kideer, L. (1987). Métodos de pesquisa nas relações sociais: medidas na pesquisa social. *São Paulo: EPU*, 2.

Estratégias de aprendizagem e sugestões interpretativas para os excertos orquestrais para trompete do quarto movimento da Bachianas Brasileiras n. 4 de Heitor Villa-Lobos

Amarildo Nascimento
ECA-Universidade de São Paulo
amarildotrompete@yahoo.com.br

Fábio Cury
ECA-Universidade de São Paulo
fabiocury@usp.br

Resumo: Os excertos orquestrais estão entre os mais importantes materiais para estudo na formação dos trompetistas que almejam tocar em uma orquestra sinfônica. Para alcançar esse objetivo, a leitura e a preparação técnica e musical de tais excertos constituem disciplina extremamente importante na rotina de estudos diários. O trompetista encontra, sem dificuldade, uma vasta literatura voltada para os trechos orquestrais para trompete. Os diversos livros publicados sobre o tema apresentam uma seleção dos excertos do repertório orquestral canônico internacional. Todavia, inexistente ainda uma publicação que traga excertos do repertório orquestral brasileiro, mesmo das obras de Villa-Lobos, compositor brasileiro mais eminente e, tampouco, de suas Bachianas Brasileiras, provavelmente o conjunto de obras mais executado do compositor. Assim sendo, há uma patente necessidade de preencher essa grave lacuna na literatura de excertos, de forma que os estudantes de trompete e os músicos orquestrais profissionais possam contar com um material adequado para se prepararem previamente para as performances das Bachianas Brasileiras. Este trabalho apresenta um pequeno segmento de nossa pesquisa que, em sua totalidade, se direciona à seleção dos excertos principais para trompete na série das Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Contudo, não nos limitamos a fazer uma compilação desses fragmentos, como é comum nas publicações do gênero, mas nos propomos também a definir estratégias de aprendizagem e sugestões de interpretação, criando uma metodologia de preparação desse repertório. Para tanto, buscamos fundamento nas recentes pesquisas encabeçadas pelo Prof. Steenstrup e, também muito significativamente, em nossa considerável experiência no repertório em questão. Por força das limitações de extensão do texto, concentrar-nos-emos somente no quarto movimento das Bachianas n. 4, Dança (Miudinho).

Palavras chave: Heitor Villa-Lobos; Trompete; Excertos orquestrais; Bachianas Brasileiras.

Learning Strategies and interpretation suggestions for the orchestral excerpts for trumpet from the fourth movement of Bachianas Brasileiras n. 4 by Heitor Villa-Lobos

Abstract: Orchestral excerpts are among the most important materials for the study and training of trumpeters who aspire to play in a symphony orchestra. To achieve this objective, the reading and the technical and musical preparation of such exercises constitute an extremely important discipline in the daily study routine. The trumpeter finds, without difficulty, a vast literature dedicated to orchestral excerpts for trumpet. The various books published on the subject present a selection of excerpts from the international canonical orchestral repertoire. However, there is still no publication that brings excerpts from the Brazilian orchestral repertoire, even the works of Villa-Lobos, the most eminent Brazilian composer and, taken, his Bachianas Brasileiras, probably the most performed set of works by the composer. Therefore, there is a clear need to fill this serious gap in the excerpt literature, so that trumpet students and professional orchestral musicians can count on adequate material to prepare themselves in advance for the performances of the Bachianas Brasileiras. This work presents a small segment of our research, which, in its entirety, is directed to the selection of the main excerpts for trumpet in the Bachianas Brasileiras series by Heitor Villa-Lobos. However, we do not limit ourselves to making a compilation of these fragments, as is common in publications of the genre, but we also propose to define learning strategies and interpretation suggestions, creating a methodology for preparing this repertoire. To do so, we seek foundation in the researches headed by Prof. Steenstrup and our own considerable experience in the repertoire in question. Due to the constraints of the length of the text, we will focus only on the fourth movement of Bachianas n. 4, Miudinho.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Trumpet; Orchestral Excerpts; Bachianas Brasileiras.

Introdução

Nos últimos 50 anos, os livros de excertos orquestrais para trompete têm se tornado um dos mais importantes materiais para estudo, desenvolvimento técnico e preparação de trechos de diversas obras para a orquestra durante a formação dos trompetistas que pretendem tocar em uma orquestra sinfônica (WONG, 2017, p. II). Esses livros são coleções ou compilados que apresentam as seções mais importantes extraídas, normalmente, de obras orquestrais canônicas. Eles constituem uma literatura essencial para os estudantes que buscam se preparar para provas de ingresso e mesmo para os profissionais que podem encontrar ali um resumo das situações mais desafiadoras de cada obra.

Excertos para trompete das obras de diversos compositores internacionais são facilmente encontrados em livros como: *Orchester Probespiel Trumpet* (Edition Peters), *Essential Orchestral Excerpts for Trumpet* (Hickman Music Edition), *The Orchestral Trumpet* by Michael Sachs (publicado em 2012), *23 Orchestral Studies for Advanced Trumpeter* (Carl Fischer, Inc.), *20th Century Orchestra Studies for Trumpet* (G. Schirmer, Inc.), *Top 50 Orchestral Audition Excerpts – Trumpet* (Crown Music), *Audition and Performance Preparation - Trumpet Orchestral Excerpts* (Balquhider Music).

Nessas obras, o trompetista poderá facilmente encontrar, por exemplo, *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky¹, orquestrada por Ravel, uma das obras mais requisitadas em provas de admissão para a orquestra e consolidada no repertório internacional. Todavia, há uma dificuldade extrema, quando não uma total impossibilidade, de se encontrar excertos das Bachianas Brasileiras, haja vista que tais obras não constam em nenhum livro de excertos para trompete. Esse fato acaba compelindo o músico a conhecer essas obras e a se preparar somente quando a orquestra as insere na temporada, o que, aliás, ainda é um evento proporcionalmente raro. Desta forma, é comum que o trompetista que se depare, por exemplo, com as *Bachianas Brasileiras 4*, seja surpreendido com passagens extremamente difíceis sem ter tido a mesma preparação que destinou ao repertório canônico. Na prática, isso o obrigará a realizar um aprendizado rápido da obra, somente a partir do momento em que a orquestra disponibilize a parte de estudo.

Por conseguinte, um dos intuitos principais de nossa pesquisa é selecionar os excertos orquestrais para trompete na série de Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. O compositor usou o instrumento em quatro delas, as de número 3 (1938), 4 (1930), 7 (1942) e 8 (1944).

Nestas obras mencionadas, o trompete é usado em naípe, compondo a textura orquestral ou em passagens *solo* ou *solí*. Observa-se que há peculiaridades na performance desses fragmentos que adaptam o processo de preparação a cada uma dessas categorias de excerto. Nesse sentido, cabe uma crítica aos livros de excertos orquestrais tradicionais que, na maioria dos casos, simplesmente apresentam uma seleção dos trechos mais difíceis, mas, costumeiramente, nada comentam sobre o contexto em que o excerto se insere nem tampouco indicam uma metodologia de estudo que dê conta das complexidades de cada seção.

Ao empreender um estudo baseado unicamente em inúmeras repetições dos trechos, os estudantes acabam tendo que lidar com consequências deletérias dessa prática que são muito comuns nos instrumentistas dos metais: cansaço rápido na musculatura da embocadura, lábios machucados, uma digitação mal coordenada, intervalos musicais mal aprendidos etc.

Portanto, ao lado do intuito de apresentar uma compilação dos excertos mais relevantes nestas obras, esta pesquisa tem também como objetivo principal estabelecer estratégias de

¹ Conforme a enciclopédia Britânica, *Quadros de uma Exposição* é uma obra composta por Modest Mussorgsky em 1874 originalmente para piano. A obra tornou-se mais conhecida na forma orquestral, particularmente como arranjada pelo compositor francês Maurice Ravel em 1922. Pesquisado em: <https://www.britannica.com/topic/Pictures-at-an-Exhibition> Acesso em: 28/04/2023. O trompetista Michael Sachs afirma que “a abertura *Promenade* de *Quadros de uma Exposição* é um dos momentos mais icônicos em todo o repertório de trompete. (SACHS, 2012, p. 75).

estudo que possibilitem ao estudante e ao profissional uma prática consistente e eficiente. Por meio dessa metodologia, desejamos que os músicos possam estudar os excertos brasileiros com o mesmo afimco e o mesmo tempo, ao menos, que empregam com o repertório canônico internacional.

A principal inspiração metodológica para estabelecer nossas estratégias próprias veio de pesquisas realizadas por um grupo de pesquisadores e professores de instrumentos de metal, liderados pelo Prof. Kristian Steenstrup que resultaram, entre outras publicações, no artigo *Imagine, Sing, Play*, de 2021. No entanto, como poderá ser observado na última seção deste artigo, nossa visão permanece ainda assim muito individual e resulta consideravelmente de nossa própria experiência. Desta forma, propomos uma série de exercícios preparatórios que vão utilizar diversas variações e fragmentações rítmicas e melódicas que revelaram grande eficácia em nossa atividade profissional e de docência.

Diante das dimensões reduzidas deste trabalho, ainda que nossa pesquisa se atenha ao conjunto das quatro Bachianas em que atua o trompete, apresentamos aqui somente uma síntese da metodologia sugerida por Steenstrup. Mostramos, em seguida, como a adaptamos e a aplicamos unicamente nos excertos do quarto movimento das Bachianas n. 4, fornecendo apenas uma pequena delimitação de uma pesquisa bem mais ampla. Salientamos, novamente, que as indicações que aqui fornecemos estão baseadas em nossa prática como músicos de orquestra que tiveram a felicidade de interpretar a obra em questão inúmeras vezes.

1 – Estratégias de aprendizagem

Recentemente Steenstrup, Haumann, Kleber, Camarasa, Vuust, Petersen (2021) publicaram um artigo chamado “Imagine, Sing, Play – Combined Mental, Vocal and Physical Practice Improve Musical Performance”² apresentando uma didática de aprendizagem que chamaram de “quatro estratégias da prática prescrita”³, a saber: “(1) prática física, (2) imagem mental, (3) vocalização com uso opcional de solfejo e (4) a combinação de 1, 2 e 3”. O objetivo da investigação, feita com 50 trompetistas com formação clássica, foi comparar os resultados da prática combinada da estratégia em 4 passos versus a prática física extensa e repetitiva. Os autores chegaram ao seguinte resultado:

Este estudo investigou a eficiência das estratégias de práticas complementares na fase inicial de aprendizagem e ganhos de curto tempo de uma peça musical desconhecida em um experimento envolvendo 50 estudantes de trompete. [...] em comparação com nenhuma prática, uma estratégia que combina prática física, imaginação e canto foi tão eficiente quanto a prática física extensa e repetitiva para melhorar o desempenho geral e a precisão da afinação, e mais eficiente do que estratégias práticas que dependiam apenas de imagens motoras/auditivas ou vocalização/solfejo. [...] Além disso, a estratégia de prática combinada produziu um nível significativamente mais alto de expressão musical em comparação com todas as outras estratégias de prática. (STEENSTRUP et al, 2021, p. 15).

Tendo em vista a conclusão dos autores do artigo, para evitar os problemas relatados acima, é importante incluir na preparação dos excertos a *prática mental*, neste caso, a prática de imagens auditivas e motoras que, conforme Steenstrup et al. (2021) “é o uso de criar mentalmente uma imagem auditiva vívida da música em questão, a capacidade de imaginar claramente o som da música que está sendo ensaiada”. (Herholz et al., 2008, Kuchenbuch et al.,

² Artigo publicado no *Frontiers in Psychology* em outubro de 2021. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.757052/full> acesso em: 26/03/2023

³ Em uma master class (Live), da qual participamos, transmitida pelo facebook no canal *A Trompetada*, em 15 de julho de 2020, o professor chamou essa mesma didática de “o processo em quatro passos” em que afirma que “melhores resultados são obtidos com 75% de prática mental e 25% de prática no instrumento”. Disponível em: <https://fb.watch/kjknCWVbyj/?mibextid=v7YzmG>

2014, Reveg et al., 2021 apud Steenstrup et al., 2021, p.02). Ainda de acordo com Steenstrup et al.:

Um pedagogo pioneiro na metodologia de metais e sopro, Arnold Jacobs, ensinou a partir do princípio de que os músicos de metais devem constantemente “cantar mentalmente” enquanto tocam para iniciar a vibração precisa de seus lábios, estimulando assim a frequência fundamental e os parciais correspondentes de acordo com a série harmônica da coluna de ar do instrumento (FREDERICKSEN, 1996 apud STEENSTRUP et al. 2021, p.02).

Baseado em nossa experiência como músicos profissionais, seja na atividade na orquestra ou na docência, temos observado que esta é uma forma de prática muito interessante porque, uma vez que o trompetista consegue ouvir claramente em sua mente o som desejado, a articulação almejada, a afinação e o ritmo corretos, o corpo responde normalmente a tudo que foi ouvido na mente no momento da prática física. Sobre isso, Frederiksen (1996) relata em seu livro que, o lendário trompetista da Orquestra Sinfônica de Chicago, Adolph Herseth⁴ afirmava que: “Você deve começar com um senso muito preciso sobre como algo deveria soar. Então, instintivamente, você irá modificar seu lábio e sua respiração e a pressão do ar no instrumento para obter esse som” (FREDERIKSEN, 1996, p.139).

De acordo com os autores do artigo *Imagine, Sing, Play*, outra estratégia para se preparar uma música é fazer uso da vocalização ou do solfejo com nome de notas. Isso ajudará o estudante a descobrir se a imagem auditiva da música está correta em termos de afinação, ritmo e até em parâmetros de expressão musical (STEENSTRUP et al., 2021, p. 3).

Para quem toca instrumentos de metal, esta parece ser uma estratégia extremamente benéfica. Assim como os cantores utilizam uma parte do corpo (cordas vocais) para vibrar e produzir som, os instrumentistas de metal também utilizam uma parte do corpo para produzir som no instrumento, nesse caso, os lábios. Steenstrup et al. citam que:

Jacobs enfatizou essa estratégia como sendo crucial para os instrumentistas de metais, pois essa categoria de músicos controla a musculatura facial para deixar os lábios vibrarem no tom desejado de forma análoga aos cantores que vibram suas cordas vocais. Além disso, apontou a influência do lirismo e da expressividade que podem acompanhar o canto propriamente dito. (FREDERIKSEN, 1996 Apud STEENSTRUP et al. 2021, p. 03).

Em uma masterclass (live) do professor Kristian Steenstrup⁵, em 2020, ele chamou essa prática de “o procedimento em quatro passos” que seria aplicada ao aprendizado de uma nova música segmentada em pequenos trechos da seguinte forma:

1º passo – Solfejar o nome das notas digitando os pistos correspondentes e se quiser se desafiar mais, digitar com a mão esquerda porque, este ato força o estudante a solfejar mais lentamente e existem estudos que comprovam que quando se pratica com a mão esquerda melhora a digitação com a mão direita.

2º passo – Prática mental muito forte. Imaginar tocando com seu melhor som; pode-se imaginar o som de algum trompetista que o estudante admire tocando; imaginar a melhor técnica e sentir o corpo reagindo a essa forma de tocar mentalmente.

3º passo – Mantendo o instrumento ligeiramente afastado dos lábios, soprar através do bocal sem produzir som, mas digitando e sentindo a fluência do ar tendo a música muito clara e forte na mente.

⁴ Adolph Herseth, foi o trompetista principal da Orquestra Sinfônica de Chicago por 53 anos e um dos trompetistas de orquestra mais talentosos de seu tempo. O brilhante virtuosismo de sua forma de tocar coincidiu com a ascensão da orquestra aos escalões mais altos e ele definiu a distinta sonoridade dos metais da orquestra. (VITELLO, Paulo). Adolph Herseth. New York Times, 2013 <https://www.nytimes.com/2013/04/29/arts/music/adolph-herseth-91-trumpeter-with-chicago-symphony-dies.html> acesso em: 26/03/2023.

⁵ Ver nota de rodapé 6.

4º passo – Tocar propriamente.

Observamos, pois, que a ideia consiste em praticar três vezes mentalmente e apenas uma vez tocando de fato. Constatamos, desta forma, que o corpo reage muito melhor quando a mente já dá os comandos apropriados. Os lábios estão descansados, os dedos já sabem o que fazer, o intérprete sabe como a música deve soar e como utilizar o ar acertadamente. Seguindo esses passos corretamente, a eficiência do estudo é aprimorada de forma evidente. Em resumo, a proposta é realizar 75% de prática mental e 25% de prática no instrumento⁶.

2 – Estratégias aplicadas ao 4º Movimento – Dança (Miudinho)

O movimento, em 2/4, se inicia com uma pequena introdução em que a orquestra realiza um ataque de anacruse para o primeiro tempo e, enquanto os violoncelos seguem com um pedal nas notas Dó e Sol, os violinos e as madeiras fazem um jogo de semicolcheias com algumas intervenções de ataques em anacruse pela orquestra. Conforme Barros, neste movimento “o compositor apresenta uma discreta polirritmia, já que a melodia fundamenta-se em semicolcheias agrupadas três a três, em contraposição ao ritmo métrico alicerçado no compasso binário”. (BARROS, 2020, p. 24)

O movimento segue tendo algumas participações importantes do trompete, como do compasso 65 ao 82, em que o trompete sustenta notas longas com uma pequena melodia no meio (2 compassos) e volta para a nota longa. Por ser um solo será apresentado o excerto no exemplo 2-1.

Apesar de ser um trecho tecnicamente simples, é importante aplicar a estratégia de aprendizagem em quatro passos para se familiarizar com a metodologia (1) solfejar, (2) prática mental, (3) fluxo de ar e (4) prática física. Todavia, não há a necessidade de sugerir exercício preparatório para esse trecho, haverá apenas uma pequena sugestão de interpretação.

Bachianas Brasileiras n. 4
IV. Danza (Miudinho)

Molto animato
solo 66 67 68 69 70 71 Heitor Villa-Lobos
72 73

Trompete em Sib

Tpte.

Exemplo 2-1: dos autores (2023)

Sugestão de interpretação: sugere-se entrar na nota longa “Lá” com um pouco mais de presença sonora e já no segundo compasso relaxar a intensidade. No momento de entrar na nota “Fá#”, coloque a nota com presença sonora e, já no compasso seguinte, relaxe a intensidade. Do compasso 76 ao 78, apresente essa pequena melodia com mais presença sonora e, em seguida, deixe o som ir relaxando até o término do solo.

O movimento segue com várias outras participações importantes do trompete, algumas mais evidentes que outras, até chegar no trecho que vai do compasso 176 até o compasso 182, em que os metais atuam em bloco. Os trompetes *a2* estão em uníssono com as 4 trompas e as violas e executam esse importante excerto mostrado no exemplo 2-2 abaixo.

⁶ Nossa transcrição da live/masterclass realizada com o professor Kristian Steenstrup transmitida pelo facebook no canal *A Trompetada* em 15 de julho de 2020. Disponível em: <https://fb.watch/kjknCWVbyj/?mibextid=v7YzmG> Acesso em: 04/05/2023.

Bachianas Brasileiras n. 4 Danza (miudinho)

Molto animato

176 *a2* 177 178 Heitor Villa-Lobos

Trompa em Fá 1,2

Trompa em Fá 3,4

Trompete em Sib 1,2

Trombone tenor 1,2

Viola

Tr.

Tr.

Tpte.

Trne.

Vla.

Exemplo 2-2: dos autores (2023)

Neste trecho, cabe apresentar uma sugestão para o músico que irá tocar a parte de primeiro trompete porque, na resolução desta frase, que acontece no primeiro tempo do compasso (183), inicia-se um solo bastante desafiador, provavelmente o mais difícil da obra. Não há espaço para uma respiração confortável neste trecho em bloco com os metais e violas. Por conseguinte, para entrar no solo o trompetista deveria fazer uma grande e confortável respiração. Este solo, até sua conclusão com *tutti*, tem 11 compassos e a única oportunidade para uma possível respiração está após 9 compassos. Por outro lado, o 3º trompete participa muito pouco nesta obra e encerra sua participação no compasso 175. Desta forma, sugerimos que o 1º trompete passe esse trecho do compasso 176 ao 182 para o 3º trompete e, assim, possa ter mais tranquilidade para fazer seu solo.

Sugestão de preparação:

Observando o excerto é possível notar que o padrão rítmico aplicado por Villa-Lobos não é tão simples porque o trecho é sentido em um pulso de 3 contra 2. Portanto, é importante

que o trompetista primeiro realize o solfejo rítmico até sentir que está orgânico e fluido. Após esse processo, realizar a estratégia de aprendizagem em quatro passos, proposta por Steenstrup et al. (2021), conforme mostrada na seção anterior.

Sugestão de interpretação:

Apesar do *f* grafado na partitura, é importante notar que este não é um trecho onde o trompete está atuando como solista, todavia, é necessária uma atitude de liderança, mas sem sobrepor a sonoridade dos outros instrumentos que estão dobrando a melodia do excerto. Tendo em vista que Villa-Lobos foi muito hábil na orquestração desta passagem, a ideia aqui é realizar a fusão de som com trompas, trombones e violas de forma que a resultante desta somatória de timbres distintos gere um novo timbre.

Como já mencionado, imediatamente após esse trecho em bloco dos metais e violas mostrado acima, o 1º trompete tem um solo bastante desafiador. Nesse solo, Villa-Lobos empregou uma extensão de pouco mais de duas oitavas, indo do Dó 3 ao Ré 5. Vale notar que o Ré 5 se encontra bem próximo do limite da tessitura do trompete na orquestra sinfônica. É um trecho com muitos acidentes ocorrentes e com intervalos difíceis para o trompetista, uma vez que Villa-Lobos habilmente escreveu o solo de tal forma que as notas não corroboram a possível tonalidade insinuada pelo restante da orquestra. De acordo com Felice:

A nota Dó antes apresentada como um pedal, agora se alterna entre a linha do baixo e do tenor, com várias articulações e em ritmo sincopado, ao lado de notas dissonantes ou cromáticas, como que desafiando a centralidade sobre a nota Dó. (FELICE, 2016, p. 90).

Assim sendo, no momento do solo, fica difícil se apoiar e entender em qual tonalidade se está tocando, pois as notas Dó e Sol estão bem presentes especialmente nos instrumentos graves, mas de acordo com Felice “havendo a ausência das 3ªs (Mi e Mib), não há uma definição harmônica” e a 3ª só aparece no solo depois de 5 compassos e, mesmo assim, somente após a passagem de algumas 5ªs diminutas e 2ªs menores, para citar alguns intervalos estranhos à tonalidade de chegada que é um Dó maior. Veja o excerto no exemplo 2-3 abaixo.

Bachianas Brasileiras n. 4
IV. Danza (Miudinho)

Heitor Villa-Lobos

The image shows a musical score for three trumpet parts. The top staff is for Trompete em Sib (Soprano Trumpet), starting at measure 183 with a 'solo' marking and a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with triplets and various accidentals. The middle staff is for Tpte. (Tenor Trumpet), starting at measure 188, with a 'Meno' marking and a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for Tpte. (Bass Trumpet), starting at measure 192, with a forte (*f*) dynamic. The score is in 2/4 time and G major.

Exemplo 2-3: dos autores (2023)

Exercício preparatório:

Esta é uma melodia que contrapõe todo o restante do *tutti* orquestral e, como dito anteriormente, com notas que estão distantes da tonalidade central, dificultando, portanto, o aprendizado desta melodia. Assim sendo, a principal sugestão é que o trompetista aplique a estratégia de aprendizagem em quatro passos, conforme sugerida na masterclass de Steenstrup (2020): (1) solfejo, (2) imagem mental, (3) fluxo de ar e (4) a junção das três anteriores. O

emprego dessa metodologia, exatamente como exposta na seção anterior, será de vital importância para que, por meio da imagem mental e do solfejo, o performer possa estar completamente seguro dos intervalos, do controle do timbre e da dinâmica, sem que, para tanto, tenha que comprometer sua capacidade física com exercícios convencionais excessivos.

Para complementar a preparação, conforme sugestão de Sachs (2012, p.56), aconselha-se que, primeiro o trompetista entenda as notas que formam o esqueleto da estrutura melódica, como no exercício que está no exemplo 2-4 abaixo, ainda com algumas notas agudas sendo tocadas uma oitava abaixo para que suas alturas sejam interiorizadas. Após realizar este primeiro exercício, aconselha-se a prática do exercício que está no exemplo 2-5 abaixo, agora com as notas que formam o esqueleto da melodia em suas alturas originalmente escritas. Ainda sugerimos um terceiro exercício, agora com as notas estruturais da melodia como ponto de repouso, como está no exemplo 2-6. Importante observar que, para cada exercício, deverá ser empregada a metodologia citada na seção anterior.

IV. Danza (Miudinho) Exercício preparatório 1

H. Villa-Lobos/A. Nascimento

Musical notation for Example 2-4. The top staff is labeled 'Trompete em Sib' and the bottom staff is labeled 'Tpte.'. Both staves show a melodic exercise in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350

Sugestão de interpretação: este é um solo em que a melodia está contrapondo o que o restante da orquestra está tocando. Portanto, a sugestão é que o *f* escrito na parte seja bem presente. Apesar de não haver símbolos de expressão escritos, é interessante pensar em realizar um pequeno crescendo direcionando as semifrases para as notas mais agudas e conforme for indo em direção ao final da melodia, ao chegar no compasso 191, procurar manter o som rico em harmônicos graves de forma que haja uma fusão sonora com o *tutti* orquestral desaparecendo o protagonismo do trompete.

Conclusão

Através do processo de definição dos trechos mais importantes, compilação, estratégias de aprendizagem e sugestões interpretativas dos excertos, foi possível, apesar da limitação de páginas, apresentar um material de consulta para o aprendizado e prática dos excertos do 4º movimento das Bachianas Brasileiras n. 4 de Villa-Lobos. Foi observado também que o último excerto apresenta alto grau de dificuldade técnica e, devido a esse fato, a estratégia de aprendizagem em quatro passos pode se tornar uma grande aliada para um aprendizado eficiente do solo. Outrossim, como trompetista profissional de orquestra, cabe sugerir que excertos das Bachianas devam fazer parte dos editais para as provas de ingresso nas orquestras sinfônicas brasileiras.

Referências

- Areias, João Luiz Fernandes. Possibilidades Interpretativas nos Trechos Orquestrais para Trombone da Série das “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.
- A Trompetada. Master Class (Live) com o professor Kristian Steenstrup. São Paulo, 15 de julho de 2020. Facebook: atrompetada. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?extid=CL-UNK-UNK-UNK-IOS_GK0T-GK1C&mibextid=2Rb1fB&ref=watch_permalink&v=1399658606884784 Acesso em: 04 de maio de 2023.
- Barros, José D’Assunção. As Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos e as formas neobarrocas e neoclássicas. Ed. Cela. Rio de Janeiro: 2020.
- Felice, Regina Célia Rocha. Referenciais Neoclássicos e Originalidade nas Bachianas nº 4 de Heitor Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2016.
- Fonseca, Donizete Aparecido Lopes. Villa-Lobos e os Metais Graves Sinfônicos: um estudo dos elementos técnicos específicos. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- Federiksen, Brian. Arnold Jacobs: Song and Wind. Wind Song Press Limited: 1996.
- Junior, Loque Arcanjo. As representações da nacionalidade musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Escritas: Revista do curso de história de Araguaína, v. 2, 2010.
- Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos: sua obra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.
- Sachs, Michael. The Orchestral Trumpet. Tricorda LLC, 2012.
- Steenstrup, Kristian. Teaching Brass. Royal Academy of Music, Aarhus, 2007.
- _____. Blow Your Mind. Royal Academy of Music, Aarhus, [2017].
- Steenstrup K, Haumann NT, Kleber B, Camaras C, Vuust P and Petersen B (2021) Imagine, Sing, Play – Combined Mental, Vocal and Physical Practice Improves Musical Performance. Front. Psychol. 12:757052. doi: 10.3389/fpsyg.2021.757052
- Wong, Mohamed Najib. A Comprehensive Guide to Trumpet Orchestral Excerpts: an analysis of excerpts by Bartók, Beethoven, Mahler and Mussorgsky. Tese (Doctor Musical Arts) - Temple University Graduate Board. Filadelfia, 2017.

A importância dos ajustes de afinação dos harmônicos comuns durante 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: A afinação pode ser considerada uma ferramenta de suma importância dentro da performance musical, e com isso, compreender a estrutura dos harmônicos que compõem um som complexo permite que o instrumentista possa fazer modificações durante sua performance para buscar a construção de um timbre rico e com maior projeção. Roederer (2022) e Howard, & Angus, J. (2006) são importantes teóricos que trazem definições e exemplos da acústica musical e a relaciona com a percepção dos sons (descrita por meio da psicoacústica). Um exercício foi proposto para que o clarinetista possa trabalhar a sensibilidade auditiva a fim de fazer os ajustes e construir um timbre coletivo durante a performance musical com base na percepção auditiva e levar para todos e quaisquer meios musicais coletivos. Os dois contextos tornam-se únicos e complementares dos pontos de vista objetivo (por meio da acústica musical) e subjetivo (por meio da percepção advinda do *feedback* psicoacústico), o que possibilita um maior leque timbrístico com base nas estruturas dos harmônicos comuns.

Palavras-chave: Afinação; Harmônicos comuns; Performance musical; Clarinetista; Timbre.

The importance of pitch adjustments of common harmonics during the clarinetist's musical performance

Abstract: Tuning can be considered a very important tool within musical performance, and with that, understanding the structure of the harmonics that make up a complex sound allows the instrumentalist to make changes during his performance to seek the construction of a rich timbre with greater projection. Roederer (2022) and Howard, & Angus, J. (2006) are important theorists who bring definitions and examples of musical acoustics and relate it to the perception of sounds (described through psychoacoustics). An exercise was proposed so that the clarinetist can work on auditory sensitivity in order to make adjustments and build a collective timbre during the musical performance based on auditory perception and take it to any and all collective musical means. The two contexts become unique and complementary from an objective (through musical acoustics) and subjective (through the perception arising from psychoacoustic feedback) points of view, enabling a greater timbre range based on the structures of common harmonics.

Keywords: Tuning; Common harmonics; Musical performance; Clarinetist; Timbre.

Introdução

No momento da performance musical, é comum que os músicos que tocam instrumentos não temperados façam ajustes individuais na afinação a fim de construir uma musicalidade em conjunto. Tal musicalidade também pode ter como um dos focos principais, os ajustes do timbre coletivo, fazendo com que a afinação seja um fator relevante na configuração da sonoridade de um grupo ou diferentes formações.

O timbre inicia seu processo de caracterização do som desde a produção, explicado por meio da acústica musical, se propaga em um meio (como o ar, por exemplo), e se finda por meio do processo psicoacústico. Essa identidade sonora se dá pelo equilíbrio entre as diferentes configurações dos harmônicos que compõem um som complexo.

Alves (2013) apresenta algumas temáticas voltadas para a emissão do som na clarineta, demonstrando alguns fatores como respiração e suporte diafragmáticos, e aborda ainda sobre

as manipulações e ressonâncias do trato vocal, permitindo assim, que o clarinetista possa utilizar o controle do trato vocal para construir a sonoridade desejada.

A relação da afinação vai além da concepção de afinação entre duas frequências fundamentais (chamadas de f_1), e envolve ainda, a estrutura da série harmônica entre duas ou mais notas executadas simultaneamente. Os ajustes das notas das séries harmônicas comuns entre duas ou mais estruturas com sons fundamentais diferentes (ou frequências fundamentais diferentes), por exemplo, possibilita um timbre conjunto rico em harmônicos, ressaltando as frequências dos harmônicos superiores comuns entre as duas ou mais diferentes estruturas.

A compreensão sobre a afinação justa torna-se de suma importância para a busca de uma afinação sem batimentos, induzindo assim, uma sensação melhor de estabilidade sonora, facilitando a construção do timbre coletivo. Dessa forma, Freire (2013) afirma que:

A afinação justa (*just intonation*), proposta originalmente por Ptolomeu, está diretamente relacionada à produção de intervalos nos quais os harmônicos coincidentes superiores são ajustados sem batimentos. Neste caso, cada intervalo apresenta uma razão que representa os harmônicos coincidentes, e também uma proporção para encontrar as frequências comuns. (Freire, 2013, p.3).

Saber lidar com as propostas de afinação durante a performance musical extrapola as questões apenas voltadas para as frequências fundamentais (f_1). Tais frequências dão significados aos harmônicos superiores por meio de proporções, aos quais derivam dos sons fundamentais, e equilibrar toda a estrutura de duas ou mais notas, permite a soma do volume sonoro de todas as frequências comuns, possibilitando um timbre subjetivamente descrito como “rico em harmônicos”, ou ainda, um “som cheio”.

De acordo com Jiang, W., Liu, J., Zhang, X., Wang, S., & Jiang, Y. (2020) a altura, a intensidade e o timbre são atributos auditivos distintos que constroem a percepção subjetiva do som. O timbre segundo Patil, K., Pressnitzer, D., Shamma, S., & Elhilali, M. (2012) é um atributo sonoro que permite tanto os animais quanto os humanos distinguirem o som advindo de diferentes fontes sonoras.

Além das questões objetivas explicadas pela acústica, Jiang, W., Liu, J., Zhang, X., Wang, S., & Jiang, Y. (2020) abordam diferentes terminologias em seus estudos para classificação subjetiva do timbre, correlacionando-o com a percepção e por fim, criando adjetivos para descrever um timbre musical como: escuro, brilhante, claro, estridente, suave, entre outras terminologias utilizadas.

A afinação torna-se uma ferramenta básica na composição do timbre entre dois ou mais sons. Para um melhor entendimento sobre o timbre, Silva, G. B., & Freire, R. D. (2022) falam que:

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. (Silva, G. B., & Freire, R. D., 2022, p.105).

A relação entre dois sons tocados simultaneamente por dois instrumentos projeta duas estruturas de séries harmônicas de equalizações distintas, de modo que a equalização de cada estrutura forma a característica do timbre individual de cada um desses instrumentos. A soma dessas duas ou mais estruturas individuais forma uma nova equalização, e por fim, um novo timbre composto por duas ou mais fundamentais diferentes, fazendo com que apareçam novos sons resultantes da combinação dessas diferentes estruturas.

Como exemplo, ao levar em conta uma performance musical com duas clarinetas, Freire (2013) explica a importância da relação entre os harmônicos e subharmônicos em um contexto performático coletivo da seguinte forma:

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).

Objetivo

A altura, intensidade e o timbre são importantes parâmetros utilizados pelos músicos segundo os teóricos Howard, & Angus, J. (2006), e apesar de serem expostos com contextos objetivos por descrições físicas, tais teóricos ainda abordam as questões subjetivas como a qualidade do som atribuindo adjetivos para descrever essas qualidades.

A construção do timbre coletivo vai além de questões puramente físicas, envolvendo também as modificações na emissão do som do clarinetista por meio de suas sensações advindas do *feedback* psicoacústico. Assim, a proposta de um exercício a duas vozes busca trabalhar a sensibilidade da percepção musical do clarinetista a fim de construir um timbre conjunto durante a performance musical por meio da modificação das afinações das ondas que compõem um som complexo.

O ajuste de afinação entre duas notas é fundamentalmente importante para o ajuste dos harmônicos comuns em estruturas de dois ou mais sons e conseqüentemente, para a anulação dos batimentos de desafinação em notas de estruturas superiores, e não somente na afinação de duas frequências fundamentais.

Metodologia

A discussão a partir de referenciais bibliográficos permite criar relações entre diversas áreas distintas, o que permite uma reflexão à prática musical do clarinetista, e assim, cria relações entre a acústica musical, a performance, e a psicoacústica.

A pesquisa bibliográfica é descrita por de Macedo, N. D. (1995) como:

[...] a busca de informações bibliográficas, seleção de documentos que se relacionam com o problema de pesquisa (livros, verbetes de enciclopédia, artigos de revistas, trabalhos de congressos, teses etc.) e o respectivo fichamento das referências para que sejam posteriormente utilizadas (na identificação do material referenciado ou na bibliografia final). (de Macedo, N. D., 1995, p.13).

Dentro de um contexto performático, os músicos ao tocarem instrumentos não temperados, como no exemplo de um duo de clarinetas citado por Freire (2013), buscam os ajustes necessários por meio do *feedback* psicoacústico para aperfeiçoarem com os ajustes mais precisos de afinação, de timbre, de projeção e de outras ferramentas que compõem a performance musical como um todo.

A psicoacústica é trazida por Roederer (2022) da seguinte maneira:

[...] a psicoacústica, um ramo da psicofísica, é o estudo que liga os estímulos acústicos às sensações auditivas. Também como a física, a psicofísica exige que a relação causal entre estímulo físico de entrada e reação de saída psicológica (ou comportamental) seja estabelecida por meio de experimentação e mediações, e precisa fazer suposições simplificadoras e idealizar modelos para poder estabelecer relações matemáticas quantitativas e, assim, aventurar-se no terreno das previsões. (Roederer, 2022, p.27).

A utilização da psicoacústica como *feedback* sonoro possibilita a alteração na estrutura de emissão do som e de configuração do timbre por meio de técnicas específicas utilizadas pelos instrumentistas durante o momento da performance musical.

Sons puros: elementos característicos de uma onda

Ao abordarmos sobre a temática de timbre e sua relação comportamental entre a equalização de uma frequência fundamental (f_1) e seus harmônicos superiores (f_2, f_3, f_4 , etc), faz-se necessário entendermos as características do que podemos chamar de “som puro”, cuja frequência advém de uma onda senoidal demonstrada em um plano cartesiano de dois eixos: x e y .

Uma onda senoidal possui três características básicas representativas, e essa nomenclatura deriva-se da função trigonométrica chamada seno, isso devido ao eixo y representar analiticamente essa função (Roederer 2022).

Um som puro, representado também por uma vibração denominada “harmônica” ou “pura”, é definido pelos valores de três parâmetros distintos: período, amplitude e fase.

A amplitude da onda possui relação direta com o volume sonoro que é produzido, e consequentemente, ao volume o qual percebemos. A seguir, podemos observar duas imagens de ondas senoidais de frequências e fases iguais, contudo, amplitudes diferentes.

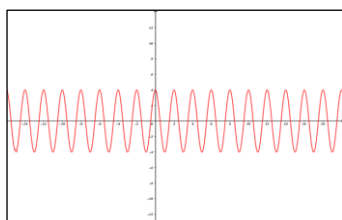


Figura 1: onda senoidal de amplitude 4.

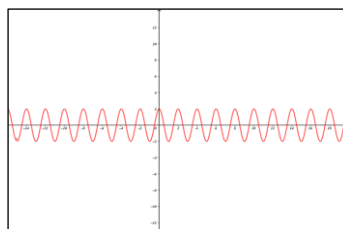


Figura 2: onda senoidal de amplitude 2.

Para que se compreenda a percepção sonora do ouvido humano, Roederer (2022) descreve a sensação de volume sonoro com base em:

[...] dois limites de sensibilidade para um som de frequência definida: (1) um limite inferior ou *limiar de audibilidade*, que representa a mínima intensidade audível; (2) um *limite superior e audibilidade*, além do qual surge dor fisiológica e, eventualmente, comprometimento físico do mecanismo de audição. (Roederer, 2022, p.130).

A altura de uma onda possui relação direta com sua frequência (Roederer, 2022) demonstrada pelo eixo x (tempo) como ciclo de batimentos por segundo, gerando assim a frequência em hertz (Hz).

As próximas duas figuras apresentam ondas senoidais de mesma amplitude e mesma fase, contudo, períodos de repetição diferentes. Na primeira figura, observa-se um padrão de repetição a cada unidade (representada pelo eixo x) enquanto na segunda figura, o padrão de repetição ocorre a cada duas unidades de tempo.

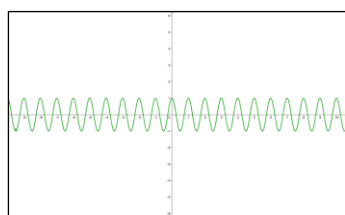


Figura 3: onda senoidal de período 1.

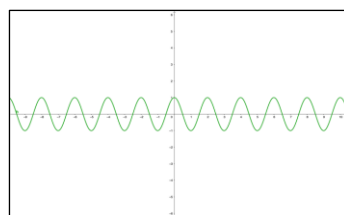


Figura 4: onda senoidal de período 2.

A fase diz respeito ao ponto de início do ciclo de repetição da onda. Roederer (2022) trás esse terceiro ponto como um parâmetro mais delicado quanto à percepção, contudo, na construção da onda resultante da soma da fundamental com seus harmônicos, a fase pode fazer com que uma onda complexa tenha deformações distintas.

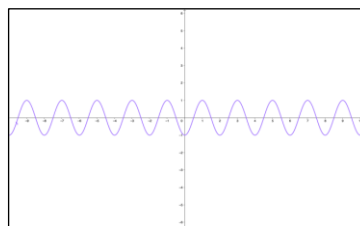
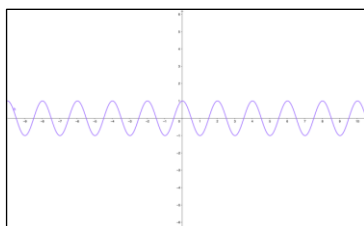


Figura 5: onda senoidal com fase iniciando no pico da onda. Figura 6: onda senoidal iniciando no vale da onda.

O pico da onda representa o ponto máximo de amplitude enquanto o vale representa o ponto mais baixo. Apesar de as duas ondas senoidais apresentarem a mesma frequência e a mesma amplitude de onda, a representação do início de cada ciclo diverge em seu ponto inicial.

Roederer (2022) explica que apesar de uma onda ter três valores aos quais são representados (amplitude, período e fase), o período e a amplitude são as grandezas que possuem uma maior e fundamental importância para a percepção dos sons musicais.

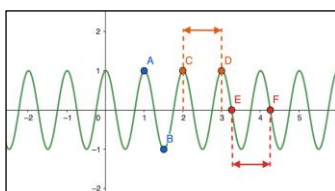


Figura 7: representação de ciclo da onda.

Na figura acima, o ponto A representa o pico da onda (seu ponto mais alto), enquanto o ponto B representa o vale (ponto mais baixo). Os segmentos de reta que ligam os pontos CD e EF possuem o mesmo período (tempo ao qual a onda leva para repetir seu ciclo), contudo o segmento de reta ligando os ponto CD retratam o início do período levando em conta o pico da onda $y = 1$, enquanto o segmento de reta EF marca o ponto zero no eixo y como início (linha horizontal).

Sons complexos e sua relação com o timbre

Os sons complexos são sons construídos a partir da soma de seus sons (ou frequências) fundamentais (f_1) com seus sons complementares (frequências harmônicas), podendo cada um desses sons ter volumes (ou amplitudes) diferentes – equalizando os sons e formando assim um dos parâmetros qualitativos de um som: o timbre.

Roederer (2022) descreve a altura e o volume como dois atributos principais do som, “principalmente em sons puros de frequências únicas” (Roederer, 2022, p.155), contudo explicita a questão de que na música, não são esses sons que desempenham um papel fundamental. Roederer (2022) diz a respeito dos sons ativos que:

Esta é constituída por sons *complexos*, cada um deles consistindo em uma superposição de sons puros misturados em determinada proporção, de forma a parecer ao nosso cérebro um todo indistinto. Surge, assim, um terceiro atributo fundamental do som: a qualidade, ou timbre, relacionado ao tipo de mistura de sons puros, ou componentes harmônicos, que existem em um som complexo [...]. (Roederer, 2022, p.155).

Dentro do plano cartesiano, Roederer (2022) ilustra na parte superior da figura, a soma dos seis primeiros harmônicos de uma onda complexa, e na parte inferior da figura, traz a ilustração dos mesmos seis harmônicos, porém, apresentados como sons puros por meio da análise de Fourier de uma onda dente-de-serra (representada na parte superior da imagem).

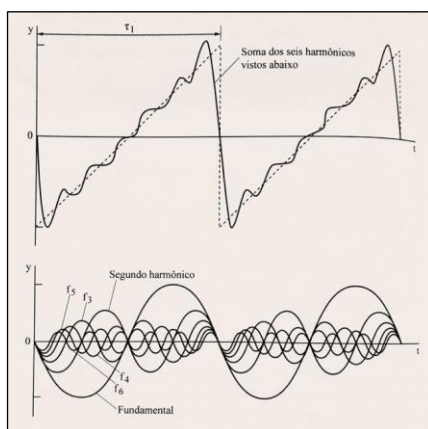


Figura 8: representação de uma onda complexa até o sexto harmônico. (Roederer, 2022, p.174).

Harmônicos comuns

Os harmônicos comuns são estruturas entre dois sons de frequências fundamentais (f_1) de diferentes alturas, que dentro de suas estruturas de sons complexos, possuem algum harmônico em comum (ou frequências de notas de mesmo nome), contudo, dependendo do contexto da afinação utilizada ou da posição da nota dentro de uma estrutura intervalar distinta, podem ter diferenças entre as afinações das duas frequências de mesmo nome, necessitando de ajustes durante a performance musical (no caso de instrumentos que permitem tais ajustes).

Para representar de forma mais clara a relação dos harmônicos comuns entre duas notas diferentes, representaremos as notas enarmônicas possuindo a mesma frequência.

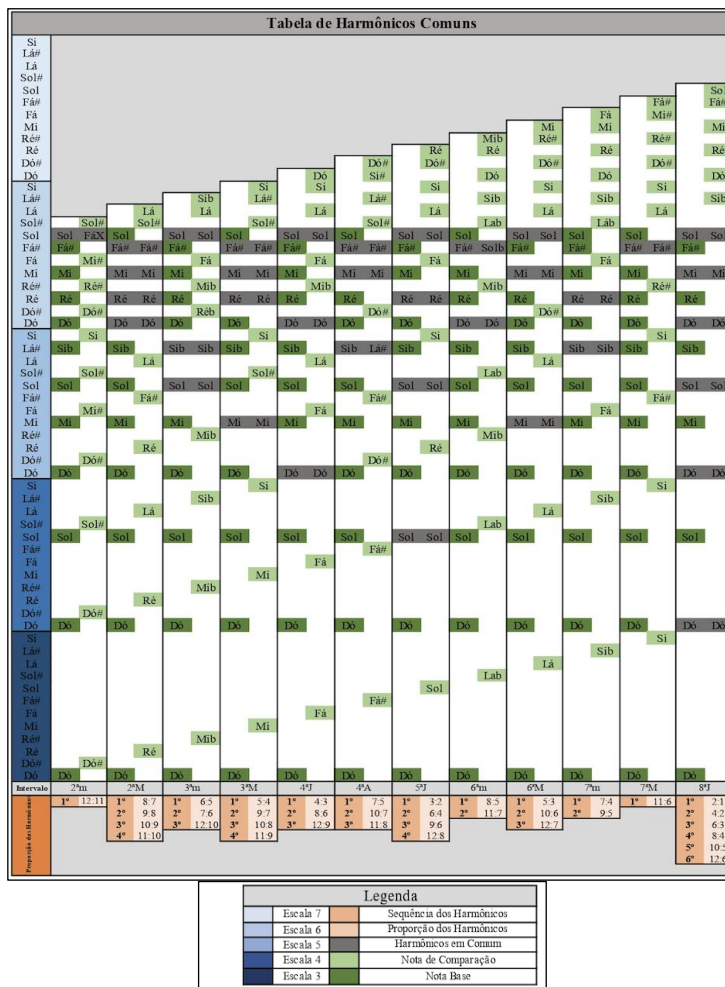


Figura 9: tabela de representação do mapeamento de harmônicos comuns entre duas notas.

Os pares ordenados entre duas notas de alturas diferentes compreendidas em um intervalo de uma segunda menor (2ªm) à uma oitava justa (8ªJ) representadas na tabela acima formam um comparativo da estrutura das séries harmônicas entre notas de frequências (f_1) diferentes, e para cada estrutura de série harmônica, fora utilizado os doze primeiros harmônicos ($f_1 - f_{12}$).

Nas séries harmônicas das notas Dó3 e Sol3 como f_1 (respectivamente como nota base e nota de comparação) temos a seguinte seqüência:



Figura 10: representação dos harmônicos comuns entre as séries harmônicas de Dó3 e Sol3 até o 12º harmônico.

A nota base, como representada nos gráficos, possui estrutura fixa, e as notas de comparação possuem variações (formando pares ordenados de diferentes intervalos), fazendo com que possamos mapear o comparativo dos harmônicos comuns entre as duas estruturas de séries harmônicas (notas representadas pela cor cinza).

Para que se entenda de forma mais eficaz, será apresentado a seguir as duas séries harmônicas das notas escolhidas como exemplo - séries harmônicas de Dó3 e Sol3:



Figura 11: série harmônica do Dó3.



Figura 12: série harmônica do Sol3.

Ao selecionar o intervalo de quinta justa ($5^a J$) como exemplo, é possível identificar os harmônicos em comum representados pela cor cinza. Os harmônicos em comum geram quatro proporções intervalares distintas e em sequência: 3:2; 6:4; 9:6 e 12:8.

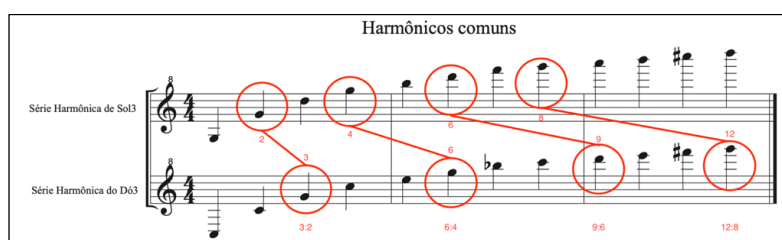


Figura 13: harmônicos comuns entre as séries harmônicas de Dó3 e Sol3 até o 12º harmônico.

As proporções representam notas com alturas específicas e comuns entre as duas estruturas das séries harmônicas, que como exemplo, foram utilizadas as notas Dó3 e Sol3 como f_1 .

Tem-se como base o som mais grave (Dó3 como f_1) – representando o primeiro número dos pares ordenados, e o segundo número, representa a nota de comparação (Sol3 como f_1). Por exemplo, a nota em comum mais próxima entre as duas estruturas (Dó3 e Sol3) é a nota Sol4. Tendo o Dó3 (f_1) como nota mais grave (nota base), em sua estrutura, o Sol4 é o terceiro harmônico (f_3), e na nota Sol3 como base f_1 , representa o segundo harmônico (f_2), ficando assim representado:

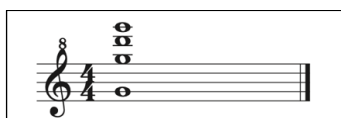


Figura 14: representação dos harmônicos comuns entre Dó3 e Sol3 no pentagrama musical.

A utilização da afinação dos harmônicos comuns em exercícios

O exercício proposto a seguir busca ilustrar a utilização de duas notas de frequências (ou alturas) diferentes a fim de possibilitar aos músicos um ajuste fino de afinação em cada um dos intervalos para que não haja batimentos das frequências com sensações de “desafinação”. O ajuste de afinação entre duas notas e seus harmônicos comuns possibilita o enriquecimento sonoro e uma sensação de estabilidade dentro da performance clarinetística.

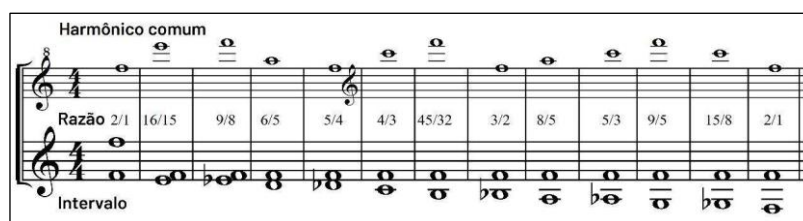


Figura 15: exercício de afinação por meio dos harmônicos comuns entre duas vozes.

A utilização do exercício procura trabalhar o ajuste de afinação da relação intervalar entre duas vozes distintas (apresentadas no segundo pentagrama musical), sendo a voz superior uma voz fixa, e a segunda voz, variável (criando as relações intervalares dentro de uma oitava). Ao se trabalhar com exercícios de afinação por meio de relações intervalares, os ajustes tornam-se cada vez mais claros para os instrumentistas por meio da percepção musical através do *feedback* psicoacústico sobre o que se deve modificar durante a performance para que se construa uma sonoridade coletiva com equilíbrio das frequências fundamentais (f_1) e seus demais harmônicos.

A construção do exercício visa colocar em evidência os harmônicos comuns entre duas notas e fazer com que os músicos possam refletir sobre as diferentes possibilidades de ajustes orgânicos, como o controle do trato vocal descrito por Alves (2013), para a afinação das frequências em comum de um som complexo a fim de anular os batimentos de desafinação dos harmônicos comuns.

O exercício se inicia por um intervalo de oitava justa para que se tenha a sensação de equilíbrio maior entre duas estruturas de sons complexos, e com isso, cada relação intervalar pode vir a requerer ajustes finos diferentes (posições diferentes para a mesma nota, utilização de vogais distintas para um equilíbrio diferente dos harmônicos, mudanças na embocadura, entre outros).

A razão nos guia para o harmônico comum entre duas notas complexas, e quanto maior seus números nos numeradores e denominadores da representação da fração, mais distante o intervalo de suas frequências fundamentais (f_1). As dissonâncias possuem harmônicos comuns mais distantes, o que requer uma sensibilidade auditiva com maior atenção em relação aos demais intervalos, aos quais trazem uma sensação maior de estabilidade. A relação estrutural de duas notas diferentes apresenta notas comuns entre as duas estruturas, e com isso, os harmônicos (ou sons complementares) oriundos dessas duas estruturas permitem que o timbre coletivo apresente uma maior ressonância dessas frequências quando apresentadas em equilíbrio. Freire (2021) diz que:

A combinação das duas notas do intervalo reforça a ressonância da nota comum e assim torna-se possível perceber o harmônico com clareza. A identificação da nota harmônica comum oferece uma nova perspectiva para o controle da emissão do clarinetista, permitindo o equilíbrio entre notas fundamentais e harmônicas no ajuste fino da afinação. (Freire, 2021, p.20).

Na figura abaixo temos quatro harmônicos comuns entre a estrutura dos 12 primeiros harmônicos ($f_1 - f_{12}$) de cada nota (Dó3 e Sol3). O intervalo de quinta justa (5ªJ) apresenta uma relação de quatro harmônicos comuns.

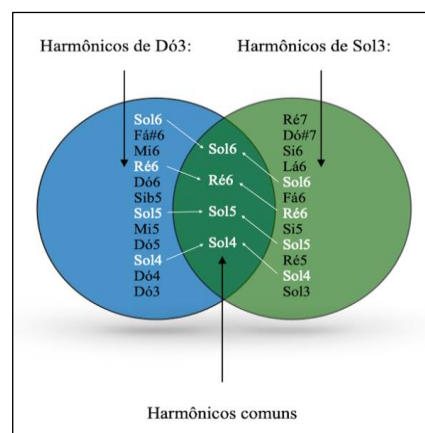


Figura 16: harmônicos comuns das notas Dó3 e Sol3 apresentadas simultaneamente entre as duas estruturas.

Entre as 12 notas compreendidas da estrutura da nota D₆₃, temos 4 harmônicos comuns com as 12 notas da estrutura da nota Sol₃. Equilibrar o som por meio de ajustes para que a afinação influencie na construção do timbre coletivo, traz a possibilidade de enriquecimento da soma das frequências comuns dos sons complexos das duas estruturas.

Conclusão

Dessa forma a afinação é um fator relevante para o músico durante a performance musical, e com isso, só é possível existir afinação se existir a comparação de ao menos dois sons. O equilíbrio ou ajuste de afinação advém da possibilidade de ajuste entre os sons para que não haja sensação de batimentos ou surgimento de dissonâncias que não deveriam existir dentro da performance musical. Diferentes afinações trazem sensações distintas dentro do contexto musical a ser construído pelos músicos durante a performance, e assim, possibilitam ao músico fazer diversos ajustes para atingir uma afinação mais equilibrada e tornar o som mais rico no quesito aos volumes dos harmônicos de dois sons diferentes, e por fim, permitir uma maior projeção e ressonância do som coletivo.

A junção das estruturas de dois ou mais sons complexos facilita a construção de um timbre novo, visto que ao possuir duas estruturas distintas, as frequências complementares que compõem as duas estruturas, ao estarem afinadas sem que haja batimentos, faz com que some o corpo sonoro dessas frequências equalizando o novo timbre de maneira única e particular de acordo com os ajustes realizados pelos músicos durante a performance musical coletiva.

Com isso, a construção do timbre coletivo por meio da afinação dos harmônicos comuns torna-se, dentro do contexto performático, algo natural, resultando em uma experiência musical ímpar com um maior leque de possibilidades escolhidas pelos músicos para um equilíbrio sonoro durante suas performances. A projeção, o volume do som coletivo e a riqueza de harmônicos permite aos músicos uma experiência performática ímpar em conjunto com as pessoas que participam passivamente de um cenário de performance musical. A consciência de construção de um cenário timbrístico coletivo une os músicos em prol de uma musicalidade específica construída conjuntamente.

Referências

- 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.
- de Macedo, N. D. (1995). *Iniciação à pesquisa bibliográfica*. Edições Loyola.
- 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. (2021). *A voz do clarinetista: Afinação, Ressonância e Projeção*. Brasília: Sustenutto.
- Howard, & Angus, J. (2006). *Acoustics and psychoacoustics*. 3rd edition. San Diego, CA: Elsevier, 2006.
- Jiang, W., Liu, J., Zhang, X., Wang, S., & Jiang, Y. (2020). Analysis and modeling of timbre perception features in musical sounds. *Applied Sciences*, 10(3), 789. doi:https://doi.org/10.3390/app10030789
- Patil, K., Pressnitzer, D., Shamma, S., & Elhilali, M. (2012). Music in our ears: The biological bases of musical timbre perception. *PLoS Computational Biology*, 8(11), e1002759. doi:https://doi.org/10.1371/journal.pcbi.1002759
- Roederer, J. G. (2022). *Introdução à física e psicofísica da música*. Edusp. 2a edição
- Silva, G. B., & Freire, R. D. (2022). Qual a importância da psicoacústica para a performance musical do clarinetista? *Anais do Performus 2022*. Goiânia.

Conceitos, problemas e soluções na Técnica de Arco no Violino que buscam o desenvolvimento sonoro e interpretativo

Cristiane Cabral de León
Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília
crisdeleonviolin@yahoo.com

Resumo: O desenvolvimento de uma técnica de arco capaz de produzir elementos musicais e estilísticos é um fator primordial para o violinista. A preocupação de diversos autores durante a história do violino enfatiza a complexidade desse processo de aprendizagem da técnica da mão direita, que abarca processos objetivos e conceitos subjetivos. Visto que a maneira como o instrumentista produz a sonoridade demonstra o seu desenvolvimento técnico, revela a sua personalidade artística e o seu entendimento sobre o compositor e a obra que está tocando. Fatores fundamentais para uma boa técnica de mão direita, como paralelismo, ponto de contato, peso e velocidade do arco, são essenciais para a construção técnico-musical da mão direita. O presente artigo engloba algumas ideias de autores do violino, apresentando conceitos, problemas técnicos e sugestões de exercícios para desenvolver fatores específicos da técnica de arco. Este trabalho é parte de uma pesquisa bibliográfica iniciada durante o doutorado que visa a compreensão e aplicação de conceitos técnico-musicais do arco para ampliar e repensar práticas de ensino e performance no violino.

Palavras-chave: Técnica de arco. Elementos musicais. Mão direita. Violino.

Concepts, problems and solutions on the Violin Bow Technique that seek sound and interpretive development

Abstract: The development of a bow technique capable of producing stylistic and musical elements is a key factor for the violinist. Throughout the history of the violin, scholars emphasize the complexity of the right-hand technique, which encompasses both objective processes and subjective concepts. The way in which the player produces the sound demonstrates technical development, reveals artistic personality and their understanding of the composer and work. Fundamental factors for a good right-hand technique such as parallelism, sounding point, weight (pressure) and bow speed are essential for the technical and musical development of the right hand. This article addresses some ideas from violin authors, and presents concepts, technical problems and exercise suggestions to develop specific components of the bow technique. This paper is part of a bibliographical research initiated during the doctorate, focused on the technical-artistic concepts of the bow to expand ideas and rethink teaching and performance practices.

Keywords: Bow technique. Musical elements. Right hand. Violin.

Introdução

A técnica de mão direita está diretamente ligada à produção sonora no violino (FLESCHE, 1934; GERLE, 2011). A maneira como o instrumentista manuseia o arco e produz a sonoridade demonstra o seu desenvolvimento técnico, revela a sua personalidade artística e o seu entendimento sobre o compositor e a obra que está tocando (GALAMIAN, 1985; GERLE, 2011). A preocupação com a técnica de mão direita por parte de autores sobre o ensino de violino é histórica. Por exemplo, Leopold Mozart, em 1756, em seu tratado de violino, enfatiza que o arco traz vida às notas (MOZART, 2013). Colaborando com essa visão, Capet, em 1916, complementa que o arco possibilita a interpretação da arte, sendo capaz de expressar os sentimentos mais sutis e profundos (GERLE, 2011). Outros autores (FLESCHE, 1934, 2000; GALAMIAN 1985; FISCHER, 2000) corroboram que os fundamentos da técnica violinística estão relacionados à sonoridade, afinação e controle rítmico. Esses professores ressaltam em suas literaturas, um estudo dirigido e diligente de mão direita, com o objetivo de desenvolver uma técnica de arco que inclua expressão e interpretação.

O termo “técnica” tem sua origem no grego *téchne*, que se traduz por arte ou ciência de fazer algo. Significa um conjunto de procedimentos relacionados à maneira de executar uma ou várias ações, com o objetivo de atingir um determinado resultado (HOUAISS, 2009). De acordo com Galamian (1985), a técnica consiste na habilidade de executar fisicamente os movimentos

necessários para ser capaz de realizar no instrumento, de forma refinada, os aspectos musicais e interpretativos de uma obra. O autor aborda a correlação entre o comando mental e a resposta muscular para a construção da técnica violinística. Nesse âmbito, na prática do violino, não é eficaz trabalhar somente aspectos motores e musculares, mas também estreitar essa correlação mente-músculos para que a resposta muscular ao comando mental fique cada vez mais rápida, exata e fluida (LEÓN, 2020).

Flesch (1934), em seu tratado *Problems with tone-production in Violin Playing*, relata que em seu tempo os violinistas estavam focados no desenvolvimento da mão esquerda, deixando a produção sonora em segundo plano. Segundo o autor, isso provoca uma sonoridade artisticamente superficial, sem nuances, cores e estilo. De acordo com Gerle (2011), essa preocupação maior com o desenvolvimento da mão esquerda pelos instrumentistas de cordas friccionadas acontece porque o estudo dessa é mais concreto e o seu progresso é mais rápido e fácil de ser avaliado. Entretanto, o desenvolvimento da mão direita, enfatiza Gerle, é mais complexo porque envolve técnicas específicas, experimentações e conceitos subjetivos. A direção musical de uma frase de acordo com o estilo em que está inserida, articulações requeridas, *crescendos* e *decrescendos*, ênfases em determinadas notas, sonoridade desejada pelo intérprete, mudança de cor, entre outros, requerem conceitos sonoros e interpretativos. Mas, para que aconteçam, necessitam dos meios técnicos, investigação e experimentação. Por esses fatores, a técnica de mão direita demanda um estudo que exige adaptações e mudanças constantes do instrumentista. Para desenvolver essa técnica de mão direita que abarque a linguagem musical e artística, é necessário desenvolver bons fundamentos da técnica de arco desde o princípio.

Este artigo faz parte de uma pesquisa bibliográfica iniciada durante o doutorado que visa a compreensão e aplicação de conceitos técnico-artísticos da técnica de arco, com o objetivo de ampliar e repensar práticas de ensino e performance. Nele, é abordado fundamentos técnicos da mão direita e alguns de seus problemas, conectando a técnica com a sua funcionalidade artística. Inicialmente, trata-se do paralelismo do arco em relação ao cavalete como fator fundamental para toda a técnica de arco. Em seguida, discorre-se sobre três fatores para o desenvolvimento técnico da mão direita – peso, velocidade e ponto de contato – que, quando bem aplicados na técnica de arco, é possível atingir refinamento nos elementos musicais e interpretativos. Ao final, são apresentados conceitos e alguns exemplos musicais desses três fatores relacionados ao tipo de produção sonora, à frase e à articulação.

Arco Paralelo ao Cavalete

O primeiro fator para desenvolver uma sonoridade estável no violino é ser capaz de tocar com o arco paralelo ao cavalete. Além do arco paralelo, deve-se transferir um peso constante sobre a corda, utilizando a mesma velocidade de arco para alcançar essa sonoridade. Para que isso aconteça, é necessário um controle de vários movimentos e ações. Rolland, Suzuki, dentre outros pedagogos do século XX, em suas metodologias de ensino para iniciantes, utilizam arcadas curtas nas suas primeiras lições, isolando o movimento do antebraço direito na região do meio para a metade superior (PERKINGS, 1995). Dessa maneira, é trabalhado o paralelismo do arco, a velocidade constante do arco e o peso. Depois que esses movimentos mais curtos estão internalizados, os estudantes vão progressivamente usando mais arco e aprendendo a controlar o arco nas outras regiões. Essa sistematização de ensino, quando bem utilizada, contribui para o desenvolvimento de um som consistente no violino por meio de movimentos corretos e organizados, passos fundamentais para desenvolver uma técnica de arco superior e refinada.

Um ponto fundamental da técnica de arco é o instrumentista ser capaz de manter o arco paralelo ao cavalete do talão até a ponta (GALAMIAN, 1985). Caso contrário, o arco se

movimenta de forma desorganizada, variando a sua distância entre o espelho e o cavalete, o que prejudica o controle do arco e, conseqüentemente, a qualidade do som.

Para auxiliar nessa arcada inteira, Galamian (1985) apresenta comparações com figuras geométricas que podem ajudar na percepção e no aprendizado desse paralelismo do arco. No talão, forma-se um triângulo com o braço e o instrumento (Ex.1); na região do meio, um quadrado (Ex.2); e na ponta, o cotovelo direito forma quase um ângulo reto (Ex.3).



ILLUSTRATION 32 Setting of the bow at the frog: "triangle position."

Ex.1: Arco no talão – triângulo (GALAMIAN, 1985, p. 51).



ILLUSTRATION 33 Setting the bow near the middle: "square position."

Ex.2: Arco na região do meio – quadrado (GALAMIAN, 1985, p. 52).



ILLUSTRATION 34 Setting the bow at the point.

Ex.3: Arco na ponta – cotovelo direito forma quase um ângulo reto (GALAMIAN, 1985, p. 52).

Já Gerle (2011) recomenda que o violinista preste atenção em qual parte do braço direito deve ser usada em cada região de arco. Ele conclui que, em termos gerais, a metade inferior do arco é controlada pelo movimento do braço e, do meio para metade superior, pelo antebraço. Complementando essa ideia, para manter o arco paralelo ao cavalete, Fischer (2000) recomenda o seguinte estudo: com o arco dividido em quatro partes iguais, o violinista deverá tocar em frente ao espelho, observando o movimento adequado do braço direito para cada parte do arco.

Velocidade, peso e ponto de contato

Para uma boa produção sonora, além da parte física dos movimentos flexíveis do braço, antebraço, da mão direita e da movimentação do arco no ângulo apropriado na corda (arco paralelo ao cavalete), existem três fatores fundamentais para a sonoridade, são eles: velocidade do arco, peso do arco na corda e ponto de contato (FLESCHE, 1934, 2000; GALAMIAN, 1985; FISCHER, 2000; GERLE, 2011). Esses três fatores são interdependentes e a mudança em um deles altera os outros e o resultado sonoro.

Galamian (1985) explica que, se o peso do arco está constante e a velocidade do arco for mais rápida, a sonoridade aumenta de volume. Por outro lado, se a velocidade do arco diminuir, ocorre um *decrescendo*. Segundo o autor, para um trecho com uma sonoridade com a mesma dinâmica, é necessário utilizar no arco velocidade constante, peso igual e mesmo ponto de contato. Por exemplo, para se obter um som uniforme, tocando quatro notas em um mesmo arco, é necessário usar a mesma quantidade de arco em cada tempo. Quanto à velocidade do arco, um dos problemas mais comuns é começar a arcada muito rápida (muita velocidade), não sobrando muito arco para o final do trecho (GALAMIAN, 1985). Isso causa uma perda na qualidade sonora das notas finais dessa arcada, por não haver arco suficiente para executá-las equilibradamente. Outro ponto importante relacionado à velocidade do arco é o estudo para obter um arco controlado e planejado de acordo com a intenção musical e estilística da obra (GERLE, 2011), evitando, assim, dinâmicas (“barrigas”) e acentos indesejados nas notas.

O peso do arco sobre a corda é o resultado da transferência do peso do corpo do instrumentista (musculatura das costas, braço, antebraço e mão) para o arco na corda. As características do arco também influenciam a quantidade de peso a ser transferida em cada parte dele. O arco é mais pesado na região do talão e vai ficando mais leve à medida que vai em direção à ponta. Dessa forma, para obter um som igual em todo o arco, é preciso utilizar um peso diferente em sua extensão. Quanto à tensão do arco em si, podemos compará-lo com um varal de roupas, que no meio é mais flexível e, nas extremidades, mais esticado (GERLE, 2011). Galamian (1985) adverte que o mais importante é produzir um som resultado da transferência de peso, com a mínima tensão muscular, visto que na produção sonora deve-se buscar produzir um som em que os harmônicos do instrumento soem, possibilitando a projeção sonora em uma grande sala de concerto. Não é possível atingir essa qualidade sonora apertando o arco na corda, mas sim transferindo o peso com todas as partes do braço sobre o arco em um sistema flexível, como molas.

O terceiro fator é o ponto de contato, que pode ser definido pela região entre o cavalete e o espelho, onde o arco se movimenta na corda para a obtenção do som almejado. De acordo com a velocidade e o peso do arco, o ponto de contato muda. Outros fatores que podem influenciar o ponto de contato são: o comprimento e a tensão das cordas. Quanto mais aguda a corda, mais próximo do cavalete será o ponto de contato do arco na corda; quanto mais alta a posição da mão esquerda no braço do violino, mais o arco se aproxima do cavalete (FISCHER, 2000; GERLE, 2011).

Sobre o ponto de contato, Galamian (1985) apresenta um problema em relação à qualidade sonora em cordas duplas, principalmente se uma das notas tiver que ser tocada mais próxima do cavalete que a outra. Nesse caso, deve-se escolher a voz principal e trazer a maior qualidade sonora para esta. É importante calcular e avaliar para que a outra corda não perca tanto a qualidade sonora. Não é suficiente para o instrumentista desenvolver somente o ouvido, mas é necessário também dominar tecnicamente a mudança do ponto de contato de acordo com o contexto musical. Para ajudar a controlar as mudanças do ponto de contato, Galamian (1985) recomenda um exercício de nota longa usando todo o arco com velocidade lenta, colocando um bom peso no arco e buscando o ponto de contato que soe bem, perto do cavalete. Assim que o instrumentista achar esse ponto ideal, ele deve acelerar gradualmente a velocidade do arco, tentando manter a mesma ressonância. Para isso, o arco terá que ir gradativamente em direção ao espelho. Outro exercício recomendado pelo autor é o de iniciar sons com arcadas rápidas, com pouco peso em um ponto de contato perto do espelho, para, em seguida, aumentar lentamente o peso do arco sobre a corda, aproximando-o do cavalete para um melhor resultado sonoro.

Gerle (2011) sintetiza essa relação de ponto de contato, peso e velocidade com as seguintes regras: quanto maior a velocidade do arco, menor o peso exercido sobre a corda e maior a distância do cavalete. Inversamente, quanto menor a velocidade do arco, maior o peso e mais próximo do cavalete será o ponto de contato. Adicione-se que, na mesma dinâmica, a velocidade do arco é inversamente proporcional ao peso do arco (muita velocidade – pouco peso; pouca velocidade – muito peso). Já o ponto de contato depende de ambos, peso e velocidade.

Características da produção sonora, fraseado e articulação

Com as diversas combinações de peso, velocidade e ponto de contato, é possível desenvolver vários estilos (cores) de som (FLESCH, 2000). Galamian (1985) apresenta dois tipos principais de som. No primeiro tipo, o som deriva de mais velocidade de arco. Usa-se pouco peso e o ponto de contato é mais em direção ao espelho. O segundo tipo de som ocorre quando se toca com mais peso do arco sobre a corda, em que a velocidade de arco é mais lenta e o ponto de contato é mais em direção ao cavalete. Essas duas maneiras de produzir som

diferem no caráter. O primeiro apresenta um estilo mais leve e solto, e o segundo, mais denso e concentrado.

A expressividade do arco está relacionada à articulação e ao fraseado. Gerle (2011) associa articulação à expressão dentro da frase, e o fraseado às ideias musicais na obra. A técnica de arco para desenvolver a expressividade depende da velocidade do arco, peso, ponto de contato e da coordenação de todos esses fatores em um determinado tempo. Por exemplo, aumentar a velocidade da primeira nota do tempo de uma passagem rápida ligada, ajuda na precisão da mão esquerda e auxilia na vitalidade rítmica da passagem. Entretanto, diminuir a velocidade do arco ao final de um trecho ou uma frase pode trazer um caráter mais introspectivo (GERLE, 2011). Porém, tocar mais perto do espelho em andamentos rápidos produz uma sonoridade mais leve, e perto do cavalete em trechos lentos, um caráter íntimo e profundo (GERLE, 2011).

Para auxiliar na qualidade e expressão sonora, Gerle (2011) recomenda estudar o exercício de arco *son filé* tocando notas longas perto do cavalete, com uma velocidade lenta e com peso sobre a corda, para desenvolver o controle de arco em ligaduras e notas longas.

Outro ponto fundamental da articulação e do fraseado é como começar uma nota. Galamian (1985) classifica como um som de vogal quando a nota é iniciada sem acento, como consoante quando é iniciada com um acento, e não tão acentuada quando a nota apresenta um leve acento inicial. Gerle (2011) complementa descrevendo algumas maneiras de começar e terminar uma nota: começar a nota da corda ou do ar, com um acento ou sem acento, terminar a nota na corda ou fora da corda, começar a nota com muita velocidade de arco ou pouca, manter o som igual até o final da nota ou decrescer ao final dela. Todas essas escolhas vão depender do caráter do trecho musical. Por exemplo, em contextos musicais líricos e *cantabiles*, como no segundo movimento do *Concerto para violino n. 5 em Lá maior* de Mozart, começar a primeira nota do movimento na corda é apropriado para desenvolver uma sonoridade sustentada e pura. Ao contrário, nos trechos virtuosísticos, como o início do *Concerto para violino n. 1* de Paganini, Gerle (2011) afirma que é comum começar com o arco para cima, de fora da corda, com o arco batendo na corda na primeira nota, o que colabora com o caráter enérgico do trecho.

Considerações

Os assuntos abordados neste artigo em relação à técnica de mão direita são atemporais na vida de instrumentistas. Fischer (2000) enfatiza que mesmo um violinista com uma técnica refinada deve estudar e revisitar os fundamentos técnicos para conseguir mantê-los. Essa preocupação com a mão direita ocorre porque a técnica de arco é uma condição *sine qua non* para a produção sonora. O som é o elemento mais característico do violino, como de qualquer instrumento. Produzir um som bonito e cantado é idiomático, faz parte da condição fundamental desse instrumento (AUER, 2018).

O treinamento da técnica de arco, que busca produzir um som consistente, saudável e que seja capaz de desenvolver frases, cores e articulações, envolve muita pesquisa e persistência. Os conceitos da técnica básica são de fácil compreensão. Estudá-los separadamente auxilia na construção de bons fundamentos de arco (FISCHER, 2000). No entanto, é necessário pensar mais profundamente sobre diversas questões musicais e técnicas para organizar o tipo de som, as nuances, as articulações e o fraseado almejado. Afinal, a técnica existe para cumprir seu papel musical, expressar por meio dos sons as intenções musicais do intérprete.

Referências

- AUER, Leopold. *O Violino Segundo Meus Princípios*. Trad. Luiz Amato e Robert Suetholz Curitiba: Prismas, LTDA, 2018.
- FLESCHE, Carl. *Problems of Tone Production in Violin Playing*. Trad. Gustav Saenger. New York: Carl Fischer, Inc., 1934.

- FLESCH, Carl. *The art of violin Playing*. Book One. Trad. Frederick H. Martens. New York: Carl Fischer, Inc., 2000.
- FISCHER, Simon. *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition, 2000.
- GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1985 (144p.).
- GERLE, Robert. *The Art of Bowing Practice*. London: Stainer and Bell. 2011.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEÓN, Cristiane Cabral de. *O fator mental no desenvolvimento técnico e no estudo do violino*. XII Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical. ABEM. *On-line*, 2020.
- MOZART, Leopold. *Escuela de Violín*. Trad. Nieves Pascual León. Madrid: Editorial Arpegio, 2013.
- PERKINGS, M. M. *A Comparison of Violin Techniques*: Kato Havas, Paul Rolland, and Shinichi Suzuki. Bloomington: American String Teachers Association, 1995.
- ROLLAND, Paul; MUTSCHLER, Marta. *The teaching of action in string playing: development and remedial techniques*. 2.ed revised edition. USA: Clara Rolland, 2000.

A arte do trêmulo: Análise histórica, técnica e levantamento de novas possibilidades interpretativas

Roger Deboben Schena
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
rogerschena@hotmail.com

Fernando Araújo
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
fernandoaraujodp@gmail.com

Resumo: A pesquisa tem como objetivo analisar por um viés histórico, técnico e interpretativo a evolução e desenvolvimento do trêmulo no que concerne a arte do violão de concerto. O trêmulo se caracteriza como uma técnica expressiva que se estabeleceu de forma enfática em meados do século XIX, mas é válido ressaltar que o mesmo pode ser encontrado em peças do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas do século XVI e XVII, em que grande parte foram incorporadas ao repertório do violão moderno posteriormente. Nesse sentido, o trêmulo se faz presente desde o período da renascença até sua elaboração e desenvolvimento mais complexo e sofisticado no repertório contemporâneo. Portanto, fruto de reflexões acerca da dimensão expressiva e atribuições técnicas no qual o trêmulo se insere e pela carência de pesquisas específicas e detalhadas a respeito do mesmo, propõe-se uma revisão historiográfica e análise interpretativa das concepções técnicas que foram atribuídas ao trêmulo por violonistas, pesquisadores e compositores ao decorrer da evolução estética da música, aspecto que impulsiona a investigação através do levantamento de novas possibilidades e perspectivas na performance musical.

Palavras-chave: Trêmulo; Técnica violonística; Violão; Técnica; Performance musical;

The tremolo art: Historical analysis, technique, and new interpretative possibilities

Abstract: The research's main goal is to provide a Tremolo technique analysis based on historical, technical, and interpretative elements according to its development through the classical guitar performance evolution. This technique characterizes as an expression resource that could be found in the plucked strings instruments repertoire since the 16th and 17th centuries, as the tremolo technique is here since the Renaissance we can notice its development becoming more complex and sophisticated when it was established during the mid 19th century, now applied to the contemporary repertoire. We are proposing a historical, analytical, and interpretative review of the tremolo technique using technic methods, articles, and compositions as material sources to investigate and provide new possibilities regarding the classical guitar performance perspective.

Keywords: Tremolo technique; classical guitar Technique; Classical Guitar; Technique; Musical Performance;

Introdução

O trêmulo é uma linguagem expressiva idiomática do violão que se consolidou na literatura do instrumento em meados do século XIX, o qual tem por elemento substancial a reiteração rápida de uma mesma nota musical com a finalidade de enfatizar o efeito de uma melodia sustentada. Dito isso, há diversas abordagens técnicas e expressivas no que concerne a definição do trêmulo na literatura do violão erudito, e o objetivo da pesquisa permeia a reflexão acerca dos universos multifacetados em que o mesmo se estabelece. Ou seja, visto que a investigação no que se refere a performance musical é fundamentada através da pesquisa artística, o qual Rubén López Cano define como: é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática (LÓPEZ, 2015, p.71), o empenho diário ao ofício da música e do violão e por conseguinte, a inserção na academia, nos insere na perspectiva de questionar a nossa própria prática artística. Tal



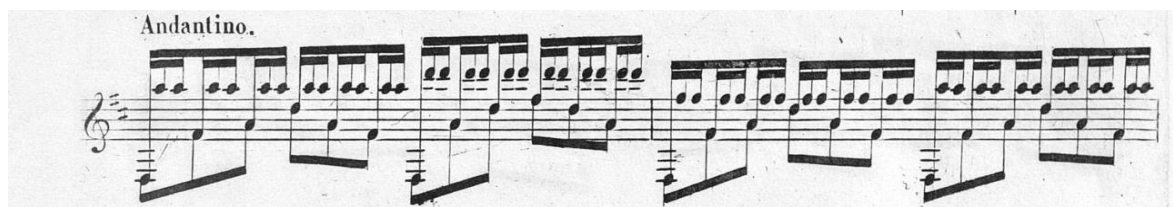
Ex.4: *Rêverie, Nocturno Op.19* de Giulio Regondi (1864). Compassos 34 – 36. P.4. Fonte: Johann André Offenbach, Inglaterra, Londres.

No entanto, a técnica do trêmulo percorreu o caminho de sua própria evolução através dos séculos, atingindo seu ápice no romantismo. Caracterizada como uma das técnicas mais idiomáticas do violão, as possibilidades técnicas e expressivas do trêmulo se ampliaram de acordo com a busca por novas sonoridades e formas de interpretação da performance musical na contemporaneidade.

Possibilidades técnicas e expressivas

O violonista norte-americano Scott Tennant (1962), autor de um dos métodos mais consolidado no ensino do violão moderno “*Pumping Nylon*”, dedica uma seção de seu livro didático para a abordagem da técnica do trêmulo, em que além de apresentar uma série de exercícios práticos para o aperfeiçoamento da técnica, o autor apresenta o seguinte conceito: “a chave para o sucesso em tocar um bom trêmulo não é a velocidade, como muitos estudantes acreditam, mas a uniformidade da articulação” (TENNANT, 1995, p.56, tradução nossa). A articulação que Scott Tennant se refere, se define através da sensação de continuidade e fluidez melódica “*legato*” e conseqüentemente, a homogeneidade timbrística no ataque de mão direita. Tal aspecto impulsiona o desenvolvimento do trêmulo pelo viés de sua significação como condução de uma linha melódica e atribui ao polegar a função de executar as notas do acompanhamento enquanto que as notas realizadas pelos dedos anular, médio e indicador se estabelecem como melodia. Sendo assim, a grande adversidade enfrentada pelos violonistas permeia a capacidade em manter a consistência rítmica, uniformidade timbrística e a variedade do nível de dinâmica, fator que demanda um alto domínio e desenvoltura técnica.

Por meio da pesquisa através de trabalhos acadêmicos, obras e compositores que abordam de alguma maneira a técnica do trêmulo no âmbito do violão de concerto, é possível levantar aspectos contrastantes em sua abordagem técnica. Alguns compositores apresentam o trêmulo de modo dissemelhante ao que se estabeleceu na literatura do instrumento. Desta forma, na peça “*El Delirio*”, do compositor espanhol Antonio Cano (1811 – 1897), publicada em Madrid no ano de 1869, é possível observar a utilização de um padrão de duas notas para representar a condução melódica na peça.



Ex.5: *El Delirio* de Antonio Cano, (1869). Compassos 9 – 10. P.1. Fonte: Antonio Romero. Espanha, Madrid.

Podemos citar a filha do guitarrista clássico alemão Ferdinand Pelzer (1801-1860), radicado em Londres a partir do ano de 1829, Catherina Josepha Pratten, depois conhecida como Madame Sidney Pratten (1821-1895). Considerada um prodígio do violão, sua atividade como instrumentista e pedagoga foi significativa na Inglaterra. Publicou dois métodos para violão, sendo eles “*Instructions for the Guitar tuned in E major*” e “*The*

Guitar Simplified” (DUDEQUE, 1994, p.74). Em seu método “*The Guitar Simplified*”, Madame Pratten define o trêmulo como “reiteração rápida de nota ou notas”, isto é, a repetição de notas contínuas em uma única ou mais cordas. Dito isso, a conceitualização do trêmulo conferido por M. Pratten amplia a possibilidade técnica para além da repetição de uma única nota, demonstrado pelo exemplo n.17, em que a autora apresenta até três notas executadas de maneira conjunta, simultaneamente. No entanto, poderíamos supor a expansão das possibilidades interpretativas do trêmulo para a técnica do rasgueado, visto que a técnica do rasgueio, elemento característico da música flamenca, se define como reiteração rápida de notas consecutivas. Pratten explicita que “há diferentes maneiras de executar notas reiteradas, o qual são aplicadas para todas as cordas” e também sugere que “não se perca tempo desenvolvendo essas digitações, visto que elas são obtidas pela ação livre da mão direita”:



Ex.6: Exercício n° 16,17,18 e 19 de Catherina Josepha Pratten, (1859). P.4. Guitar School.

A reflexão acerca das diversas possibilidades na abordagem da técnica do trêmulo é um elemento importante para a compreensão e levantamento das propriedades técnicas e expressivas que podem caracterizar a técnica. Nessa direção, é possível abordar o trêmulo a partir do princípio da definição técnica, em que se estabelece através da concepção mecânica que caracteriza o trêmulo na literatura do instrumento, e também pela definição sonora, que eventualmente foge do padrão técnico estabelecido pela música de tradição erudita, mas a apresentação do trêmulo pelo viés da sustentação melódica se nota evidente. A utilização do trêmulo pela perspectiva da definição sonora é evidenciado na peça “*Casablanca*”, do compositor boliviano Jaime Zenamon, em que podemos salientarmos um “efeito de trêmulo”³ proposto pelo compositor.



Ex.7: *Casablanca*, Op.77, (A place, a story and a kiss) de Jaime Zenamon. Fonte: Cosme Luís de Almeida e Luiz Henrique Rossatto de Melo, 2007.

O compositor sugere o uso de um ventilador de mão⁴ para alcançar o efeito

³ Termo utilizado na tese de doutorado de Robert Lunn, “*Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers*” (2010).

⁴ Cosme Luís de Almeida e Luiz Henrique Rossatto explicam o processo de construção dessa ferramenta em seu artigo “*Casablanca*, Op.77, Jaime Zenamon - *Análise da Obra*” submetido ao 1º Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, no ano de 2007.

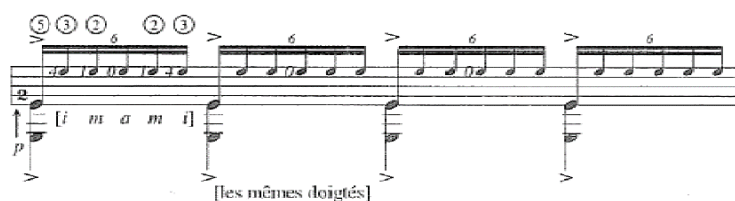
desejado, visto que a finalidade é a sustentação melódica, conceito tal qual o trêmulo se caracteriza. Outra condição em que o trêmulo é apresentado de forma inovadora é na transcrição de Yuquijiro Yocoh sobre a canção popular japonesa “Sakura”.



Ex.8: *Sakura (Theme and variations on the japanese folk song)*, arranjo de Yuquijiro Yocoh (1987).
Compasso 9. Página 1.

No exemplo acima também é evidenciado a técnica do trêmulo pelo viés da definição sonora. Elemento que confronta a técnica consolidada na literatura do violão de tradição erudita, através da alternância entre o ataque na parte frontal do dedo indicador (ativação através da musculatura flexora) e consecutivamente a parte traseira (ativada pela musculatura extensora).

O violonista e pesquisador norte-americano Robert Lunn, em sua tese de doutorado “*Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers (2010)*”, apresenta diversas possibilidades interpretativas e técnicas no que se refere a arte do trêmulo, partindo não somente da definição técnica (notas repetidas executadas pelos dedos anular, médio e indicador), mas também da definição sonora, aspecto evidenciado a partir da classificação dos arpejos do “Estudo n.11” de Heitor Villa-Lobos como “efeitos de trêmulo” (LUNN, 2010, p.75).



Ex.9: *Estudo n°11* de Heitor Villa-Lobos (1924 – 1928). Série de 12 estudos. Compasso 49. P.36. Fonte: Frédéric Zigante, 2011.

De acordo com Lunn, o trêmulo quando tocado em tempo rápido a impressão auditiva é de dois instrumentos, um tocando a linha do baixo e outro à linha melódica (LUNN, 2010, p.73, tradução nossa). Podemos observar também a ampliação das propriedades significativas do trêmulo na “*Sequenza XI*” do compositor italiano Luciano Berio (1925 – 2003), em que o autor apresenta o trêmulo a partir de uma tessitura mais grave que as notas em colcheia:

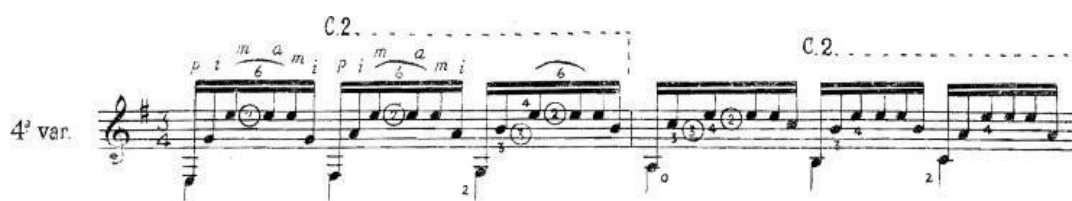


Ex.10: *Sequenza XI* de Luciano Berio (1988). 1º sistema. Página 4.

Em contrapartida ao que se afirmou como aspecto técnico característico do trêmulo, o qual assume o protagonismo através da exposição da melodia na região aguda, no trecho acima o compositor inverte os papéis. A melodia é apresentada pelo polegar na região

média do instrumento e o “efeito” de trêmulo na região grave, evidenciado através da alternância entre a 5ª corda solta (Lá) e a 6ª corda presa na 5ª casa (Lá). É notório que a linguagem musical e expressiva de tal composição se encontra em um contexto histórico em que as possibilidades idiomáticas do violão se apresentam de forma inovadora. Em vista disso, as características que determinam a técnica do trêmulo na literatura do violão se estabelecem em um campo multifacetado, e suas definições podem se diversificar de acordo com o contexto histórico da técnica e a linguagem musical que cada compositor adota.

Na peça “*Variaciones sobre un tema de Sor, op.15*”, do compositor e violonista espanhol Miguel Llobet (1878-1938), mais precisamente na 4ª variação, é possível notar um padrão que pode ser caracterizado como trêmulo. Apesar de sua estruturação composicional se manifestar a partir de um arpejo, a escuta nos direciona para uma percepção mais concentrada no campo de um eventual efeito de trêmulo, ao invés de um arpejo em si.



Ex.11: *Variaciones sobre un tema de Sor, Op.15* de Miguel Llobet, (1908). 4ª variação. Compassos 1 – 2. P.4.

Partindo para o princípio da definição técnica do trêmulo, o elemento motivico de notas repetidas que se caracteriza como aspecto inerente ao trêmulo é abordado de diversas maneiras, em que por vezes ele é apresentado em um grupo de duas notas – como foi apresentado anteriormente na peça de Antonio Cano, *El delirio* – ou até mesmo seis. Aspecto evidenciado na maioria das vezes pela música flamenca. Segue o exemplo da peça “*Sueño de Rosellen*” do compositor e violonista espanhol Julian Arcas (1832 – 1882):



Ex.12: *Sueño de Rosellen* de Julian Arcas. Compassos 9 – 11. Fonte: União Musical Espanhola, Madrid.

Portanto, é válido ressaltar que as convenções técnicas que foram estabelecidas na literatura dos instrumentos podem passar por reformulações significativas devido a evolução da linguagem estética da música de tradição escrita. Nesse sentido, o trêmulo é uma técnica expressiva que se consolidou através da repetição de três notas simultâneas, executadas pelos dedos anelar “a”, médio “m” e indicador “i”, porém, algumas possibilidades que rompem com essa definição técnica convencional foram incorporadas as propriedades da técnica.

Considerações finais

O trêmulo é uma técnica que possui uma complexidade musical particular, caracterizada como uma das linguagens expressivas mais idiomáticas do violão, é válido salientar sua relevância para o desenvolvimento e aperfeiçoamento das propriedades técnicas e expressivas do instrumento. Desde suas primeiras aparições no repertório é possível

observar a evolução da linguagem expressiva da técnica, o qual assumiu uma multiplicidade de caracterizações ao longo da evolução da música de tradição erudita. Logo, a reflexão crítica acerca das diversas perspectivas em que o trêmulo pode ser apresentado, buscando emancipar as convenções técnicas incorporadas ao violão nos séculos passados é um aspecto substancial para emergir novas possibilidades interpretativas na música de tradição escrita.

Referências bibliográficas

- Almeida, C.L.; Mello, L.H.R. (2007). *Casablanca op.77 de Jaime Zenamon*. Disponível em <<https://www.academia.edu/18375166/Mello> >
- Arcas, J. *Sueño de Rossellen*. Madrid: Union Musical Española.
- Berio, L. (1988). *Sequenza XI*. Wein: Universal Edition.
- Cano, R. L. (2015). Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, 2(1), 69-94.
- Cano, A. (1869). *El Delirio*. Madrid: Antonio Romero. Biblioteca Nacional de España.
- Dowland, J. *Fantasiën*, Hildegar Ruhe. Editora: Moeck Nr.7006, Moeck Verlag Celle, Germany, 1988.
- Giuliani, M. *Studio per la Chitarra, opus 1*. Viena: Artaria, 1812.
- Llobet, M. (1964). *Variaciones sobre un tema de Sor, Opus 15*. Madrid: Union Musical Española.
- Lunn, R. A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers* (Doctoral dissertation, The Ohio State University).
- Moretti, F. (1799). *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes: precedidos de los elementos generales de la música*. Madrid: Josef Rico.
- Norton, D. (1994). História do Violão. *Curitiba, Brazil: editora UFPR*.
- Oliveira, C.B.D. (2020). *A técnica violonística em expansão: Revisão histórica e uma proposta de categorização. 2020* (Doctoral dissertation, tese (Doutorado, Performance Musical). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais).
- Pratten, C.J. (1859). *Guitar School: Containing 236 examples, including progressive lessons and fourteen songs in various keys. Diagram of the notes on the Fingerboard. Explanation of the various peculiarities and beauties of the instrument [...]*. London: Boosey and Sons.
- Regondi, G. (1864) *Rêverie “Nocturno op.19”*. Londres: Johann André Offenbach. Richel’s & Birket-Smith’s Collection.
- Tennant, S. (1995). Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook. *Baltimore: Alfred Publishing*.
- Villa-Lobos, H. *Douze Études pour guitare seule*. Paris: Editions Max Eschig, 2011. Edição crítica: Frédéric Zigante.
- Wolff, D. (2000). Aperfeiçoando a execução do trêmulo. *Assovio-Periódico da Associação Gaúcha do Violão*, 1(4), 3.
- Yocoh, Y. (1987). *Sakura, Theme and Variations (on the Japanese folk song)*. San Francisco: Guitar solo publications, USA.

Estratégia de performance na composição para harpa de pedais com uso de estocástica

Ana Miccolis
UFRJ

anamiccolis@yahoo.com.br

Resumo: Nesse trabalho, serão apresentadas algumas estratégias para configuração da harpa de pedais em processos composicionais com uso de estocástica. As estratégias são parte da pesquisa sobre planejamento composicional com recursos oriundos de processos estocásticos (XENAKIS, 1992). O objetivo é apresentar alternativas que facilitem o uso do instrumento no âmbito de composições contendo conjuntos de classes de alturas determinados a partir de processos estocásticos. A harpa de pedais possibilita ao instrumentista passar de uma tonalidade a outra, fixando cada um dos pedais para que eles correspondam a uma das sete alturas das escalas do sistema tonal. Para composições concebidas dentro do sistema tonal, o harpista inicia a leitura da obra com uma armadura de clave, a qual determina a posição inicial dos sete pedais da harpa. No decorrer da obra, a cada passagem cromática é necessário rever a posição inicial de algum pedal e posteriormente o seu retorno à posição inicial. Uma visão do movimento gradual harmônico de um tom para outro é explorado no método intitulado *A Arte da Modulação* (SALZEDO, 1950). Na composição que será tratada como estudo de caso para a estratégia proposta, optou-se por uma representação gráfica que identifica as possibilidades de preparação dos pedais. No estudo em questão, a cada compasso um novo conjunto de classes de alturas é requerido, mas sem referência ao tonalismo. A partir da possibilidade de determinação prévia da configuração de pedais necessária ao longo da obra, o procedimento de passagem de pedais foi facilitado, mantendo a previsibilidade de execução desse recurso.

Palavras-chave: Estocástica na música. Modulação na harpa de pedais. Planejamento composicional para harpa.

Performance strategy in pedal harp composition using stochastic.

Abstract: In this work, some strategies for pedal harp configuration in compositional processes with the use of stochastics will be presented. The strategies are part of the research on compositional planning with resources from stochastic processes (XENAKIS, 1992). The objective is to present alternatives that facilitate the use of the instrument in the context of compositions containing sets of pitch classes determined from stochastic processes. The pedal harp allows the player to move from one key to another, fixing each of the pedals so that they correspond to one of the seven pitch classes of the scales of the tonal system. For compositions conceived within the tonal system, the harpist begins the reading of the work with a clef, which determines the initial position of the seven pedals of the harp. In the course of the work, at each chromatic passage it is necessary to review the initial position of some pedal and later its return to the initial position. A vision of the gradual harmonic movement from one tone to another is explored in the method entitled *The Art of Modulation* (SALZEDO, 1950). In the composition that will be treated as a case study for the proposed strategy, we opted for a graphic representation that identifies the possibilities of preparation of the pedals. In the study in question, at each bar a new set of pitch classes is required, but without reference to tonalism. From the possibility of prior determination of the configuration of pedals necessary throughout the work, the procedure of passage of pedals was facilitated, maintaining the predictability of execution of this resource.

Keywords: Stochastic in music. Modulation in the pedal harp. Compositional planning for harp.

Introdução

A harpa é um dos instrumentos mais antigos do mundo, mas o seu mecanismo de pedais é recente na história do instrumento. Esse mecanismo foi desenvolvido inicialmente para permitir a elevação de um semitom e atualmente utilizamos a harpa de pedal de dupla ação, a qual permite a elevação de até dois semitons em cada corda. Essa invenção do duplo movimento do pedal surgiu no século XIX com Sébastien Érard e permitiu que o instrumento ganhasse um novo repertório (BUDIN, 1984, p.8). A partir dessa possibilidade vários compositores iniciaram a exploração do uso de modulações obtidas na harpa através do

acionamento dos pedais. Na Figura 1 são apresentados alguns exemplos de como explorar o uso de enarmonias na harpa em armaduras de claves distintas. Neles, Marcel Tournier trabalha a retirada de algumas notas consideradas estranhas ao acorde por meio do recurso de acionamento dos pedais.

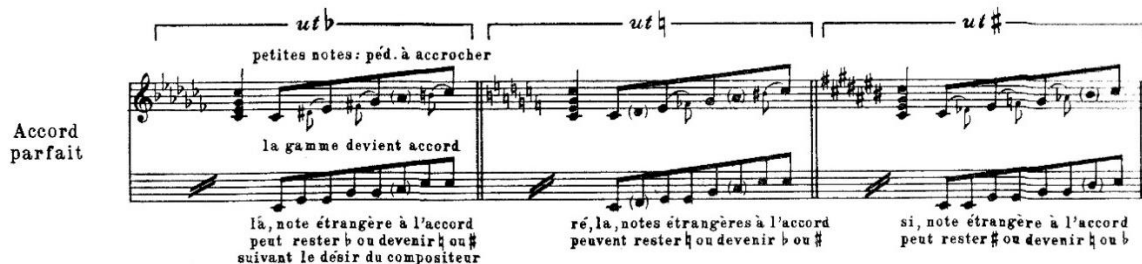


Figura 1 – Tabela de Pedais para obtenção de enarmonias em acordes de Dó@, Dó e Dó# (TOURNIER, 1959, p.85).

Os pedais da harpa estão posicionados na base do instrumento e são responsáveis pela alteração das notas Ré, Dó e Si no lado esquerdo e Mi, Fá, Sol e Lá no outro lado (Figura 2). Se imaginarmos uma harpa com todos os pedais soltos, estaremos com todas as notas em bemol. Para caminhar progressivamente para Dó Maior, teríamos que acionar os pedais das notas Fá, Dó, Ré, Sol, Lá, Mi e Si para elevar um semitom. Como o pedal do Fá e do Dó estão em lados opostos, esses podem ser acionados simultaneamente. Da mesma forma o pedal das notas Ré e Sol então em lados opostos, permitindo por isso, que esses sejam acionados simultaneamente.

Répartition des pédales :

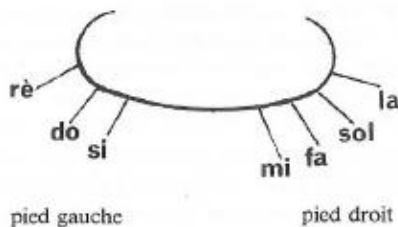


Figura 2 - Disposição dos pedais na base da harpa (DENTU, 1984, p.29)

Ao modular de um tom para outro, o harpista pode ter necessidade de mover mais de um pedal simultaneamente, quando houver mais de uma nota alterada em relação à escala anterior. Para explicitar a situação presente dos pedais e não sua passagem, o compositor pode usar o diagrama apresentado na Figura 3 como forma de indicar quais notas devem estar bemóis, naturais ou com sustenido em determinado momento da partitura.



Figura 3 - Representação dos pedais na partitura da escrita para harpa

No diagrama da Figura 3, o compositor especificou a armadura de clave correspondente à tonalidade de Sol Maior, indicando a posição abaixada da nota Fá# no lado direito. Ao colocar cada um dos sete traços na linha o compositor indica que o pedal da nota está na posição natural. Se o traço for escrito acima da linha indicará que o pedal daquela nota deverá ser colocado na posição do bemol, isto é, com as cordas daquelas notas soltas no seu comprimento total. Para indicar o sustenido, o traço deverá ser escrito abaixo da linha, como no exemplo da Figura 3. Essa representação dos pedais é fornecida pelo compositor ou realizada posteriormente pelo harpista para facilitar as passagens modulantes da obra.

No livro intitulado *A Arte da Modulação (The Art of Modulation)* do compositor Carlos Salzedo, o autor propicia uma nova compreensão sobre as modulações. Ele apresenta regras para auxiliar os harpistas nas passagens de modulações (SALZEDO, 1950, p.6). A visão do movimento gradual harmônico de um tom central para outro é explorado no seu método. As regras são apresentadas de forma gradual de acordo com intervalos em relação ao tom de partida, com o tipo de movimento (ascendente ou descendente) e o modo da tonalidade (maior ou menor). No exemplo da Figura 4, o autor explica a sequência de passos para modular com um intervalo de segunda menor e ascendente em tons maiores. Partindo da tríade no estado fundamental do tom maior de partida, um segundo acorde é formado com a tríade da tônica no estado fundamental, agora do mesmo tom menor. Em seguida o acorde de sétima da dominante na posição fundamental conduz à nova tonalidade. Partindo de Dó Maior para chegar a Ré≅ Maior, teríamos os três acordes apresentados nos compassos 1 e 2 da Figura 4.

The image shows a musical score for harp with three measures. Measure 1 is labeled '1 C to Db' and 'de Dó á Réb'. Measure 2 is labeled '2 C# to D' and 'de Dó# á Ré'. Measure 3 is labeled '3 D to Eb' and 'de Ré á Mi♭'. The score is written in 4/4 time and shows chord progressions in both treble and bass staves. The first measure shows a C major triad in the treble and a C major triad in the bass. The second measure shows a C# minor triad in the treble and a C# minor triad in the bass. The third measure shows a D major triad in the treble and a D major triad in the bass.

Figura 4 - Exemplo extraído do conjunto de regras para modulação aplicáveis a passagem de intervalos de 2ª menor ascendente e de tonalidade maior (SALZEDO, 1950, p.6).

Observamos que nessa passagem houve apenas uma troca de pedal do primeiro compasso para o segundo, o pedal da nota Mi≅. A tonalidade final apresenta cinco bemóis na armadura. Contudo o acorde de sétima da dominante na tonalidade final não utiliza todas as notas da armadura. Por isso, apenas as alturas Lá≅ e Sol≅ precisam ter os respectivos pedais na posição de bemol no momento do segundo compasso. Na prática os pedais das notas Mi≅ e Lá≅ seriam passados simultaneamente no segundo tempo do primeiro compasso e restaria para o segundo compasso apenas o pedal da nota Sol≅. Podemos considerar que essa solução gerou uma passagem parcimoniosa das vozes do acorde e uma economia do movimento de pedais. No momento da definição da grade de pedais mais adequada, um dos desafios do harpista é conseguir a economia do movimento de acionamento dos pedais.

No estudo de caso da solução proposta, optou-se por representar as opções de passagens de pedais de acordo com a mudança das classes de alturas da composição. Um processo estocástico determinou uma sequência de conjuntos de classes de alturas, o que exigiria uma mudança de pedais a cada novo conjunto. Como a cada passagem apenas sete alturas são possíveis de execução sem acionamento dos pedais, o planejamento composicional levou em consideração a possibilidade de transitar entre conjuntos nos quais o harpista pudesse ter tempo de executar as mudanças requeridas, dando preferência a classes de alturas cujo pedal está em lados distintos em relação à posição da harpa (Figura 2). Com isso o

harpista pode simultaneamente passar os dois pedais requeridos em vez de executar o acionamento em sequência. Quando duas alturas cujos pedais são pertencentes a um mesmo lado são alteradas, o harpista precisa escolher qual delas fazer primeiro e obviamente consome o tempo de execução de duas mudanças consecutivas no mecanismo de pedais.

Na composição de música tonal, uma referência para o harpista é a grade de pedais previamente conhecida para cada escala maior ou menor. Contudo, no planejamento composicional sem o uso das escalas do sistema tonal e sem a sintaxe prevista com as modulações desse sistema, o harpista deve fazer uso de algum recurso que o oriente na configuração do mecanismo de pedais. A escolha nesse trabalho foi a representação gráfica similar às possibilidades previstas numa matriz de transição, que será explicada a seguir. O uso da estocástica na composição permitiu uma sintaxe alternativa àquela prevista pelas modulações entre escalas do sistema tonal. Contudo essa possibilidade trouxe a necessidade de viabilizar o planejamento da passagem de pedais nesse outro contexto. Uma ferramenta gráfica foi proposta para facilitar o planejamento e a configuração da grade de pedais nesse ambiente composicional.

O emprego da estocástica no estudo de caso proposto permitiu formar um conjunto de regras para transição entre nove possíveis conjuntos de classes de alturas¹. A especificação de um sistema composicional foi elaborada (PITOMBEIRA, 2020) e as estratégias de execução presentes no trabalho são parte da pesquisa sobre planejamento composicional com recursos oriundos de processos estocásticos (XENAKIS, 1992). No planejamento composicional cada compasso foi escrito a partir da seleção de um conjunto de classes de alturas usando tabelas de transição, recurso aplicado a música tanto para análise como para composição (CARVALHO, 2019).

A seleção foi realizada de forma aleatória, considerando as possibilidades de transição entre nove conjuntos de classes de alturas. As classes de alturas de cada conjunto foram selecionadas observando a facilidade de execução de sequências com notas alteradas na harpa. A forma prima dos nove conjuntos foi calculada com o objetivo de determinar a probabilidade associada a transição entre cada um deles (Tabela 1). A regra criada para escolha de um entre os possíveis conjuntos foi que dado que um primeiro conjunto foi escolhido o próximo poderia ser um vizinho imediatamente posterior ou anterior. Além disso, a escolha teria que dar prioridade ao vizinho que contivesse no conteúdo da forma prima uma quantidade maior de classes diferentes daquelas de seu próprio conjunto.

Conjunto	Classes de Alturas	Forma Prima
B1	024579B	013568A
B2	124679B	013568A
B3	123679A	0125689
B4	13689A	012479
B5	12368A	012579
B6	123689A	0125679
B7	023589A	0124679
B8	024589B	0134689
B9	01468B	012579

Tabela 1 – Conteúdo em classes de alturas de nove conjuntos de possibilidades

¹ A composição foi inspirada na descrição da Cidade de Dorotéia, extraída do livro *As Cidades Invisíveis*, obra do escritor Italo Calvino (CALVINO, 2017). A descrição da cidade de Doroteia remete à possibilidade de escolha de um caminho, dentre vários possíveis (CALVINO, 2017, p. 13). Na composição para harpa, a escolha de um dos possíveis nove conjuntos de classes de alturas é realizada através de um processo estocástico.

Dado um conjunto B_i da Tabela 1, uma matriz de transição foi elaborada de tal forma a determinar as possibilidades de transição entre os conjuntos (Tabela 2). Em alguns casos, a probabilidade de escolha de um dos dois vizinhos podia ser idêntica entre dois conjuntos. Isso ocorreu, por exemplo, com a escolha da transição de B_3 para um de seus vizinhos B_2 ou B_4 . Analisando o conteúdo de B_3 em relação a seus vizinhos, podemos verificar que B_2 possui duas classes de alturas na sua forma prima que não estão presentes em B_3 , as classes 3 e A. Em relação ao conjunto B_4 , essa opção gera um empate, pois a forma prima de B_4 também possui duas classes de alturas que não estão presentes na forma prima de B_3 , as classes 4 e 7. Assim, a matriz de transição elaborada forneceu a mesma probabilidade de uma vez estando em B_3 , o sistema escolher B_2 ou B_4 como próximo conjunto de classes de alturas. Após analisar o conteúdo de cada conjunto e sua possível transição para um vizinho anterior ou posterior, o sistema empregado gerou uma matriz probabilística de transição entre todos os nove conjuntos considerados (Tabela 2).

	B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9
B1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
B2	0	0	1	0	0	0	0	0	0
B3	0	0,5	0	0,5	0	0	0	0	0
B4	0	0	0,8	0	0,2	0	0	0	0
B5	0	0	0	0,5	0	0,5	0	0	0
B6	0	0	0	0	0,2	0	0,8	0	0
B7	0	0	0	0	0	0,2	0	0,8	0
B8	0	0	0	0	0	0	0,2	0	0,8
B9	0,5	0	0	0	0	0	0	0,5	0

Tabela 2- Matriz de Probabilística de Transição entre todos os conjuntos B_i considerados

A escolha apesar de aleatória, podia ser prevista devido à maior probabilidade da escolha entre conjuntos cujos conteúdo apresentasse mais diversidade em relação à sua forma prima. Para facilitar a mudança de pedais na harpa, uma tabela com as passagens cromáticas foi construída. A Tabela 3 define quais os pedais devem ser acionados para configurar a harpa à situação requerida a cada mudança entre um dos conjuntos B_i . Na primeira linha podemos observar que para mudar do conjunto de classes de altura B_1 para o B_9 , o esquema de pedal deve conter a mudança com os pedais das notas Ré \equiv , Lá \equiv e Sol \equiv .

	B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9
B1									Ré \equiv , Lá \equiv , Sol \equiv
B2			Mi \equiv , Si \equiv						
B3		Mi \equiv , Si \equiv		Ré \sharp Sol \sharp					
B4			Ré \sharp Sol \sharp		Ré \sharp Lá \sharp				
B5				Ré \sharp Lá \sharp		Lá \sharp			
B6					Lá \sharp		Fá \sharp Dó \sharp		
B7						Fá \sharp Dó \sharp		Si \equiv Mi \equiv	
B8							Si \equiv , Mi \equiv		Ré \equiv , Lá \equiv , Sol \equiv
B9	Ré \equiv , Lá \equiv , Sol \equiv							Ré \equiv , Lá \equiv	

Tabela 3 - Diagrama de mudança de pedais entre os possíveis conjuntos da tabela de transição

Para explicar a mudança de pedais vamos considerar duas variáveis. A primeira refere-se ao pedal escolhido para produzir uma das classes de alturas do grupo Bi e a segunda indica o nível de acionamento. O pedal escolhido pode ser um dos sete pedais referentes às classes de alturas {0, 2, 4, 5, 7, 9, B}. O nível de acionamento pode ser 0 para indicar que o pedal não foi acionado, 1 para indicar um acionamento simples ou 2 para indicar um acionamento duplo. Com esse mapeamento, podemos determinar como atingir as doze classes de alturas possíveis no instrumento. Seja x o pedal correspondente a ser acionado e y o grau de acionamento, podemos mapear todas as alturas conforme a Tabela 4. Algumas classes de alturas possuem duas opções em cordas diferentes. Para obter a classe de altura 0, podemos usar o pedal do Dó com um acionamento simples ($x = 0$ e $y = 1$) ou o pedal do Si com acionamento duplo ($x = B$ e $y = 2$).

Utilizando a Tabela 4, podemos compreender melhor as possibilidades de formação da grade de pedais na composição com estocástica utilizando os nove grupos de classes de alturas. A classe de alturas é resultado de uma função $f(x, y)$ com duas variáveis x e y , onde temos valores distintos de x e y que podem levar ao mesmo resultado. Se for desejado disponibilizar a classe de alturas 0, podemos usar $f(x, y)$ com duas opções. A primeira $f(0,1)$ que utiliza a corda do Dó com pedal simples ou $f(B, 2)$ que aplica o acionamento duplo à corda do Si (classe de alturas B). Para definir as mudanças nos pedais em determinado trecho musical podemos utilizar a função $f(x, y)$ para escolha da configuração da grade de pedais.

Classe de alturas $f(x, y)$	Opção 1		Opção 2	
	x	y	x	y
0	0	1	B	2
1	0	2	2	0
2	2	1	—	—
3	2	2	4	0
4	4	1	5	0
5	5	1	4	2
6	5	2	7	0
7	7	1	—	—
8	7	2	9	0
9	9	1	—	—
A	9	2	B	0
B	B	1	0	0

Tabela 4 – Classe de alturas resultante das variáveis x e y

Se considerarmos dois conjuntos quaisquer de classes de alturas, um de origem e outro de destino, podemos verificar quais classes de alturas devem estar disponíveis no estado de destino. Para evitar verificar os sete pedais, apenas aqueles que exigem mudança de um conjunto a outro precisam ser indicados. Tomemos como exemplo os conjuntos B1 como sendo o conjunto de origem e B9 o de destino. Na origem, os pedais do Ré e do Lá com acionamento simples na grade serão alterados para a configuração da grade destino, isto é, os pedais do Ré e Lá sem acionamento. Para incluir a nova classe de altura com valor 6 que não existia na grade de origem, o pedal do sol teve o acionamento simples alterado para nenhum acionamento. Essa nova classe de alturas poderia ser obtida também com o pedal do Fá com duplo acionamento. Contudo, como a classe de alturas 5 não está presente no conjunto de destino, o pedal do Fá pode ficar inalterado, pois não será usado no trecho da composição. Os pedais marcados com asterisco na Tabela 5 sofreram alteração no grau de acionamento. O total de mudanças previstas é apresentado na Tabela 3, na passagem de B1 a B9.

Origem B1		Destino B9	
Classes de altura de B1	Pedais com acionamentos e classes de altura resultante	Classes de altura de B9	Pedais com acionamentos e classes de altura resultante
024579B	Ré(1)-2 Dó(1)-0 Si(1)-B Mi(1)-4 Fá(1)-5 Sol(1)-7 Lá(1)-9	01468B	Ré(0)-1 * Dó(1)-0 Si(1)-B Mi(1)-4 Fá(0)-4 ou Fá(2)-6 Sol(0)-6 * Lá(0)-8 *

Tabela 5 – Configuração dos Pedais para os conjuntos de classes de altura B1 e B9

Com o uso do esquema montado, mesmo com a presença de conjuntos distintos de pedais a cada passagem de compasso, a execução na harpa tornou-se exequível e teve a escrita facilitada, uma vez que já era conhecida a situação dos pedais no bloco anterior. Com o preparo de apenas dois pedais em paralelo, a sonoridade do conjunto seguinte era rapidamente atingida.

Conclusão

O uso da representação gráfica sugerida pela Tabela 3. facilitou a definição dos pedais. Apenas duas informações eram necessárias, o estado anterior, isto é, o conjunto de classes de alturas de partida e o próximo estado, isto é, o novo conjunto de destino. Sabendo o estado anterior e o atual, isto é, o conjunto origem e o conjunto destino, apenas três mudanças no máximo eram suficientes para viabilizar a execução de cada trecho. Além disso em quase todas as situações, o acionamento de dois pedais poderia ser realizado simultaneamente. As classes de alturas escolhidas estavam em lados opostos em relação à posição da harpa, como explicado na representação dos pedais (Figura 2). Na transição de alguns conjuntos foi necessário realizar o acionamento de três pedais (Tabela 3). Ainda assim, dois deles estavam posicionados em lados opostos, facilitando a execução simultânea. Apesar da grande frequência de mudança na grade de pedais ao longo da peça decorrente da alteração no conjunto de classes de alturas, a reposição dos pedais tornou-se de fácil execução.

Referências

- BUDIN, D (1984). *La Harpe*, Manuel d'entretien. Paris: Harpe & Musique.
- CALVINO, I. (2017). *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARVALHO, H. (2019). An Introduction to Markov Chains in Music Composition and Analysis. *MusMat*, v. 3, n. 2, p. 18–43.
- DENTU, O (1984). *A Propos de ... la harpe*. Paris: Gerard Billaudot – Editeur.
- PITOMBEIRA, L. (2020). Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat*, v.4, n.1, p. 39–62.
- SALZEDO, C. (1950). *The Art of Modulation*. New York: G. Schirmer, Inc.
- TOURNIER, M. (1959). *La Harpe, Histoire de la harpe a Travers le Monde*, L'écriture de la Harpe. Paris – Bruxelas : Henry Lemoine & Cie, Éditeurs.
- XENAKIS, I. (1992). *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Series: Harmonologia Series, No 6. New York: Pendragon Press.

Gerando anamorfismo harmônico mediante procedimentos rítmicos e eletrônicos: novos caminhos para a performance no piano popular

César de Almeida Braga
UNIMES
cesarbr777@gmail.com

Resumo: Apresentamos um processo de engendramento de uma base recursiva com anamorfismo harmônico. Para isso, *timelines* retiradas das séries rítmicas de José Eduardo Gramani foram submetidas a um procedimento de defasagem rítmica por processo aditivo mediante técnicas de *live looping*. O engenho serviu de base de acompanhamento para a improvisação idiomática do piano popular. Assim, a DAW Reaper foi utilizada para lidar com o material sonoro a fim de gerar o acompanhamento. Concebeu-se, portanto, um caminho diferente para a criação e performance de um produto artístico audiovisual. Houve ainda a proposta de uma tangência com a arte visual anamórfica de Patrik Proško, fruto de uma pesquisa em que se adotaram metodologias próprias do campo da Pesquisa em Artes. Por fim, o que emergiu como elemento inovador na pesquisa foi a união de processos rítmicos ao *live looping* para complementar a performance do piano popular.

Palavras-chave: Piano popular, *Timelines*, Defasagem, *Live looping*, Anamorfismo harmônico.

Generating harmonic anamorphism through rhythmic and electronic procedures: new pathways to popular piano performance

Abstract: We present the creation of a recursive base with harmonic anamorphism by using timelines taken from the rhythmic series by José Eduardo Gramani, subjected to a phase-shifting-by-additive-process procedure and worked upon live looping techniques. The device served as the accompanying base for the popular piano idiomatic improvisation. Thus, the DAW Reaper was used to handle the sound material and generate the accompanying base. In this way, different pathways were conceived for the creation and performance of an audiovisual artistic product. A tangency with the anamorphic visual art of Patrik Proško was proposed. This is the result of a research in which methodologies inherent to the field of Art-Based Research were adopted. Finally, it could be considered that the rhythmic aspect became a catalyst for harmony and melody, generating harmonic anamorphism. The emergent innovative element in this research was the union of rhythmic processes with live looping techniques to complement the popular piano performance.

Keywords: Popular Piano, Timelines, Phase-shifting, Live looping, Harmonic anamorphism.

Introdução

Comunicamos um extrato da pesquisa de mestrado (Braga, 2022), concluída no Programa de Pós-graduação em Música (PPGMU) do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE-UFU), em que se realizou uma aplicação de processos rítmicos do século XX ao idiomatismo do piano popular mediante o uso de eletrônica em tempo real. O trabalho foi realizado com metodologias próprias da Pesquisa em Artes (López-cano; Opazo, 2014).

Cinco peças musicais foram criadas durante a pesquisa. Nesta comunicação, o foco está na descrição do processo musical atrelado ao método de programação eletrônica tomando uma de suas músicas como exemplo. A obra pode ser vista no [link](#)¹.

Em resumo, o esquema artístico segue desse modo: cria-se um procedimento de defasagem rítmica por processo aditivo entre *timelines* com o uso de técnicas de *live looping* para que intervalos harmônicos tocados separadamente misturem-se gerando uma alteração harmônica. Essa nova harmonia influencia o improvisador. O aspecto rítmico, portanto, passou a ser o catalisador das alterações harmônicas e escolhas melódicas.

¹ Vídeo de *Anamorfose II*: <https://youtu.be/6OuGkFSdYRw>.

Breve descrição do método para a criação do construto artístico

Estas técnicas foram inspiradas pela abordagem de Elise Trouw (Trouw, 2018). Em seu [vídeo](#), a musicista apresenta-se tocando vários instrumentos construindo uma performance com *live looping*, sem que ela apareça operando qualquer controle, pedal, computador ou dispositivo senão os instrumentos musicais.

Ficou claro que houve ali uma performance e sua gravação em tempo real. Na descrição do vídeo, há menções de um tipo de programação na DAW Ableton Live com mecanismos automáticos de captação e disparo de trechos nas trilhas.

Para alcançar o mesmo resultado, elaboramos um método com a ferramenta de nossa posse, a DAW Reaper, de baixo custo e boa performance em hardware. O projeto na DAW Reaper é exibido em detalhes no vídeo disponível no [link](#)².

A programação da máquina inicia-se pela inserção de uma trilha MIDI usando um programa ‘VST’ com *samples* de piano (no vídeo exibido, da empresa Production Voices) e três trilhas de áudio com *plugin* de atraso (*delay*) ReaDelay by Cockos.

A trilha principal é adereçada às três trilhas com *delay* pelo *route*. Desse modo, o que é tocado na trilha MIDI em que está o piano soará nas trilhas de *delay*. Para controlar o envio de áudio, envelopes de automação de silenciamento de envio (*mute-send*) e volume são usados.

É necessário que o músico use o metrônomo do programa para inserir os intervalos iniciais, mas pode, posteriormente, tão somente reagir ao processo rítmico e anamórfico, praticamente, dispensando o metrônomo. Ele também pode usar a tela do computador para acompanhar a evolução da linha de tempo do Reaper, sendo isso um auxílio à performance.

Esse método possibilitou excelente automação da máquina, dispensando que o músico necessite operar qualquer controle, senão para dar início e conclusão à gravação, liberando-o para a performance do instrumento. Desse modo, após digitar Ctrl-R para dar início à gravação, o pianista aguarda o primeiro compasso em branco e toca alguns intervalos que servirão de base recursiva para o que virá a seguir. Para isso, os envelopes de *mute-send* foram posicionados para abrir o envio apenas nos três primeiros ciclos (compassos) do início da peça. Os *delays* são abertos após a inserção dos intervalos e silenciados ao final da peça depois do ‘encontro’ da defasagem.

Em seguida, o pianista tocará baixos com as fundamentais dos acordes para firmar a harmonia sugerida inicialmente e seguirá com o que Neil Olmstead (2003, p. 6) define como “improvisação jazzística contrapontística”³: baixo jazzístico ‘*walking bass*’ na mão esquerda e improviso idiomático na mão direita.

As escalas escolhidas inicialmente são referentes a estes primeiros intervalos. Para gerar as transformações harmônicas, o processo de defasagem ocasionará a mistura dos intervalos, revelando um acorde mais complexo e alterando a opção de escolha de escalas do improvisador.

Assim, o construto artístico é constituído de três partes: baixo na mão esquerda, um acompanhamento composto por três intervalos harmônicos (a base recursiva tocada pelo computador) e melodias improvisadas pela mão direita.

Timelines e intervalos

A peça foi baseada ritmicamente em uma *timeline*. O conceito foi recentemente explanado por autores brasileiros como Fábio Gomes (2020), Letieres Leite (2017), Bianca Ribeiro (2017) entre outros. Segundo Gomes (2020, p. 3), a pesquisa etnomusicológica na costa ocidental africana realizada por Arom (1991), Kubik (1972), Nketia (1963) e Jones (1959) gerou os conceitos embrionários de *timeline*, perfazendo assim um processo rítmico diferente da música europeia. Criado pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia em 1963, esse termo define-se por “um ponto de referência constante sobre o qual as estruturas de frase de uma canção,

² Vídeo que exhibe o projeto na DAW Reaper disponível em: <https://youtu.be/11cANesk-YY>.

³ No original: “*linear jazz improvisation*”.

assim como a organização métrica linear de frases, são guiadas.” (Ribeiro B. G. T., 2017, p. 104).

A *timeline* usada em nossa peça foi retirada de uma série rítmica que se encontra no livro *Rítmica* (Gramani, 2010). Tanto a *timeline* utilizada quanto o processo de defasagem rítmica neste trabalho são pertinentes a “um procedimento fundamentado no pensamento aditivo. Na rítmica aditiva, os valores são pensados em função das próprias unidades internas, sempre tratadas como pulsações e não como subdivisões.” (Coelho, 2014, p. 172).

Em outras palavras, ao definir a figura rítmica de menor duração como o ‘pulso base’, passaremos a considerar as durações maiores como somas da menor figura⁴.

Em todo o caso, a arquitetura inicial das séries de Gramani é baseada em uma aritmética simples. Toma-se uma estrutura rítmica contendo uma longa e uma curta e segue-se com sua replicação somando-se uma curta até se chegar ao montante de quatro. Reinicia-se com dois valores longos e um curto até haver novamente quatro curtos e, por fim, três longos e um curto até haver também quatro curtos. Assim se representa por partitura:



Ex. 1: Série 2-1 em *Rítmica*. Fonte: (GRAMANI, 2010, p. 19).

Note-se que Gramani não organizou cada período em quadraturas em sua cópia à mão; assim, os períodos não ficam claros pela partitura. Um novo período inicia-se a cada vez em que há alteração na quantidade de longas, de modo que o primeiro período seria [2.1|2.1.1|2.1.1.1|2.1.1.1.1], o segundo vem a ser [2.2.1|2.2.1.1|2.2.1.1.1|2.2.1.1.1.1] e o terceiro, [2.2.2.1|2.2.2.1.1|2.2.2.1.1.1|2.2.2.1.1.1.1].

Veja-se esta recomendação do autor: “componha melodias utilizando a série ou **elementos** dela.” (Gramani, 2010, p. 18, grifo nosso). Substitua-se a palavra ‘elementos’ por ‘períodos’, tratando cada qual como *timeline*.

Este é o procedimento adotado por Coelho em sua tese de doutoramento (Coelho, 2008; 2013) e trabalho artístico (Coelho, 2007). Portanto, tomamos o primeiro período da Série 2-1 para a música aqui relatada, doravante, *timeline* 2.1.

Na peça *Anamorfose II*, a *timeline* 2.1 foi tocada três vezes com os intervalos décimas-séculas dó-sol, mi-si e a quinta sol \sharp -ré \sharp para cada ciclo, apenas sobre as notas longas.



Ex. 2: Intervalos na *timeline* 2.1. Fonte: o autor.

⁴ O pulso mínimo aqui foi representado pela figura da semicolcheia e pelo número [1]. Logo, a soma de duas semicolcheias é igual à figura da colcheia e ao número [2].

Essa estrutura rítmica, se pensada dentro da extensão de um compasso, teria fórmula 18/16: dezoito figuras de semicolcheia. Entretanto, o compasso 18/4 foi inserido no Reaper, pois o programa interpreta denominadores 8 e 16 como subdivisões do denominador 4.

Eis aí uma quebra de paradigma da questão rítmica nesta pesquisa: ter como base o pulso mínimo indivisível na lógica aditiva e não, proveniente da lógica divisiva, o “beat dentro da organização métrica. Pode-se falar, portanto, em *beat* fraco ou *beat* forte, mas não em pulso fraco ou forte.” (Ribeiro, N. A., 2017, p. 7).

Desse modo, para que o Reaper reproduza o pulso compreendido como mínimo no andamento necessário, adotou-se o andamento de 410 BPM.

Defasagem rítmica por processo aditivo

Steve Reich acidentalmente criou um procedimento de *phase-shifting* (defasagem gradual), compondo as peças acusmáticas *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966) (Traldi, 2014, p. 98). Mais tarde Reich transpõe o processo de defasagem executando-a em instrumentos acústicos, com *Piano Phase* (1967) e, no mesmo ano, *Violin Phase*.

A técnica utilizada aqui ainda é a defasagem alcançada pela “politemporalidade: simultaneidade de dois ou mais andamentos distinguíveis auditivamente, estejam eles explicitamente grafados ou subentendidos pela escrita métrica.” (Gandelman; Cohen, 2018, p. 21).

Cesar Traldi utiliza a politemporalidade em sua obra *Namíbia* (2011) (Traldi, 2020) para kalimba e um *patch* programado em ambiente Pure Data por meio de *delay*. Aqui está a inspiração para o uso de *delays* em nossa peça.

Reich toma novos rumos, abandonando a defasagem politemporal e optando pelo deslocamento rítmico imediato como visto em *Clapping Music* (1972) “(...) realizado pela subtração de uma das notas ou pausas que compõem a frase musical.” (Traldi, 2014, p. 98).

Compositores também lançaram mão da técnica, como Michael Udow em sua obra *Toyama: For Two or More Percussionists* (1993). O processo é realizado pelo segundo intérprete, que antecipa a frase em uma semicolcheia a cada quatro repetições (Campos, 2012, p. 33).

Segundo Miguel Silva (2020, p. 14), a obra *Crepitar* (Traldi, 2018) apresenta um processo de defasagem por adição rítmica. Na peça, que é executada por dois percussionistas, ocorre a reconfiguração da estrutura métrica por alterações na fórmula de compasso e acréscimos de blocos de colcheias, acarretando uma defasagem polimétrica.

Em nossa obra, a defasagem é alcançada pelo deslocamento de figuras rítmicas de durações inteiras dentro da lógica da rítmica aditiva. Portanto, neste trabalho, adotamos o termo ‘defasagem rítmica por processo aditivo’.

Para causar a defasagem na base recursiva, os *delays* foram configurados para repetir a frase rítmica em sua totalidade (*delay* 1), com o acréscimo de um pulso (*delay* 2) e dois pulsos (*delay* 3). O ReaDelay by Cockos oferece a configuração de atraso em milissegundos *Length (time)* e em colcheias *Length (musical)*, bastando pensar em valor dobrado em relação ao numerador da fórmula de compasso inserida no Reaper. Para atrasar o *delay* três compassos em 18/4, calcular-se-á a quantidade de colcheias correspondentes: 108^5 . Finalmente, o parâmetro *feedback* funciona como um supressor das repetições, que foi definido em 0dB, pois precisávamos que o *delay* se repetisse continuamente. Todavia, como já mencionado, usamos envelopes de volume para automatizar o silêncio das trilhas de *delays* ao início e final da peça.

A manipulação eletrônica de *timelines* e defasagem rítmica possibilitou transformações harmônicas semelhantes a processos anamórficos, resultando na construção do conceito de ‘anamorfismo harmônico’.

⁵ $(18 \times 2) \times 3 = 108$, valor de entrada do *delay* 1. Os *delays* 2 e 3 terão entrada de 110 e 112, respectivamente.

Uma tangência entre música e artes visuais: anamorfismo

De acordo com López-Cano & Opazo (2014, p. 163), explorar diferentes formas de interpretar uma obra ajuda a criar significados conceituais. Um exemplo disso são as instalações do artista tcheco Patrik Proško, que ele chama de 'anamorfismo'. Segundo Silva & Neves (2011, p. 4), o termo anamorfismo vem da pintura renascentista *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein, que apresenta um crânio deformado anamorficamente ao centro da imagem.

O anamorfismo é uma técnica de desenho ou pintura em que o artista cria uma "deformação reversível" usando um objeto refletor curvo, como um espelho côncavo ou uma garrafa. A imagem só pode ser vista corretamente a partir de uma posição específica (SILVA; NEVES, 2011, p. 13).

Patrik Proško usa objetos relacionados a homenageados para compor suas obras anamórficas (DW Brasil, 2020). A instalação *Bedřich Smetana* (Proško, 2019) retrata os compositores tchecos Bedřich Smetana e Antonín Dvořák, composta com materiais musicais montados sobre um piano de cauda. Em primeira mirada, veem-se objetos dispersos, mas a 'anamorfose' em sua totalidade só pode ser vista pela perspectiva correta.

O que há em comum entre nosso trabalho e o de Proško é o processo de transformação resultante do ajuntamento de objetos simples, e aparentemente dispersos, em um organismo que integraliza todas as partes.

Anamorfismo harmônico

Em nossa obra, intervalos ora dispersos são gradualmente combinados até soarem simultaneamente dentro de um único ciclo, constituindo um acorde maior e mais complexo. Chamamos a isso de 'anamorfismo harmônico', referente ao processo rítmico que catalisa as mudanças harmônicas. A abertura de sobreposição harmônica, arranjada em uma estrutura intervalar separável que sugerem acordes razoavelmente independentes, foi cunhada 'anamorfose harmônica', ou seja, o produto ou resultado.

É possível perceber três fases no anamorfismo harmônico:

1) Dispersão: os elementos que compõe o todo ainda são percebidos claramente como entidades únicas e identificáveis. Na arte de Patrik Proško, seriam os instantes em que podemos perceber os objetos sem ainda ter uma ideia da figura que irão formar e, na música, são os intervalos tocados, um por ciclo, sugerindo harmonias independentes.

2) Ajuntamento: a partir do deslocamento, os elementos começam a unir-se para compor uma unidade, mas ainda são perceptíveis. A atenção é atraída para um outro 'ente' mais complexo ainda desforme, e a mente começa a 'idear' um objeto.

3) Encontro: ponto em que podemos perceber a anamorfose como um todo sem quaisquer distorções. Os objetos claramente percebidos na fase de dispersão praticamente perdem seu valor ontológico servindo à finalidade de compor um outro ente único e complexo.

Na fase de dispersão (ou seja, ao serem tocados isoladamente), os intervalos propõem ao improvisador que toque no tom de dó maior, mi maior e sol sustenido maior. Percebam-se, dessarte, os acordes C^{no3} , E^{no3} e $G\#^{no3}$ neste primeiro momento. Nossa escolha foi optar pela escala maior e escala pentatônica (tônica, segunda maior, terça maior, quinta justa e sexta maior).

Durante a fase de ajuntamento, o processo de defasagem irá misturar os intervalos acarretando a transformação harmônica. A mistura dos intervalos engendrará o acorde anamórfico cuja estrutura é uma sobreposição de duas tríades aumentadas $\frac{Eb+}{C+}$ (permitidas as enarmonias para a notação da cifra) aberta em seis vozes, baseada na relação de medianes cromáticas⁶ (Kostka; Santa, 2018, p. 2) Dó, Mi e Sol $\#$ (ciclo de terças maiores).

Em análise, seria um acorde $C7M(\#9, b13)$.

⁶ Que também esquematiza a harmonia em *Giant Steps*, de John Coltrane.



Ex. 3: Acorde anamórfico na *timeline* 2.1 e resolução. Fonte: o autor.

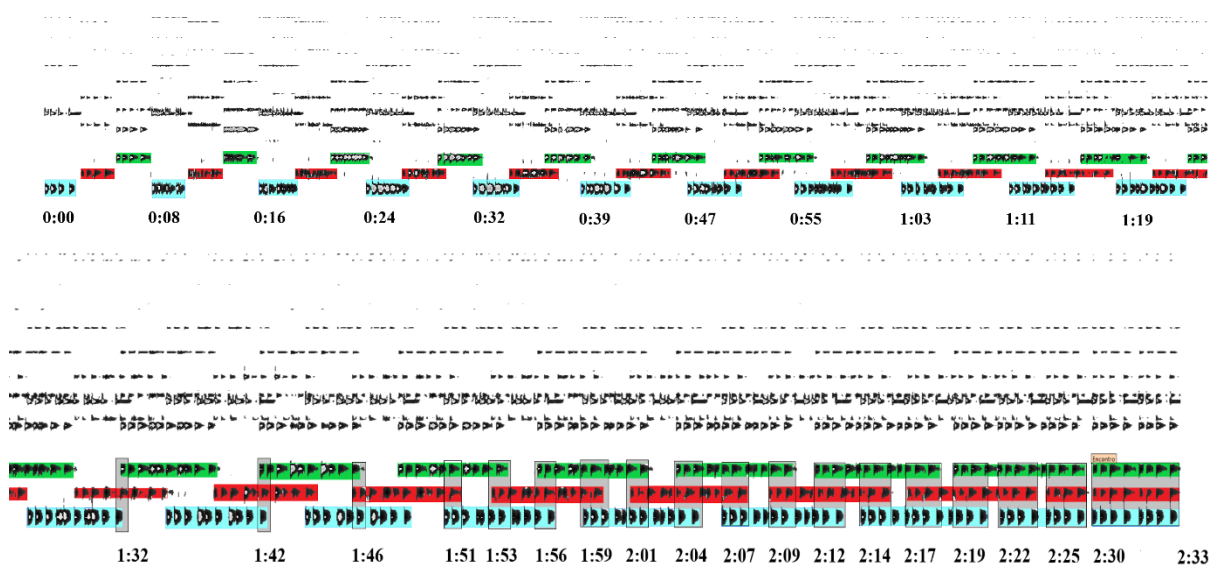
Tal abertura pode sugerir um hexacorde simétrico que Byrne (2008, p. 119) relata como “escala aumentada”⁷, com estrutura intervalar de segunda aumentada e semitom. O autor também comenta que, por se tratar de uma escala simétrica, não há uma nota principal.

De fato, durante a fase de ajuntamento, a progressão harmônica inicial dilui-se, e o *walking bass* na escala aumentada dá a sensação de que não há uma fundamental. A resolução do acorde se dá em um F9M.

Realizamos uma análise visual do anamorfismo harmônico em *Anamorfose II*. Para esta análise, utilizamos a camada *Melodic Range Spectrogram*⁸ e camada *Boxes*, que foram preenchidas com cores usando editor de imagem padrão do *Windows 10*.

Renderizou-se uma faixa de áudio contendo apenas as trilhas em que ocorre o processo de recursividade gerado pelos *delays*, ou seja, sem a improvisação.

Esta análise encontra-se em vídeo por meio do [link](#)⁹.



Ex. 4: *Anamorfose II* - Sonic Visualiser: análise visual do anamorfismo harmônico. Fonte: o autor.

No exemplo acima, as caixas azuis mostram a nota dó (representando o intervalo dó-sol); as vermelhas mostram a nota mi (representando mi-si); as verdes, sol# (sol#-ré#). Selecionamos apenas estas notas para ter uma visão clara do processo de defasagem, nesse ínterim, sendo suficiente para a análise. As caixas verticais pretas preenchidas em cinza

⁷ No original: “*augmented scale*”. Dó, ré#, mi, sol, sol#, si.

⁸ Nas seguintes configurações: Esquema *Black on White*, *Threshold*: -45 dB, *Colour Rotation*: 199, *Scale*: linear, *Normalization*: none, *Gain*: 0 dB, *Window Size*: 8192, *Window overlap*: 75%, *Oversampling*: 1x, *Bin display*: all, *Frequency scale*: log.

⁹ Vídeo da análise do anamorfismo harmônico em *Anamorfose II*: https://youtu.be/QW_pHzrkpMI.

mostram onde há incidência das três vozes em simultaneidade. A última caixa vertical em cinza é o momento do encontro rítmico.

É interessante notar como os blocos seguem ‘invadindo’ o espaço um do outro à medida que vão ‘estendendo-se’, justamente pela defasagem, que vai ‘somando’ ataques a cada camada intervalar. Assim, pode-se perceber visualmente as três fases do anamorfismo harmônico, dispersão, ajuntamento e encontro.

Para dilatar a percepção do processo anamórfico, criamos um produto audiovisual (primeiro [vídeo](#) mencionado), sincronizando filmagens da instalação de Proško com a música *Anamorfose II*. Assim, alinhavou-se a tangência artística entre música e artes visuais.

Improvisação idiomática

Não presuma o leitor que a improvisação aqui tenha sido realizada de forma livre e não idiomática, crendo que o músico estaria autorizado a tocar livremente sobre tais estruturas, uma vez que o processo rítmico é recursivo, ainda apresentando harmonia modal.

Em todo o caso, utilizou-se a teoria acorde-escala na linguagem da improvisação jazzística definida por Crook (1991, p. 53) como “*Chord Scales*”, que é a troca da escala subordinada ao acorde do momento, ou seja, ‘troca de acorde’. “Significa improvisar sobre a harmonia da música, trocando de escala à medida que os acordes mudam, relacionando assim, escala e acorde.” (Braga, 2008, p. 19). Outra abordagem utilizada foi a que Ed Byrne (2001, p. 25, tradução nossa) denomina *chromatic targeting*: “(...) a aplicação sistemática de grupos modificadores cromáticos”¹⁰, ou seja, a aplicação de notas não-harmônicas em caráter de aproximações cromáticas que ‘alvejam’ notas escolhidas¹¹.

A improvisação deveria ocorrer em diálogo com a *timeline*. Coelho (2012a; 2012b) faz recomendações sobre a forma de praticar a improvisação idiomática na dimensão das séries de Gramani. Primeiramente, mostra como as séries podem ser separadas em frases rítmicas. Coelho (2012a, p. 5) preconiza a anterioridade de exercícios com palmas, pés e voz, justificando que “as frases rítmicas devem ser memorizadas para que possam ser aplicadas com mais naturalidade.” Seguindo, apresenta exercícios ao instrumento, tocando escalas, intervalos e arpejos sobre a *timeline*.

A análise visual com *Sonic Visualiser* (exemplo 4) e análise auditiva (Braga, 2022, p. 128-130) auxiliaram para a compreensão do processo de transformação harmônica anamórfica na base recursiva e sua influência no improviso. Notou-se que, além de conseguir adequar a improvisação ao modelo rítmico em voga, o pianista reagiu aos encontros entre os intervalos, mostrando que realizou a troca do pensamento harmônico durante a performance influenciado pelo anamorfismo harmônico.

Considerações finais

Houve êxito no engendramento do construto musical proposto. O processo artístico dilatou nossa percepção rítmica, harmônica e melódica a ponto de se mostrar como um caminho possível de criação musical individual e frutiva. Em tempo, a tangência com a arte visual dilatou a percepção auditiva e aprofundou a experiência tanto para o artista quanto para o apreciador da arte.

O tempo musical tal qual foi engendrado nestas obras subordinou o movimento harmônico e melódico, causando a decomposição, desconstrução ou desestabilização da realidade primariamente proposta, todavia, com o objetivo de revelar um complexo organismo unificador mais significativo, sublime e deífico.

¹⁰ No original: “involves the systematic application of chromatic modifier groups.”

¹¹ Byrne usa a análise schenkeriana para reduzir melodia, notas-guia e baixo, adotando-as como ‘alvos’ (*targets*) de aproximações cromáticas.

Por isso, consideramos que o processo rítmico nas músicas anamórficas foi além, tornando-se catalisador dos aspectos harmônico e melódico; em outras palavras, o ritmo manipulou a harmonia e a melodia, causando assim uma inversão dos papéis.

Resultou que nossa criação entronizou o ritmo, tornando-o semântico, outorgando-lhe a primazia e o controle dos câmbios harmônicos e melódicos que, dantes, aconteciam ‘sobre’ ele.

A improvisação desenvolveu-se de modo idiomático; sem embargo, colaborando para o apontamento de um novo caminho individualmente artístico-musical.

Referências

- Braga, C. A. (2008). Improvisação sobre “Eternamente”: A importância do conhecimento teórico. (Unpublished specialization’s degree dissertation). UninCor, Três Corações, Brazil.
- Braga, C. A. (2022). Processos rítmicos do século XX no piano popular: *timelines*, defasagem rítmica & *live looping*. (Unpublished master’s degree dissertation). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brazil.
- Byrne, E. (2001). *Linear Jazz Improvisation: The Method*. Book 1. Greenfield: [s.n.]. [ebook].
- Byrne, E. (2008). *Speaking of Jazz: Essays & Attitudes*. Greenfield: [s.n.]. [ebook].
- Campos, C. (2012). Modelos de Recursividade aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico. (Unpublished doctoral dissertation). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, Brazil.
- Coelho, M. (2007). Colagens. São Paulo: [Colagens; CD] São Paulo: Coelho Music.
- Coelho, M. (2012a) [*Improvizando com as Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani*: Parte 1]. [Unpublished book]. [S.l.: s.n.]. [ebook].
- Coelho, M. (2012b) [*Improvizando com as Séries Rítmicas de José Eduardo Gramani*: Parte 2]. [Unpublished book]. [S.l.: s.n.]. [ebook].
- Coelho, M. (2014). O conceito de dissociação rítmica aplicado à improvisação idiomática no contexto polimétrico da composição Sketch on Cantos VII: Estratégias Metodológicas. *Música em Contexto, Brasília – Revista do programa de pós-graduação em Música da Universidade de Brasília*, VIII, 1, 169-191.
- Coelho, M. (2013). *Suíte I Juca Pirama*: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira.
- Coelho, M. P. (2008) *Suíte I Juca Pirama*: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de Jose Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. 2008. (Unpublished doctoral dissertation) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, Brazil.
- Crook, H. (1991). *How to Improvise: An approach to practicing improvisation*. Rottenburg: Advance Music.
- DW Brasil. (2020, August 17). *Esculturas Anamórficas Impressionantes* [Video]. Youtube: <https://youtu.be/E4wgWV0baWU>.
- Gandelman, S; Cohen, S. (2018). *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*: O compositor e a obra. Partituras. Rio de Janeiro: Música Brasilis.
- Gramani, J. E. (2010). *Rítmica* (4th ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Gomes, F. L. M. (2020). Timelines em “Coisa nº 5” de Moacir Santos. Orfeu, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2020. <https://doi.org/10.5965/2525530405022020e0009>.
- Kostka, S; SANTA, M. (2018). *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* (5th ed.). New York: Routledge.
- Leite, L. (2017). Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística. E-book.
- López-cano, R; Opazo, C. U. (2014). Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos. México et Barcelone: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes et ESMuC.
- Olmstead, N. (2003) *Solo Jazz Piano: The Linear Approach*. Boston: Berklee Press.
- Proško, P. (2019) *Bedřich Smetana*. Prague: Illusion Art Museum. Retrieved from: <https://www.prosko.cz/anamorphosis/bedrich-smetana>.

- Ribeiro, B. G. T. (2017). Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido. Dissertação (Unpublished master's degree dissertation). Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Brazil.
- Ribeiro, N. A. (2017). Ritmo não-pulsante: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX. Dissertação (Unpublished master's degree dissertation). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brazil.
- Silva, M. F. d. (2021). Estudo, composição e performance dos processos rítmicos Phase-shifting e Adição/Subtração rítmica. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (unpublished monography) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brazil.
- Silva, J.; Neves, M (2011). A perspectiva anamórfica de Hans Holbein: o início da perspectiva preparatória de Galileo e Cigoli no Sidereus Nuncius. [S.l., s.n], 2011. Retrieved from: https://abrapecnet.org.br/atas_enpec/viiienpec/resumos/R1151-2.pdf.
- Traldi, C. A. (2014) Estudo e Performance de Processos Rítmicos do Século XX com Auxílio de Dispositivos Eletrônicos. *Revista Música Hodie*, 14, n. 1
- Traldi, C. [Cesar Traldi]. (2018, December 20). *Crepitar (2018) Cesar Traldi e Miguel Faria* [Video]. Youtube: <https://youtu.be/UgKeTW9x9eM>.
- Traldi, C. [Cesar Traldi]. (2020, April 3) *Namíbia (2011) Cesar Traldi* [Video]. Youtube: <https://youtu.be/bEzaSimVI94>.
- Trouw, E. [Elise Trouw]. (2018, January 14). *Elise Trouw - Foo Fighters Meets 70's Bobby Caldwell (Live Loop Mashup)* [Video]. Youtube: https://youtu.be/GI9GtO_vQxw.

Músicas de rock recriadas para piano solo: interpretação e criação de arranjos de concerto

Menan Medeiros Duwe
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
menan.md@gmail.com

Catarina Leite Domenici
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
catarinadomenici@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta resultados parciais de uma Pesquisa Artística conduzida através da construção de um repertório de músicas de rock para piano solo apresentado no terceiro recital de doutorado em Práticas Interpretativas. A pesquisa foi motivada pela busca de uma síntese entre as manifestações artísticas do rock, da música de concerto e do jazz, que caracterizam a identidade do pianista pesquisador. Após um levantamento preliminar de arranjos de rock realizados por pianistas, identificamos abordagens criativas e selecionamos um repertório a ser estudado com intersecções envolvendo o rock, a música de concerto e o jazz. Optamos por combinar a interpretação de arranjos realizados por pianistas consagrados da música de concerto e do jazz com a criação de arranjos novos, a fim de obter uma perspectiva ampliada. Nesse contexto, discutimos conceitos de arranjo e transcrição, dentro do campo temático proposto por Burkholder, denominado "usos de música pré-existente" ou "empréstimo musical". Neste artigo, examinamos características de um arranjo de cada pianista incluído no repertório: *Variações sobre Light My Fire* de Friedrich Gulda, *Paranoid Android* de Christopher O'Riley e *Things Behind the Sun* de Brad Mehldau. Por fim, discutimos um dos arranjos criados pelo pesquisador durante o processo, sobre a canção *Smoke on the Water*.

Palavras-chave: arranjo de rock para piano solo, criação com material pré-existente, empréstimo musical, Pesquisa Artística, intersecções entre gêneros musicais.

Rock songs recreated for solo piano: interpretation and creation of concert arrangements

Abstract: This text presents partial results of an Artistic Research conducted through the construction of a repertoire of rock music for solo piano presented in the third doctoral recital in Interpretative Practices. The research was motivated by the search for a synthesis between artistic expressions of rock, classical music, and jazz, which characterize the identity of the researching pianist. After a preliminary survey of rock arrangements performed by pianists, we identified creative approaches and selected a repertoire to be studied with intersections involving rock, classical music, and jazz. We chose to combine the interpretation of arrangements created by renowned pianists in the fields of classical music and jazz with the creation of new arrangements to gain a broader perspective. In this article, we examine the characteristics of an arrangement by each pianist included in the repertoire: Friedrich Gulda's *Variations on Light My Fire*, Christopher O'Riley's *Paranoid Android*, and Brad Mehldau's *Things Behind the Sun*. Finally, we discuss one of the arrangements created by the researcher during the process, for the song *Smoke on the Water*.

Keywords: rock arrangement for solo piano, creation with pre-existing material, musical borrowing, Artistic Research, intersections between musical genres.

Introdução

Este texto apresenta resultados parciais da Pesquisa Artística na qual busquei compreender como músicas de rock podem ser recriadas a fim de construir um repertório para o terceiro recital do meu curso de doutorado em Práticas Interpretativas (Piano). Concentrei-me na ideia de arranjo, em que a música recriada ainda é considerada uma versão da original, mas pode apresentar variações criativas importantes.

Foi escolhida a estratégia de elaborar um experimento artístico (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) que pudesse ser conduzido através da performance e da criação de um repertório

de arranjos de rock. Dessa forma, buscou-se expandir o conhecimento sobre a tradição de pianistas arranjadores, a conceituação dos termos arranjo e transcrição, e os procedimentos criativos utilizados pelos pianistas arranjadores. Elegemos como modelo arranjos realizados por pianistas de referência na música de concerto e no jazz, o que permitiu a ampliação da compreensão das estratégias criativas utilizadas à luz da expertise instrumental e do domínio do repertório de cada pianista em sua área de atuação. Na pesquisa, isso proporcionou uma abordagem ampliada, somando a análise dos modelos com a experiência prática de criar novos arranjos.

Essa pesquisa surgiu na busca por construir uma identidade musical que contemple uma dupla interseção: 1) entre a performance a composição; 2) entre o rock, a música concerto e o jazz. Trago o rock para essa investigação por ser uma influência pessoal e uma parte importante da minha identidade musical que até agora tinha muito pouco espaço na minha prática como pianista. Por isso, esse gênero musical está no centro desta busca por conhecer mais sobre maneiras de recriá-lo como peça para piano solo, podendo ser apresentado em recitais e outros espaços. Assim, nos colocamos em consonância com a demanda contemporânea por um repertório mais inclusivo na música de concerto, buscando um contato maior com o público e tencionando que nossas reflexões possam informar e inspirar instrumentistas a recriar músicas que os instigam e estimulam, como uma forma relevante de expressão e conexão com o mundo.

Arranjo e Empréstimo Musical

Pianistas que tocam canções de rock em versões de piano solo estão selecionando uma música que já existe e transportando-a para os sons e recursos específicos do seu instrumento, sintetizando e transformando a expressão de um grupo de rock através de processos criativos que vão resultar em um *arranjo* ou *transcrição* da música original. Para esse tipo de processo criativo, Burkholder (2021) propõe o conceito “usos de música pré-existente” nos permitindo imaginar um contínuo: com a performance de uma música em uma ponta e a composição que reutiliza uma música pré-existente em outra, no qual o arranjo se situa entre eles. O arranjo se estabelece diferentemente de uma performance ao ser fixado de alguma forma, podendo ter as suas próprias performances, e se difere da composição ao passo que é visto como uma versão de uma música e não uma nova. Contudo, sendo um contínuo, existem zonas de fronteira em que, de um lado, uma performance pode variar o modelo a tal ponto que passa ser vista como um novo arranjo, e, por outro lado, um arranjo que emprega muitos elementos originais pode ser considerado uma nova composição com materiais emprestados. Em todo caso, essas definições dependerão dos tipos de novidades que determinada cultura espera que sejam trazidas na performance e de suas próprias concepções sobre autoria.

O termo transcrição, de forma geral, implica na mudança de meio. Quando visto como um tipo de arranjo, tem como características a transferência do meio instrumental e algum tipo de busca por preservar os elementos da composição original. Muitas vezes esse segundo aspecto é enfatizado ao se falar de uma transcrição literal, como uma transferência direta de uma escrita para outra (como da grade orquestral para as duas pautas do piano), mas essa é uma forma superficial de descrever processos de transcrição, pois normalmente envolvem muitas escolhas, adaptações e criatividade. Além disso, o entendimento de transferência também diz respeito ao registro que os músicos fazem dos sons ao transcrever uma música, ou seja, a transferência do meio sonoro, normalmente uma gravação, para o meio escrito (ou o registro na memória sem escrever).

A ideia de utilizar músicas que já existem na criação de novas têm importância na história da música muito maior do que estamos acostumados a pensar, uma vez que somos influenciados pelos conceitos de originalidade, inovação e individualidade que dominaram o discurso sobre criação a partir do século XIX. Além disso, compreende uma gama variada de estratégias, como citação, paráfrase, *cantus-firmus*, variações, modelagem, adição (vozes,

acompanhamento, etc.), medley, quodlibet, colagem, entre outros, dentre os quais o arranjo é também uma das estratégias. Em todos os períodos temos músicos utilizando músicas pré-existentes, o que, em muitas situações, deu origem a formas musicais tais como tema e variações. Isso impulsionou Burkholder (1994) a propor uma visão mais integrada que contemplasse o desenvolvimento histórico das práticas e procedimentos, escolhendo o conceito “musical borrowing” (empréstimo musical) para nomear o que ele defendeu que deveria ser um campo de estudo musical para abarcar os diversos “usos de música pré-existente”.

Nesta pesquisa, foi realizada uma revisão do estudo das práticas de uso de música pré-existente realizado por Burkholder (2001) para entender melhor o desenvolvimento e a importância dessas práticas ao longo da história. Na perspectiva deste panorama, considerou-se que três estágios gerais podem ajudar na compreensão dos tipos de uso de música pré-existente no decorrer da história. No primeiro estágio (aprox. até 1300), a música existente é vista como uma reserva comum a ser retrabalhada para um fim específico, sendo a propriedade sobre uma música relacionada ao seu uso. No segundo estágio (aprox. 1300-1800) emergem noções claras de autoria sobre peças musicais, mas o foco está na habilidade de manipulação apropriada das fontes musicais, sejam originais ou não. No terceiro estágio (aprox. a partir de 1800) emergem as noções de autoria, propriedade e originalidade que nos são familiares hoje.

Pianistas arranjadores

No século XIX, diversos tipos de empréstimo musical faziam parte da prática corrente (BURKHOLDER, 2001), na qual arranjos e transcrições de temas de ópera e canções eram peças centrais nos programas de pianistas profissionais entre 1830-70. Essas peças de caráter virtuosístico utilizavam um ou mais temas estilizados em seções, recebendo títulos como fantasia, paráfrase, capricho, potporri, souvenir e reminiscências. Os maiores expoentes dessa prática foram os pianistas Franz Liszt (1811-86) e Sigismond Thalberg (1812-71), sendo que ela também foi adotada por outros compositores como Carl Czerny (1791-1857), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Henri Herz (1803-88), Theodor Döhler (1814-56) e Karl Tausig (1841-71) (SUTTONI, 2002). Além disso, a criação de transcrições para piano contribuiu para fortalecer o meio cultural tornando acessível a difusão de obras orquestrais e fomentando o aprendizado entre gerações (ROBERGE, 1993).

Liszt, como figura bastante proeminente na criação de arranjos para piano, atuou tanto em recriações que desenvolvem o modelo, quanto em recriações idealizados como fiéis ao original. Ele escreveu mais partituras recriando composições de outros músicos do que composições originais (FRIEDHEIM, 1962), transmitindo a sua própria interpretação pianística de diversas obras musicais, mesmo quanto tentou reproduzi-las o mais fielmente possível em seu instrumento. Em arranjos como os das Sinfonias de Beethoven, Liszt se via aplicando um escrupuloso método sem precedentes ao seguir a orquestra passo a passo, como se estivesse “traduzindo um texto sagrado”, perseguindo o objetivo de capturar o som orquestral, em suas nuances, detalhes e “multiplicidade de combinações instrumentais e rítmicas”. O que pode parecer contraditório é que essa busca mobiliza soluções criativas e novas formas de manipulação do instrumento que divergem de uma transcrição literal, ou seja, a fidelidade ao som ou a sua interpretação daquela obra revela uma interconexão entre fidelidade e criatividade (KIM, 2019).

A prática da criação de arranjos por pianistas saiu do gosto na virada do século XX com a consolidação do Conceito de Obra Musical¹, que traz consigo a separação rígida entre a composição e a interpretação, e o estabelecimento de um cânone de performance de clássicos².

No século XX, a criação de arranjos ao piano foi uma prática difundida em diversos estilos de música popular, muito especialmente no jazz e diversos gêneros de música brasileira.

¹ Ver *The Imaginary Museum of Musical Works* (GOEHR, 1992).

² Ver *The History of Musical Canon* (WEBER, 1999).

No entanto, a nossa revisão, embora resumida nesta comunicação, nos permitiu ver que é uma prática tradicional que corresponde a uma importante instância criativa / interpretativa. Manipular músicas recriando-as ao piano pode ser uma necessidade cultural associada às capacidades desse instrumento, assim como uma forma de interagir artisticamente com o mundo, ressignificando manifestações musicais através do seu reuso. Vemos o arranjo como uma postura interpretativa diante do ambiente multicultural atual apoiado na conectividade e sendo uma forma de interagir com as culturas que influenciam o artista.

Arranjos de rock para piano

Para montar um repertório de piano baseado em músicas de rock fizemos um levantamento de pianistas que interpretam seus próprios arranjos. A partir da produção de doze pianistas³, consideramos que há três tipos principais de abordagem criativa. A primeira é a ideia de cover voltado para o fã de rock, em que a fidelidade à versão original da música tende a restringir o arranjo aos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos que estão presentes naquela versão, embora possam usar soluções de escrita pianística muito criativas e virtuosísticas. A segunda abordagem propõe uma intersecção entre elementos da música clássica e do rock, onde o tratamento da canção arranjada é influenciado pela expertise no repertório da música de concerto dos pianistas arranjadores. Dessa forma, características da versão original são transformadas, seja através da utilização de uma forma clássica como tema e variações no caso de Friedrich Gulda, seja através da utilização de gestos do repertório pianístico canônico, gerando um arranjo que dialoga ao mesmo tempo com o público do rock e da música de concerto. A terceira abordagem diz respeito à utilização de recursos criativos da tradição do jazz para recriar uma música de rock. Isso pode ser feito tomando a música original como um tema, o qual será apresentado e sobre qual novos desenvolvimentos serão criados a partir da estrutura formal e harmônica. Contudo, a abordagem demanda um tipo de planejamento que vai além dos recursos mais tradicionais do jazz, para assim estabelecer uma coesão com a música original, implicando na reinterpretação do próprio material do rock a partir de uma rítmica mais sincopada e uma realização pianística mais jazzística, incluindo harmonias e montagens de acordes característicos⁴.

O conjunto da produção dos doze pianistas arranjadores ajudou a definir a proposta e o escopo da criação artística. Além da motivação inicial, que buscava uma síntese entre as influências musicais do pesquisador, a construção do repertório com arranjos de rock para piano solo foi norteadora pela exploração dos recursos do instrumento aliada ao protagonismo do gênero instrumental piano solo nas tradições da música de concerto e do jazz.

O repertório que foi preparado para o recital compreendeu as sete músicas listadas abaixo⁵. Cinco delas foram arranjadas por três pianistas e duas delas por mim:

³ Friedrich Gulda, Brad Mehldau, Adam Wakeman, Viktoriya Yermolyeva, Josh Cohen, Christopher O'Riley, Aleksandra Kuznetsova, Scott Lavendar, David Ari Leon, Ark Sano, Stephen Prutsman, Massimo Bucci.

⁴ Os arranjos para piano de músicas de Rock Progressivo se relacionam com mais de uma das categorias criadas. Normalmente têm alto grau de fidelidade à versão original como um cover, mas já partem de uma música de intersecção com a tradição clássica, fazendo com que o arranjo se assemelhe muito a uma transcrição para piano de uma música orquestral.

⁵ Gravação disponível no link: <https://youtu.be/gvRjQvXV1EE>

Variações sobre Light My Fire (The Doors) ¹ Friedrich Gulda ² (1930-2000)	Motion Picture Soundtrack (Radiohead) Christopher O’Riley (1956)	Paranoid Android (Radiohead) Christopher O’Riley
Things Behind the Sun (Nick Drake) Brad Mehldau (1970)	Smoke on the Water (Deep Purple) Menan Duwe (1989)	God Only Knows (The Beach Boys) Brad Mehldau
	Intervalo	Sertão (Kiko Loureiro) Menan Duwe

¹ Grupo ou músico autor da composição.

² Pianista autor da recriação para piano.

Fig. 1: Programa de peças do terceiro recital de doutorado.

Análises

Abordaremos peças do repertório examinando características de um arranjo de cada pianista: *Variações sobre Light My Fire* de Friedrich Gulda, *Paranoid Android* de Christopher O’Riley e *Things Behind the Sun* de Brad Mehldau, para em seguida tratar de um dos arranjos criados por mim no processo, sobre a canção *Smoke on the Water*.

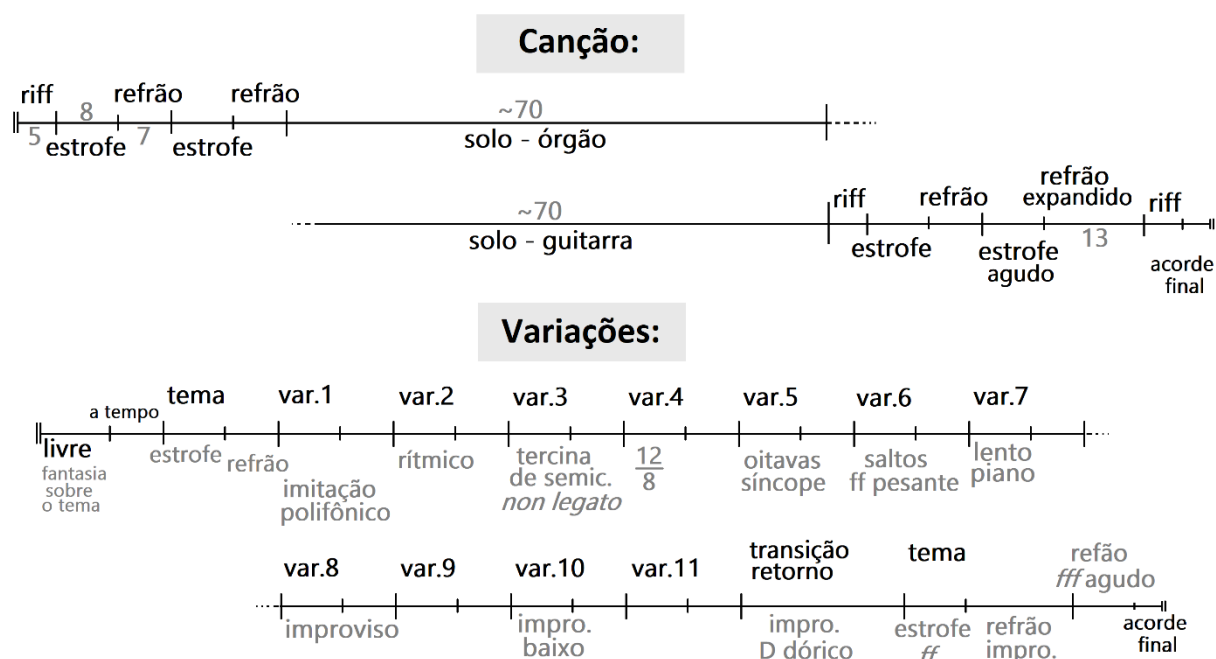


Fig. 2: Esquemas formais de *Light my Fire* comparados.

De acordo com o levantamento feito nesta pesquisa, a peça *Variationen über "Light My Fire"* (von Jim Morrison)⁶ do pianista austríaco Friedrich Gulda é a recriação mais antiga de uma canção de rock para piano. A canção *Light My Fire* foi lançada em 1967 pela banda americana *The Doors*. A Figura 2 apresenta um esquema formal da canção e das Variações de Gulda. Em sua peça, Gulda dá tratamento temático ao par estrofe / refrão e imprime a esse material uma rítmica mais sincopada. A peça, gravada no álbum duplo *The Long Road To Freedom (Ein musikalisches Selbstportrait in Form eines Lehrgangs)* (1971), é em forma de

⁶ A música é atribuída a banda toda, diferentemente do que diz o título de Gulda ao citar somente o cantor. Contudo, no programa de rádio “The Pop Chronicles” de John Gilliland, em 1969 a música foi atribuída ao guitarrista da banda, Robbie Krieger. “(...) by October 1967, The Doors had two albums on the Billboard Top 10, their single hit, Robbie Krieger's Light My Fire had passed the million dollar sales mark.” (Track 3, 00:02:21) <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc19802/> show 43, John Gilliland’s “The Pop Chronicles”, acesso: 13/07/2023.

tema e variações, tradicionalmente utilizada na criação musical a partir de um material pré-existente ou emprestado. Gulda inova na abordagem formal construindo uma intersecção entre o desenvolvimento de variações e os *chorus* de improviso do jazz, uma vez que as variações VIII, IX, X e XI são variações improvisadas a partir de diretrizes sugeridas na partitura. A inserção de improvisação em suas composições é uma marca de pioneirismo que diferencia Gulda de outros compositores clássicos influenciados pelo jazz, tornando sua fusão de estilos mais autêntica, uma vez que o performer vivencia características das duas práticas ao interpretar a sua música (WORSHAM, 2019). Nas variações escritas, Gulda cria uma linguagem que mistura elementos do rock, do jazz e da música de concerto. Mantendo a estrutura harmônica e melódica da canção, Gulda inclui acordes com extensões e voicings característicos do jazz, contraponto bachiano, e gestos pianísticos do repertório da música de concerto.

O arranjo de *Paranoid Android* criado por Christopher O’Riley foi lançado no álbum *Hold Me to This* (2005) inteiramente dedicado à recriação para piano solo de músicas da banda de rock inglesa Radiohead. A canção *Paranoid Android* foi lançada no álbum *OK Computer* (1997). No arranjo, O’Riley segue a mesma estrutura da canção, compasso a compasso, mas recria toda a textura musical substituindo efeitos timbrísticos e de sobreposição de elementos por transformações harmônicas e melódicas em um fluxo contínuo de semicolcheias de caráter polifônico, além de utilizar dissonâncias agregadas aos acordes e *clusters*.

Usamos o início do arranjo para exemplificar como O’Riley realiza a trama polifônica em um fluxo contínuo de semicolcheias visando criar o efeito da interação entre os instrumentos da banda. A escrita da mão esquerda contém 3 vozes implícitas, além da melodia principal na mão direita, transformada dentro do mesmo contorno com adições harmônicas.


The image displays a musical score for the introduction of 'Paranoid Android'. The top staff shows the original melody by Radiohead in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 84. The bottom staff shows a piano arrangement by Christopher O'Riley, also in 4/4 time, marked 'mp'. The piano arrangement features a complex, polyphonic texture with multiple voices in the left hand and a dense harmonic structure. The piano part is characterized by a continuous flow of semiquavers (eighth notes) and includes various harmonic additions and clusters. The score is annotated with blue and green lines and circles, highlighting specific melodic and harmonic elements.

Fig.3: *Paranoid Android*, Introdução (c.1-2), partitura de O’Riley (abaixo), melodia de Radiohead (acima).

Na figura 4, vemos uma harmonização da melodia com notas agregadas aos acordes, cuja densidade em conjunto com os saltos melódicos da canção original recria tanto o timbre cortante de sintetizador usado pela banda quanto a distorção de fundo. Nesse trecho, o acompanhamento se expande no registro, ocupando um espaço de pouco mais de duas oitavas com mudanças rápidas da região grave para a região média do piano. Conjecturamos que a sonoridade resultante do arranjo possa ter origem na interpretação de O’Riley da canção. Ao longo do arranjo, O’Riley utiliza uma escrita crescentemente densa para acentuar o caráter de inquietação e agressividade da canção original.



Fig.4: *Paranoid Android*, harmonização densa no arranjo construindo um timbre cortante e distorcido (minuto 4:52 O'Riley / 5:38 Radiohead).

O arranjo de *Things Behind the Sun*⁷ criado por Brad Mehldau foi lançada no álbum *Live in Tokyo* (2004). A canção original é do músico britânico Nick Drake e foi gravada somente com voz e violão no álbum *Pink Moon* (1972). A canção segue uma estrutura de estrofe / refrão com três ocorrências, precedida por uma introdução e finalizando com uma coda. Mehldau preserva a mesma estrutura, mas transforma o segundo par estrofe / refrão em um desenvolvimento que ocupa também a terceira estrofe, retornando ao material temático somente no último refrão. Isso muda a percepção cíclica da forma da canção variada por sua letra para uma percepção mais linear da forma, com exposição, desenvolvimento e recapitulação.

No arranjo, a estrutura harmônica é mantida, embora os acordes sejam reinterpretados com a utilização de acordes invertidos, acordes de passagem e tensões harmônicas. Na Figura 5, sintetizamos a base do acompanhamento da canção e trazemos um exemplo de como Mehldau apresenta o material da estrofe. Vemos que o acompanhamento do violão na canção original acentua o segundo e o quarto tempos, ao passo que Mehldau privilegia o primeiro e o terceiro tempos. O resultado rítmico ao piano combina a acentuação melódica da canção no segundo e quarto tempos com a ênfase no primeiro e terceiro tempos conferida pelo movimento do baixo e acompanhamento. A construção textural é feita a quatro vezes, onde a interação entre elas cria padrões rítmicos no nível da semicolcheia.



Fig.5: *Things Behind the Sun*, Estrofe 1, segunda parte, c.21-24: Mehldau (abaixo), violão em Drake (acima).

Smoke on the Water é uma canção de rock da banda inglesa Deep Purple, lançada no álbum *Machine Head* (1972). A forma da música tem 3 partes: riff – estrofe – refrão, sendo que riff e estrofe têm por base ciclos de 4 compassos e o refrão, um ciclo de seis compassos. A Figura 6 traz um esquema formal comparado da canção original e do arranjo. Na gravação do Deep Purple, a sequência riff – estrofe – refrão ocorre 4 vezes completas, já que a seção de solo é uma variação do par estrofe – refrão. No arranjo que construí, parti da mesma forma do original, mas variações surgiram ao elaborar os materiais. Para as estrofes e refrões eu transcrevi a melodia da gravação e procurei utilizá-la com precisão do desenho melódico e rítmico. Na seção do solo eu utilizei parte da melodia da guitarra somente na primeira seção, com a ideia de evocar o original para depois ir em outra direção.

⁷ Foram utilizadas transcrições das gravações de Brad Mehldau realizadas por Michael Lucke.

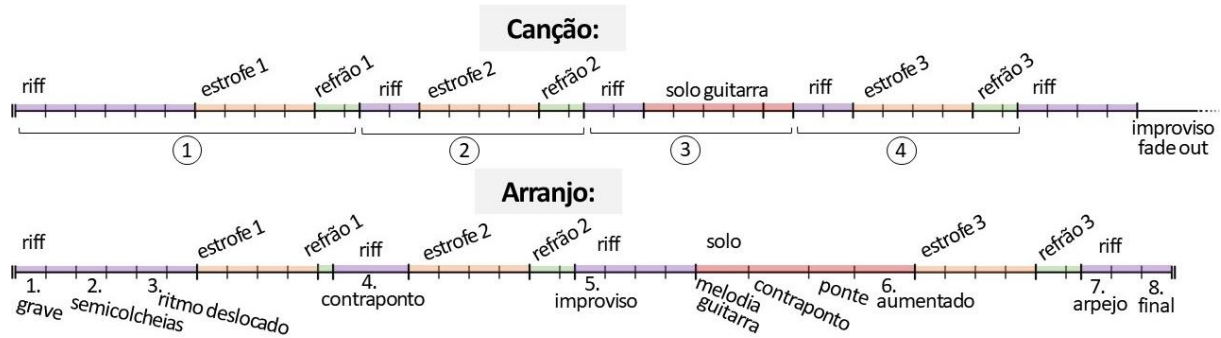


Fig.6: Esquemas formais de *Smoke on the Water* comparados: canção e arranjo criado na pesquisa.

A figura 7 apresenta como a melodia do riff é preservada na mão esquerda, com alterações rítmicas nas variações 3 e 6, enquanto a mão direita apresenta figurações variadas sobre a harmonia. A variação 4 explora a melodia em um contraponto imitativo e a variação 5 é um improviso usando o riff como acompanhamento.

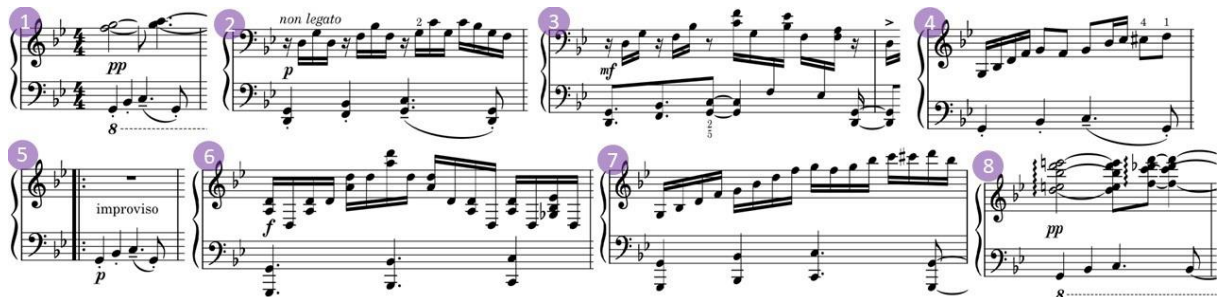


Fig.7: Variações do riff de *Smoke on the Water* no piano representadas pelo primeiro compasso de cada uma (arranjo criado na pesquisa).



Fig.8: *Smoke on the Water*, Estrofe 1, versos 1 e 2 (arranjo criado na pesquisa).

Mantendo as melodias originais nas estrofes e refrões, utilizei estratégias de criação em torno delas: adicionei acordes complementando a melodia e em seus espaços (notas longas ou pausas) valorizando uma rítmica sincopada; mantive o acompanhamento original das estrofes na mão esquerda para na sequência implementar variações dele; fiz inserções melódicas interagindo com a melodia; expandi as possibilidades harmônicas originais baseadas na pentatônica blues sobre sol menor usando notas presentes em outros modos menores de sol, como dórico, eólio e frígio, além das notas cromáticas comumente usadas na pentatônica, como o quarto grau aumentado e o sétimo grau maior; usei acorde quartais e outros acordes com

tensões. Essas manipulações foram usadas como forma de realizar o conceito que me inspirou a fazer um arranjo dessa música: imaginar o acompanhamento improvisatório do órgão da versão original em uma atuação expandida, com interações de várias camadas do acompanhamento com a melodia. A Figura 8 ilustra essa abordagem no trecho que compreende a primeira metade da Estrofe 1.

Considerações finais

O estudo de um repertório de arranjos de rock para piano solo criados por pianistas da música de concerto e do jazz revelou estratégias de reestruturação formal, alterações rítmicas, rearmonizações, e possibilidades texturais variadas para a realização da interação entre os elementos da música original no piano. Os conceitos de “empréstimo musical” (musical borrowing) e “arranjo” propostos por Burkholder (1994, 2001, 2021) permitiram situar historicamente os arranjos criados para este projeto tanto na tradição de pianistas arranjadores da música de concerto quanto do jazz. Identificamos que os pianistas estudados manipulam a música original de acordo com o repertório e as práticas de performance que marcam suas trajetórias artísticas para criar uma versão para piano solo que mescla estilos e linguagens musicais. Os arranjos estudados serviram como modelos para a criação de novos arranjos que pretendem ampliar o repertório e o público da música de concerto através da recriação de músicas conhecidas.

Referências

- Burkholder, J. P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes, Second Series*, 50(3), 851-870. <https://www.jstor.org/stable/898531>
- Burkholder, J. P. (2001). Borrowing. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online (71 pp.). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>
- Burkholder, J. P. (2021). Making old music new. Performance, arranging, borrowing, schemas, topics, intertextuality. In V. Kostka, P. F. de Castro & W. Everett (Eds.), *Intertextuality in Music: Dialogic Composition* (pp. 68-84). New York: Routledge.
- Friedheim, P. (1962). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *Studies in Romanticism*, 1(2), 83-96. <https://www.jstor.org/stable/25599545>
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Clarendon Press – Oxford.
- Kim, H. J. (2019). *Liszt's Representation of Instrumental Sounds on the Piano: Colors in Black and White*. Eastman studies in music. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- López-Cano, R., and Opazo, U. S. C. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.
- Roberge, M. (1993). From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers' Works. *Music Library Association*, 49(3), 925-936. <https://www.jstor.org/stable/898925>
- Suttoni, C. (2002). Piano fantasies and transcriptions. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online (3 pp.). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005677>
- Weber, W. (1999). The History of Musical Canon. In N. Cook & M. de Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 336-355). New York: Oxford University Press.
- Worsham, W. T. (2019). *Crossing the Line: The Life and Musical Legacy of Friedrich Gulda through a Study of Play Piano Play*. (Doctoral dissertation). University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, USA.

A música de Yamandu Costa: em busca de uma concepção de performance

Henrique Lowson
UFMG

henriquelowson@hotmail.com

Resumo: Este trabalho consiste em um recorte de pesquisa de doutorado, cujo objetivo é investigar e buscar compreender o estilo de performance do violonista brasileiro Yamandu Costa, identificando as características que o definem enquanto performer. Além disso, pretende-se analisar o estilo composicional de Yamandu e realizar arranjos de algumas de suas peças para o violão de 6 cordas, visto que o músico toca e compõe para o violão de 7 cordas. Este artigo também apresenta etapas do processo de arranjo da música *Mariana*, de Yamandu Costa, para violão de 6 cordas. Como referencial teórico e metodológico serão utilizados os conceitos Pesquisa Artística de López Cano e Opazo (2014), Domenici (2012) e Almeida (2011), as noções de obra musical trabalhadas por Goehr (1992), Cook (2013) e Bowen (1993). Algumas ideias de Vale (2018) e Martini (2017) também irão subsidiar e nortear as discussões sobre arranjo e transcrição, além da tese de Gonçalves (2019), que é o único trabalho acadêmico identificado até então que perpassa por Yamandu. Ao longo da pesquisa pretende-se responder às seguintes questões: Que tipo de performer é Yamandu Costa? De que forma Yamandu escapa à tradição do performer ocidental? Qual o estilo composicional de Yamandu? Por que ainda não existem esforços para adaptar obras do músico para o violão de 6 cordas? Quais os desafios para realizar essas adaptações?

Palavras-chave: Yamandu Costa; performance musical; interpretação musical; conceito de obra musical; violão de 7 cordas

The music of Yamandu Costa: in search of a conception of performance

Abstract: This work consists of a section of doctoral research, whose aim is to investigate and try to understand the performance style of Brazilian guitarist Yamandu Costa, identifying the characteristics that define him as a performer. In addition, it is intended to analyze the compositional style of Yamandu and make arrangements of some of his pieces for the 6-string guitar, since the musician plays and composes for the 7-string guitar. This article also presents stages in the process of arranging Yamandu Costa's song *Mariana* for 6-string guitar. As a theoretical and methodological reference, the concepts of Artistic Research by López Cano and Opazo (2014), Domenici (2012) and Almeida (2011), the notions of musical work worked by Goehr (1992), Cook (2013) and Bowen (1993) will be used. Some ideas by Vale (2018) and Martini (2017) will also subsidize and guide the discussions on arrangement and transcription, in addition to the thesis by Gonçalves (2019), which is the only academic work identified so far that goes through Yamandu. Throughout the research we intend to answer the following questions: What kind of performer is Yamandu Costa? In what way does Yamandu escape the tradition of the Western performer? What is Yamandu's compositional style? Why are there still no efforts to adapt the musician's works for the 6-string guitar? What are the challenges of making these adaptations?

Keywords: Yamandu Costa; musical performance; music work concept; musical interpretation; 7 string-guitar

Introdução

Yamandu Costa figura entre os principais expoentes do violão ao redor do mundo, reconhecido por uma técnica virtuosa e singular. O músico é nascido em 1980, na cidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul. Iniciou-se muito cedo na música, aprendendo com a própria família, que possuía um grupo de música regional gaúcha, chamado de *Os Fronteiriços*. Yamandu participou desde criança das apresentações do grupo, que vivia sempre viajando pela região para fazer bailes de música. Desenvolveu seu estilo primeiramente com base nas musicalidades do Sul do Brasil e das fronteiras com Argentina e Uruguai. Posteriormente mudou-se para o Sudeste, incorporando gêneros como samba, choro, bossa nova, baião e outros. Passou a acompanhar diversos artistas de renome, desenvolvendo sua técnica e

passando a compor cada vez mais. Ele aponta suas principais referências no violão: Lúcio Yanel, Baden Powell e Raphael Rabello. Yamandu é conhecido por suas performances ao violão, mas também desenvolve outras atividades musicais: compõe, arranja, improvisa, interpreta, acompanha artistas, produz e canta. Até o presente momento da pesquisa foram identificadas mais algumas características de performance do músico gaúcho que serão elencadas a seguir e constituem o estilo de Yamandu: [1] não lida com partitura. [2] alguns elementos de palco remetem à aspectos regionais, como o chimarrão, roupas e alguns acessórios utilizados pelo músico. [3] Yamandu apresenta movimentação corporal fluida, despojada, utilizando diversas expressões faciais que integram a performance. [4] cria uma relação intimista com o público, geralmente conta histórias e piadas. Yamandu comenta sobre seu estilo de performance:

[...] o que eu faço não são concertos de violão, eu faço uma performance de violão. Não é mais nem menos, mas o compromisso é outro, não é você simplesmente tocar bem. [...] o que eu posso dar para as pessoas é esse convívio, essa intimidade. [...] essa aproximação está na música, mas também na atitude [...] na maneira que você toca. [...] procurar fazer uma música culta, [...] que também tenha essa preocupação com as pessoas eu acho que essa é a principal característica do meu trabalho. (Yamandu apud Gonçalves, 2019, p.138).

O músico gaúcho ocupa um lugar de destaque no panorama tradicional que envolve a música popular/música clássica¹, já que transita entre esses dois mundos. Mesmo tendo como base de formação a música popular, Yamandu já se apresentou ao lado grandes orquestras², estreou obras dedicadas³ a ele, compôs para violão e orquestra⁴, além de executar obras de compositores do universo da música de concerto, como por exemplo: Domenico Scarlatti⁵, Joaquín Rodrigo⁶, Agustín Barrios⁷ e Astor Piazzolla⁸, em diversas formações instrumentais. Contudo, o músico não lida com a performance dessas obras de maneira tradicional - dificilmente toca uma obra do mesmo jeito, geralmente improvisando independentemente do repertório executado. Sendo assim, ele acaba adotando uma postura típica de um músico popular, realizando acompanhamentos, variações e improvisos, mesmo executando uma obra de música clássica. É recomendada a apreciação dos links contidos nas notas de rodapé para uma compreensão mais clara e ilustrativa.

Até o presente momento não foram identificados esforços para que as músicas de Yamandu Costa estejam disponíveis para serem tocadas no repertório do violão brasileiro. Isso se deve ao fato de que poucas pessoas tocam violão de 7 cordas (em comparação ao violão de 6 cordas), e mesmo assim a maioria de suas músicas não estão escritas em partitura e muito menos adaptadas para o violão de 6 cordas, visto que o violonista clássico está

¹ Utiliza-se aqui o termo música clássica para se referir à tradição da música de concerto ocidental, ou música erudita, como também é chamada.

² Aqui podemos citar a *Philharmonie de Paris*, *Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo*, *Orquestra Nacional da Bélgica*, além de outras.

³ No link podemos conferir Yamandu estreando a obra escrita em sua homenagem por Vagner Cunha, *Concerto para violão de 7 cordas e orquestra*: <https://www.youtube.com/watch?v=ODyigczU7ic&t=5s>

⁴ Performance de Yamandu Costa e Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, executando sua composição *Concerto de Fronteira*, orquestrado por Elodie Bouny: <https://www.youtube.com/watch?v=OfcrHp2CHaw>

⁵ Performance de Yamandu Costa e Elodie Bouny executando a *Sonata K386*, de Domenico Scarlatti: <https://www.youtube.com/watch?v=szYGZbBomHg>

⁶ Performance de Yamandu Costa e Elodie Bouny executando *Seguidillas del Diablo*, de Joaquín Rodrigo: <https://www.youtube.com/watch?v=SlwlqzJyAoU>

⁷ Performance de Yamandu Costa e Ricardo Gallén executando *La Catedral*, de Agustín Barrios: <https://www.youtube.com/watch?v=bOj218MKSHE>

⁸ Performance de Yamandu Costa e Richard Galleano executando *Oblivion*, de Astor Piazzolla: <https://www.youtube.com/watch?v=3wmABfUolil>

habituação a tirar músicas através da partitura. A intenção de executar essas obras no violão de 6 cordas é torná-las mais acessíveis e disponibilizá-las para serem tocadas, através do resultado desta pesquisa, uma vez que o compositor toca o violão de 7 cordas e não escreve suas músicas. Como violonista e pesquisador, acredito que o fato das músicas de Yamandu não estarem disponíveis em partituras para violão de 6 cordas represente uma lacuna. Portanto, outro aspecto explorado nesta pesquisa diz respeito às transcrições/arranjos de obras do Yamandu. Por mais que o violão de 7 cordas seja um instrumento similar ao de 6 cordas, eles apresentam características bastante distintas, fato que exige algumas alterações na hora de adaptar essas músicas para o violão de 6 cordas. Portanto os esforços feitos nesta pesquisa irão possibilitar que esse repertório seja acessível aos violonistas, através da realização de adaptações e edições em partitura das obras selecionadas.

Metodologia e Referências bibliográficas

Com base no que foi exposto acima, situo a pergunta central desta pesquisa de doutorado: Que tipo de performer é Yamandu Costa? Não é o objetivo aqui apontar para respostas precisas, mas levantar as principais perguntas e problemas de pesquisa, tecer considerações iniciais sobre o objeto, construir um conjunto de referências bibliográficas e metodológicas. A pergunta central sintetiza o problema de pesquisa e se desdobra: que elementos da sua performance são tratados de maneira tradicional? Que elementos são tratados de uma maneira diferenciada? De que forma Yamandu escapa à tradição do performer ocidental? De que forma Yamandu amplia/transforma a categoria de performer na música brasileira? Além dos problemas de pesquisa relatados acima, também tentaremos responder às seguintes questões: porquê ainda não existem esforços para adaptar essas obras para o violão de 6 cordas? Qual o estilo composicional do Yamandu? Quais são os desafios para realizar tais adaptações?

A seguir apresento algumas das que considero as principais variáveis para a definição de um performer ocidental e que deverão ser trabalhadas e analisadas durante a pesquisa: [1] A relação com o texto musical e a ideia de fidelidade à partitura. [2] A escolha do repertório. [3] A relação com o público. [4] A relação com a história e com a própria cultura. [5] A ideia de performance enquanto evento. [6] O aspecto visual da performance, como cenário, vestimenta, expressões faciais e outros. [7] A hierarquia verticalizada entre compositor, obra, performer, performance e público receptor [8] Relação do performer com seu próprio corpo e com o instrumento. [9] Relação do performer com o espaço à sua volta.

A ideia de obra musical assim como suas relações com a performance é fundamental nesta discussão, já que observamos que o paradigma tradicional da performance se estabelece ao redor de uma visão textual sobre a música. Nessa perspectiva a partitura representa a obra em sua forma acabada e idealizada, supostamente contendo todas as informações necessárias para sua execução. Essa separação entre música e partitura trouxe questões importantes na discussão sobre performance musical, como observado em GOEHR (1992), COOK (2013) e também em BOWEN (1993). Os dois primeiros analisam o conceito de obra musical e sua evolução dentro da tradição da música clássica, enquanto Bowen traça um paralelo do que seria a obra musical no *jazz*. Essas concepções de obra musical serão fundamentais para tentar responder aos questionamentos lançados, sobre que tipo de performer é Yamandu Costa e as características que o definem. Será importante colocar em discussão também o conceito de pesquisa artística como apresentado por LÓPEZ CANO E OPAZO (2014), DOMENICI (2012) e ALMEIDA (2011). O paradigma tradicional que foca na partitura enquanto única referência da obra perde força, tornando assim a performance como central para a comunicação, além de trazer o enfoque para a compreensão de aspectos da minha própria performance.

Até o momento, não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico que tenha como foco o violonista gaúcho. Existem, no entanto, alguns trabalhos em que o músico é citado, como o artigo de BORGES e VOLPE (2020), que discute o papel do violão de 7 cordas no Choro Tradicional e no Choro Não Tradicional, nomenclaturas utilizadas pelos autores. O trabalho mais notável que envolve o músico é a tese de doutorado do violonista de 7 cordas Marcello GONÇALVES (2019), intitulada *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista*. Nesta tese, é possível encontrar uma transcrição da música Luciana (para violão de 7 cordas), de autoria do Yamandu. Também foram encontradas transcrições de outros pequenos trechos de performances executadas pelo violonista gaúcho. Além disso, há uma sessão destinada ao músico, que conta com uma breve biografia, além de uma entrevista que contém algumas passagens muito pertinentes ao tema abordado nesta pesquisa. Na pesquisa de Gonçalves, levanta-se a questão do que poderia ser chamado de um violão híbrido, que possui características da chamada escola clássica assim como da popular, com uma ideia de unir a sofisticação e o acabamento da música clássica ao jeito mais relaxado e espontâneo da música popular. Abaixo podemos observar o pensamento do violonista gaúcho acerca dessa aproximação entre as escolas do clássico e do popular:

[...] o futuro da academia deveria ser esse, e o futuro da rua também. Conseguir misturar essas linguagens. Eu acho que quando a gente chegar nesse resultado aí, vamos ter muita surpresa em todos os lados. Uma música swingada, extremamente bem-acabada, imagina? Um sonho. Não é fácil. As escolas têm lacunas muito grandes. Tanto uma quanto a outra, então essa convivência só faz bem. (Yamandu apud Gonçalves, 2019, p.139).

Acredito também que essa aproximação entre as chamadas escolas “clássica” e “popular” representa algo muito positivo que irá nortear este trabalho. Essa separação entre dois polos, aparentemente opostos, mostra-se um tanto quanto ultrapassada, visto que não existem barreiras nítidas que separem estes dois campos.

Concepções de transcrição e arranjo utilizadas

Por mais que o violonista de 7 cordas Yamandu Costa seja um músico popular, com forte caráter de improvisação e regionalismo em suas músicas, ele também possui diversas obras que tem características em comum ao violão clássico de 6 cordas e que podem ser adaptadas para o instrumento. Essas obras apresentam texturas comuns ao violão clássico, como melodia acompanhada, uso de polifonias, além do uso de técnicas como *tremolo*, *rasgueado*, entre outros. Para realizar a adaptação dessas obras serão seguidas as seguintes etapas: escuta, transcrição/arranjo e edição em partitura das músicas escolhidas.

De acordo com o Vale (2018):

“o pensamento sobre o fenômeno transcricional tem em grande parte se desenvolvido na tentativa de dar continuidade à sua histórica função de preenchimento das mais diversas lacunas repertoriais. E no interior desse pensamento, o ato transcritivo é, na maioria das vezes, uma construção que se submete preponderantemente às relações idiomáticas de destino, ao universo instrumental para o qual é realizada a transcrição. O escopo central dessa tradição move-se na tentativa de pulverizar e pasteurizar os estranhamentos mecânicos e idiomáticos em potência no texto musical de origem, tornando o mesmo o mais adequado possível à nova formatação idiomática e ao funcionamento mecânico do instrumento de destino”.

O ato da transcrição musical como recurso para preencher lacunas repertoriais é um dos objetivos deste trabalho, porém acredito que o trabalho a ser feito está situado em um

limiar entre transcrição e arranjo⁹. As relações entre o ato de transcrição/arranjo e performance nos interessam, uma vez que esta pesquisa se enquadra na linha de performance musical. Por mais que sejam atividades diferentes por natureza, acredito que elas possuam um caráter complementar, uma vez que o ato de arranjar ou transcrever visa a performance, moldando e definindo os detalhes que irão compor o ato performático.

A ideia de arranjo como “atividade-meio”, proposta por Aragão (2001) e trabalhada também por Martini (2019), corrobora com esse diálogo entre arranjo e performance, através da ideia de que o arranjo é uma atividade que está entre a composição e a performance, arranjar seria o ato de conceber cada gesto e detalhe de uma performance.

Segundo Martini (2019):

Ao reformular, elaborar e adicionar elementos a uma composição popular com fins de “prescrever” (Seeger, 1958) uma performance da mesma, o arranjo se consolida como uma ponte entre as potencialidades das composições e as possibilidades da performance. Por isso, o arranjo acaba situado em uma posição estratégica por estar nesse “entremeio” dos mecanismos que dinamizam as trocas entre performance e composição.

Adaptação da música *Mariana*¹⁰, de Yamandu Costa, para violão de 6 cordas

No processo de elaboração de uma versão da música *Mariana* para o violão de 6 cordas, foram adotadas algumas medidas que visam tornar os arranjos¹¹ mais acessíveis e idiomáticos no instrumento de destino. Algumas dessas medidas serão expostas a seguir: [1] Mudança de afinação padrão (*scordatura*¹²) [2] reelaborações harmônicas, acrescentando, retirando ou modificando notas, visto que muitos acordes não cabem no violão de 6 cordas, [3] mudança de região/oitava, [4] em alguns casos mudança de tonalidade e [5] a possibilidade de criar material musical derivado do original, como variações, embelezamentos melódicos e outras possibilidades que podem surgir ao longo da pesquisa.

O uso de *scordaturas* será uma ferramenta eficiente para a realização destas adaptações, no sentido de preservar algumas características do violão de 7 cordas e utilizar mais cordas soltas. Afinar a sexta corda em dó (tradicionalmente afinada em mi) e a quinta corda em sol (tradicionalmente afinada em lá), mostrou-se uma ótima solução para a execução da música *Mariana*. Essa afinação resultou em uma sonoridade mais grave, que preserva os mesmos baixos usados no violão de 7 cordas, além de resultar em um maior uso de cordas soltas quando comparado a versão para 7 cordas.



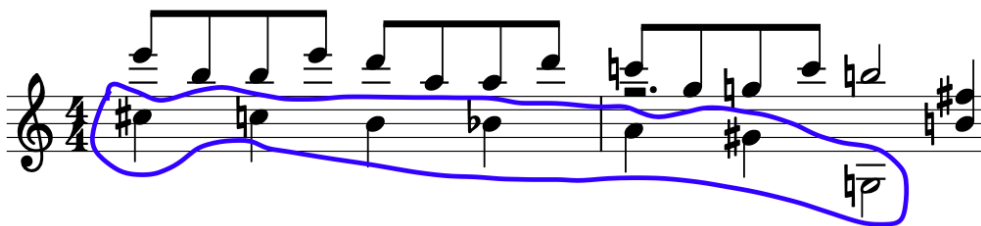
Ex.1: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 1-2. Destaque para a nota dó circulado de azul, que não é encontrada na afinação tradicional do violão de 6 cordas.

⁹ Utilizo aqui os termos *transcrição* e *arranjo* conforme as definições propostas pela pesquisadora, pianista e regente Flávia Pereira (PEREIRA, 2011, p. 52 e 180, *apud* RIBEIRO, 2014, p. 106), que têm como parâmetro o grau de fidelidade da reelaboração frente ao original

¹⁰A performance do violonista que serviu como base para a transcrição pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=l40ZCTkgyE>

¹¹ A partir da breve discussão que foi exposta sobre transcrição e arranjo, e para facilitar a leitura, será utilizado o termo arranjo para designar as adaptações feitas nas músicas de Yamandu Costa.

¹² *Scordatura* é a afinação de um instrumento de cordas diferente da afinação padrão. Ela normalmente permite sonoridades, acordes ou timbre incomuns, além de tornar certas passagens mais fáceis de tocar.



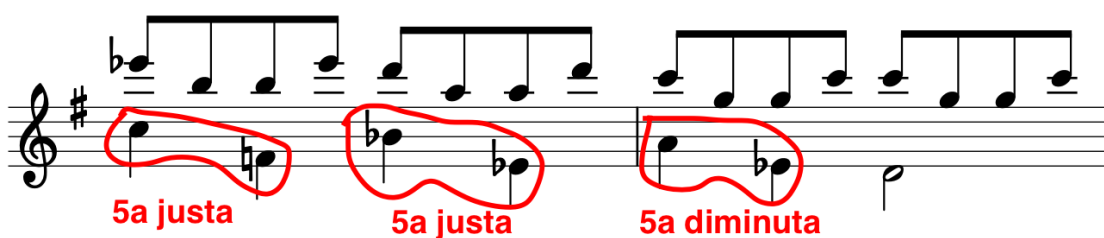
Ex.4: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 58-59. Circulado de azul, observamos a mesma linha de baixo cromático e descendente, mas agora uma oitava acima do original para 7 cordas.

A seguir temos um caso onde a intervenção feita pelo arranjo altera a estrutura melódica original. Isso também acontece por ser inviável uma digitação que contemple o trecho no violão de 6 cordas, sendo necessário, portanto mais uma mudança de oitavas:



Ex.5: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 60-61. Intervalos ascendentes de quarta justa e quinta diminuta.

No exemplo 5 conferimos alguns intervalos circulosados de vermelho. Os dois primeiros de quarta justa ascendente e o terceiro uma quinta diminuta ascendente. Como foi dito, no ato do arranjo foi necessário alterar essa estrutura para que o trecho fosse exequível ao violão de 6 cordas, colocando alguns baixos uma oitava acima:



Ex.6: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 60-61. Alteração de oitava dos baixos no processo de arranjo gera inversão dos intervalos, alterando a sonoridade do trecho.

No trecho acima percebemos que os baixos dó, si bemol e lá estão uma oitava acima em relação ao trecho original, o que acarreta em uma inversão dos intervalos e alteração na sonoridade. O que antes eram dois intervalos de quarta justa ascendente se tornaram quintas justas descendentes, e como o trítone invertido é ele mesmo, temos outra quinta diminuta, porém descendente.

No exemplo a seguir, observaremos um trecho cuja execução no violão de 6 cordas também se torna inviável, não sendo possível realizar todas as notas presentes na versão para violão de 7 cordas. Portanto foi necessário suprimir algumas notas, buscando manter as mesmas funções harmônicas e sonoridade próxima à versão de referência.



Ex.7: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 41-44. Trecho com maior densidade harmônica de realização inviável no violão de 6 cordas.

A seguir veremos como ficou a adaptação do trecho para violão de 6 cordas:



Ex.8: *Mariana*, de Yamandu Costa. Compassos 41-44. Trecho adaptado para o violão de 6 cordas.

Comparando os exemplos 7 e 8 percebemos que a melodia permanece intacta, porém as notas dos acordes sofreram algumas alterações, visando maior uma escrita mais idiomática para o violão de 6 cordas e ao mesmo tempo mantendo ao máximo as características da versão de referência.

Através dos exemplos apresentados foi possível conferir algumas das alterações acarretadas pelo processo de arranjo da música *Mariana*. Além destes, existem diversos outros exemplos similares que não serão expostos aqui, por uma questão de adequação ao formato e também porque acredito que os exemplos trazidos foram suficientes para sintetizar e ilustrar as ideias desenvolvidas no arranjo.

Conclusão

A partir do que foi exposto, observamos que o violonista brasileiro Yamandu Costa se caracteriza por um estilo de performance singular, reconhecido por uma técnica virtuosa e tendo como berço musical a música popular. No entanto, há alguns anos o músico também vem explorando outros repertórios que habitam o universo da música clássica, se apresentando com orquestras, desenvolvendo cada vez mais suas composições e trazendo maior nível de elaboração em seus trabalhos.

Também foi constatado que Yamandu tem diversas composições para violão de 7 cordas, sendo que a maioria não está escrita em partitura e muito menos adaptada para o violão de 6 cordas, que muito possivelmente é um instrumento tocado por mais pessoas em relação ao violão 7. Esta pesquisa de doutorado, ainda em andamento e com alguns caminhos em aberto, visa caracterizar que tipo de performer é Yamandu Costa, quais são os aspectos relevantes em suas performances, seu estilo de composição, além de promover arranjos para violão de 6 cordas escritos em partitura, de algumas obras selecionadas.

Referências

- Almeida, Alexandre Zamith (2011). *Por uma visão de música como performance*. Porto Alegre, v.17, n.2, p.63-76.
- Borges, Luís Fabiano Farias; Volpe, Maria Alice (2020). *O Violão de Sete Cordas no Choro Tradicional e no Choro Não Tradicional*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-37.

- Bowen, José A (1993). *The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between musical Works and Their Performances*. The Journal of Musicology, Vol.11, No.2, pp. 139-173. University of California Press.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the Score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Domenici, Catarina Leite (2012). *A voz do performer na música e na pesquisa*. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, anais, p.169-182.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Clarendon Press. Oxford.
- Gonçalves, Marcello (2019). *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista*. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- López Cano, Rubén; Opazo, Ursula San Cristóbal (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC: Barcelona.
- Martini, Rafael (2017). *O gesto do arranjador na música popular*. Escola da Música da UFMG.
- Vale, Victor Melo (2018). *A tradutibilidade do sentido: o processo de transcrição musical*. Escola de Música da UFMG.

Canto *crossover*: ampliando o conceito e as fronteiras na voz contemporânea

Danielle Dumont
Universidade Estadual Paulista - UNESP
danielle.dumont@unesp.br

Sonia Ray
Universidade Federal de Goiás - UFG
sonia_ray@ufg.br

Resumo: Já há algum tempo o desenvolvimento do canto vem apontando para o cruzamento das fronteiras técnico-estéticas. O canto *crossover* se insere nesse contexto como a prática de transitar entre gêneros e estilos musicais contrastantes fazendo os ajustes vocais correspondentes (Nascimento, 2016). Essa prática é desencorajada por alguns cantores e professores de canto e encorajada por outros. Recentemente, o canto *crossover* tem crescido como prática vocal e, conseqüentemente, como prática pedagógica. A demanda diversificada do mercado musical atual e a influência da multiculturalidade na construção das referências musicais e vocais do cantor contemporâneo são alguns dos fatores importantes desse cenário. Este artigo objetiva visitar e ampliar o conceito de canto *crossover*, com base nas considerações da literatura atual. Para isso, revisa o termo “canto *crossover*” como conceito emergente na literatura recente e discute algumas de suas implicações técnicas apontadas pelas pesquisas em pedagogia vocal e pela ciência da voz. Por fim, compreende-se que o canto *crossover* não é somente uma maneira de se adequar às sonoridades características de cada gênero ou estilo e transitar entre eles, mas de alargar possibilidades, dando espaço à experimentação, criatividade e expressão do cantor-intérprete. Canto *crossover* é um conceito que pode se ampliar para além da compreensão da voz como produto estético ou manobra técnica: é uma poética, ou seja, um caminho de criação para a voz contemporânea, flexível e multivocal.

Palavras-chave: Canto *crossover*. Voz contemporânea. Performance. Poética vocal.

Crossover singing: enlarging the concept and the borders in contemporary voice

Abstract: For some time now, the development of singing has been pointing towards the crossing of technical and aesthetic boundaries. Crossover singing fits into this context as the practice of transitioning between contrasting musical genres and styles, by making the corresponding vocal adjustments (Nascimento, 2016). This practice is discouraged by some singers and voice teachers, while encouraged by others. Recently, crossover singing has grown as a vocal practice and, consequently, as a pedagogical approach. The diverse demands of the current music market and the influence of multiculturalism in shaping the musical and vocal references of contemporary singers are some of the significant factors in this scenario. This article aims to explore and expand the concept of crossover singing based on current literature considerations. To achieve this, it revisits the term “crossover singing” as an emerging concept in recent literature and discusses some of its technical implications as indicated by research in vocal pedagogy and voice science. Finally, it is understood that crossover singing is not merely a way to adapt to the characteristic sounds of each genre or style and transition between them, but also to broaden possibilities, allowing space for experimentation, creativity, and expression of the singer-interpreter. Crossover singing is a concept that can be extended beyond the understanding of the voice as an aesthetic product or technical maneuver. It is a poetics, in other words, a creative path for the contemporary, flexible, and multivocal voice.

Keywords: Crossover singing. Contemporary voice. Performance. Vocal poetics.

Introdução

A contemporaneidade se arquiteta com uma realidade global extremamente complexa. Na paisagem sonora de nosso tempo podemos ouvir muitas vozes. Nas redes sociais, uma variedade de discursos rola pelas telas infinitamente. A diversidade de grupos sociais e suas narrativas se escancara na Internet. Nas plataformas de *streaming*, uma abundância

impressionante de materiais musicais, nos mais variados estilos e gêneros. Se por um lado, as mídias nutrem a estética de consumo, há miríades de produtos para todos os gostos. Livros e artigos se multiplicam em bibliotecas virtuais que podem ser acessadas em qualquer canto do mundo. *Podcasts* e transmissões virtuais estão disponíveis, desde meditações guiadas a discursos de viés político. Com tamanha diversidade, se constrói uma polifonia cultural. Entre cantos e contracantos, há temas dominantes e secundários, sobrepostos, ambíguos.

Com a voz contemporânea não é diferente: é múltipla de cores. Na performance vocal, os limiares estéticos se estendem e se cruzam, experimentando paletas novas, que desafiam o cantor contemporâneo. Este se depara com a necessidade de atender técnicas e estéticas do diversificado mercado musical contemporâneo e de coordenar seu canto com seu referencial vocal múltiplo, seu gosto musical variado e seu ímpeto criativo e expressivo.

Já há algum tempo o desenvolvimento do canto vem apontando para o cruzamento das fronteiras técnico-estéticas. Sobre a voz que cruza (*crossover*) gêneros musicais e estilos de canto, a cantora lírica Renée Fleming escreve: “Hoje, ‘*crossover*’ se tornou a palavra de ouro da época” (Fleming, 2004, p. 127, tradução nossa). Em 1966, a cantora e compositora vanguardista Cathy Berberian encorajava cantores líricos a explorar diversas formas de cantar, para desenvolver uma “Nova Vocalidade” (Meizel, 2020). Para Meizel, cantar com muitas vozes pode servir [...] ao cantor solo que está procurando, e criando, seu próprio espaço na indústria musical (Ibidem, p. 5). Essa “plurifonia” (Cavarero et al., 2018) também tem a ver com a multiculturalidade contemporânea e com as diversas maneiras do cantor colocar-se poeticamente no mundo.

A maioria da literatura que se dedica ao assunto do canto *crossover* é recente. Ademais, embora grande parte das referências não tratem exclusivamente do tema, versam sobre aspectos técnicos, performáticos e pedagógicos relevantes para esta prática.

Cruzar as fronteiras entre estilos consiste em alterar o corpo que produz a voz, para que seu resultado sonoro se aproxime ou se afaste de certas concepções estéticas. Naturalmente, o canto *crossover* demanda do cantor uma série de ajustes fisiológicos e acústicos específicos. Em estudos recentes, tem-se pesquisado as relações de fonte-filtro para gêneros e estilos líricos e populares, apontando-se diferenças entre as configurações vocais acústicas e fisiológicas correspondentes a cada gênero e estilo vocal (Nascimento, 2016; Titze et al., 2011).

O conceito de canto *crossover*

Segundo Marques, conforme a etimologia do termo, *cross*, oriundo do inglês antigo, deriva do latim *crux*, “em designação do objeto que se obtém pela sobreposição perpendicular ou em X de duas estacas de madeira, tradicionalmente vinculado ao simbolismo cristão, a cruz” (Marques, 2019, p. 18). Atualmente, compreende-se o verbo *cross* (*to cross*) com o significado de cruzar. Pelo advérbio *across*, compreende-se “através de”, “de um lado a outro” ou “de modo transversal”. Pode-se compreender semanticamente que, no sentido de “cruzamento”, *crossover* designa a passagem por uma interseção, por um ponto de junção, fronteira ou limiar.

No caso da música, *crossover* é um termo amplo empregado para descrever o cruzamento, mistura ou junção entre dois ou mais gêneros ou estilos musicais, cujo uso na área musical remete a meados do século XX (Shuker, 2005).

Marques complementa:

Para além das interseções entre os diferentes gêneros musicais populares norte-americanos, músicos e públicos envolvidos, um estilo híbrido inserido na música *crossover* firmou-se com a designação *classical crossover*, principalmente relacionado a denominações propostas para o mercado fonográfico e de espetáculos, proveniente da mescla de gêneros abrangentes como Pop + Barroco, Pop + Ópera e Rock + Ópera. (Marques, 2019, p. 30)

No que se refere à prática vocal, surge então o termo canto *crossover*, que se refere à habilidade de transitar entre gêneros e estilos musicais contrastantes fazendo os ajustes vocais correspondentes (Nascimento, 2016). Essa ponte entre estilos com sonoridades vocais diferentes é desencorajada por alguns cantores e professores de canto e encorajada por outros. Recentemente, o canto *crossover* tem crescido como prática vocal e, conseqüentemente, como prática pedagógica. A demanda diversificada do mercado musical atual e a influência da multiculturalidade na construção das referências musicais e vocais do cantor contemporâneo são alguns dos fatores importantes desse cenário.

Um dos objetivos de se fazer música *crossover* seria, portanto, a integração gradativa de estilos e gêneros, e conseqüentemente de públicos, o que gera uma rede em constante expansão, ainda que haja exclusão de alguns indivíduos fiéis de cada público dos gêneros “originais”. É a ação entre tornar conhecidos e/ou popularizados gêneros e estilos musicais que cria mercados, unindo públicos diversificados (Marques, 2019, p. 28).

Essa prática vocal também pode ser referida como *hybrid singer*, isto é, “cantor híbrido”: “O ‘cantor híbrido’ refere-se ao atleta vocal que possui grande habilidade em executar múltiplos estilos, possuindo uma sólida, ágil e adaptável técnica vocal a fim de atender as atuais demandas dos gêneros da indústria musical vocal em constante evolução” (Rosemberg; Leborgne, 2013, p. ix).

Embora o conceito de canto *crossover* seja ainda emergente, a voz *crossover* tem se tornado uma prática cada vez mais comum. Para isso, têm servido como referências pesquisas da ciência vocal e da vocologia que comparam estratégias vocais em diferentes estilos (Titze et al., 2011; Sundberg *et al.*, 1993; Barley; LoVetri, 2010) e que guiam os pedagogos vocais nas estratégias envolvidas em estéticas vocais contrastantes.

O desafio do canto *crossover* e suas implicações técnicas

O cantor, professor de canto e vocologista Tyley Ross exemplifica em imagem de ressonância magnética os diferentes posicionamentos das estruturas do trato vocal nas manobras vocais *light mix*, ópera, voz “anteriorizada” (que ele associa à “sonoridade *Broadway*”) e *rock* (2017). É possível ver que para uma mesma frequência (nota Si bemol 3) e em uma mesma vogal fonética [ε], alterações importantes ocorrem na posição da língua, lábios, véu palatino, posição laríngea e amplitude faríngea.

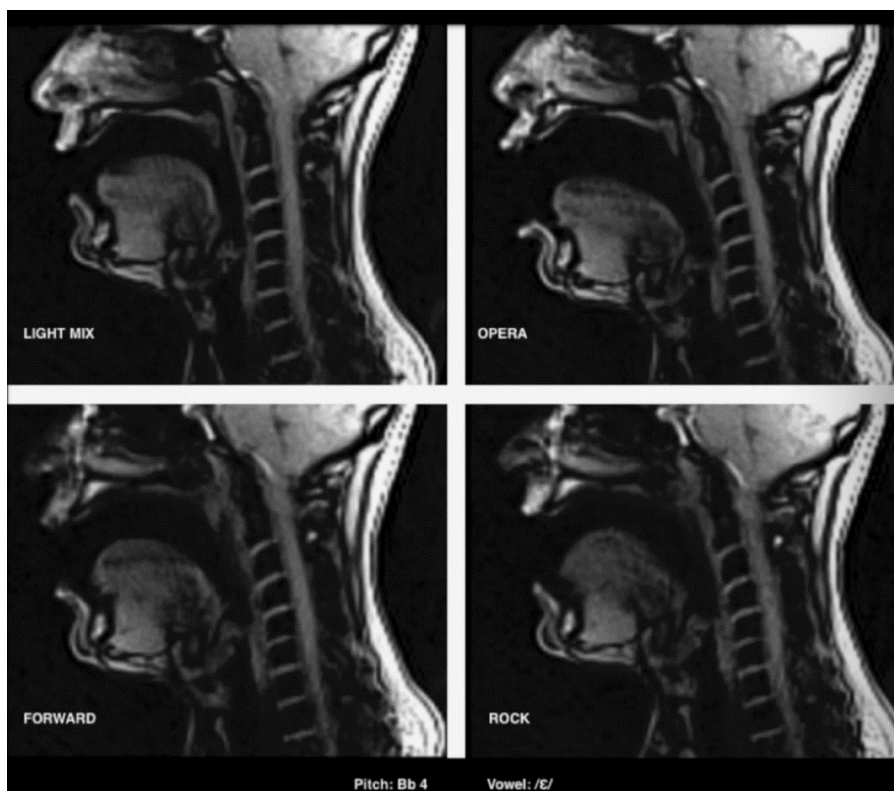


Figura1: Imagem extraída do vídeo *Singing in the MRI* (Ross, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J3TwTb-T044>.

Para o pedagogo vocal Daniel Robinson (2013), o espectro do mecanismo coordenatório para as áreas de estilo de canto pode ser representado da seguinte maneira:

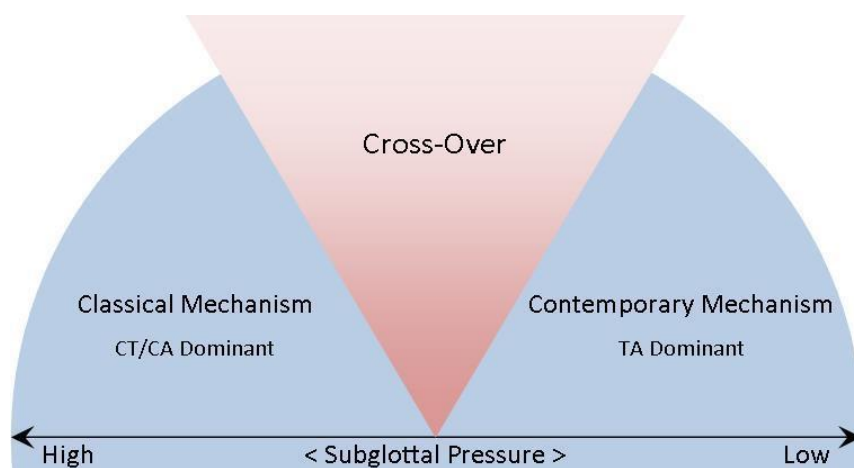


Figura 2: Espectro da coordenação mecânica da voz proposta por Robinson (2013).

Contudo, para o autor, não é possível que uma mesma voz transite suficientemente bem entre os mecanismos vocais. “A voz pode fazer tanto clássico quanto contemporâneo; mas não pode fazer ambos simultaneamente em nível profissional. O cânion da mudança é simplesmente grande demais” (2013, p. 3, tradução nossa). Ele argumenta que uma vez que os músculos laríngeos desenvolvem a memória muscular da produção sonora de um estilo, torna-se praticamente impossível mudar sua configuração coordenatória. O autor apresenta seu argumento a partir das diferenças de mecanismo vocal entre os estilos de canto, que incluem

níveis diferentes de pressão subglótica (nível de pressão aérea abaixo das pregas vocais) e uso diferenciado dos músculos tensores da laringe. O autor compreende que o mecanismo dominante da fonação e de uso de registro vocal para cada estilo é uma instância fixa e não considera, por exemplo, que a coordenação da musculatura vocal possui configurações e memórias de ação diferentes entre a voz falada e a voz cantada.

A técnica clássica usa níveis mais elevados de pressão subglótica do que a técnica contemporânea. Claramente, se o cantor contemporâneo emprega muita pressão de ar sob as pregas vocais, o músculo tireoaritenoide (TA), que já é empregado numa estética dominante, pode responder apoiando-se ainda mais contra a pressão aumentada, causando a familiar constrição de pregas vocais; um som que é ao mesmo tempo desagradável para o ouvido clássico e não desejável como uma resposta mecânica habitual para o pedagogo contemporâneo. Igualmente, quando a voz clássica não é apoiada pela pressão respiratória (mantendo um mecanismo dominante de cricotireoide/cricoaritenoide (CT/CA)) a voz não terá força para colocar o músculo TA em ação (Robinson, 2013, p. 3, tradução nossa).

Embora a associação feita por Robinson entre os estilos vocais e a predominância da atividade musculatória tensora das pregas vocais seja corroborada por outros autores para a vozes femininas, a predominância de ação de CT (registro de cabeça ou registro M2) não se aplica a vozes líricas masculinas. Além disso, dados comparativos colhidos a respeito da pressão subglótica em canto lírico e *Belting* mostram pressão mais elevada em *Belting* do que no estilo clássico (Sundberg *et al.*, 1993; Barley; LoVetri, 2010).

A análise da voz de um mesmo indivíduo em diferentes vocalidades e manobras vocais é um tipo de estudo menos frequente na literatura da área de voz. Entretanto, apesar da limitação sugerida por Sundberg em se tomar apenas um cantor *crossover* para a análise de características vocais, esse tipo de estudo serve para exemplificar a flexibilidade e versatilidade de um mesmo aparato vocal.

Sundberg *et al.* tomaram como objeto a voz de uma cantora profissional treinada em *Belting* (teatro musical), canto operístico e canto *Mix*. Foram analisados o comportamento faríngeo (por meio de observação vídeo-fibrótica), filtragem inversa do fluxo de ar e medição de pressão subglótica para cada estilo vocal. Os resultados revelaram que o *Belting* estava associado com altos níveis sonoros (SPL), alta pressão subglótica e força de adução glótica. As frequências dos formantes sugerem que, nesse estilo, havia grande abertura mandibular e elevação da laringe. Além disso, as paredes faríngeas laterais estavam anteriorizadas e os seios piriformes estavam diminuídos em várias vogais. A emissão lírica estava associada por pressão subglótica e adução glótica moderadas, com frequências de formante sugerindo abertura mandibular moderada e laringe mais baixa. A amplitude da frequência fundamental (primeiro harmônico) produzido na fonte glótica foi maior do que nos demais estilos. Finalmente, o *Mix* foi caracterizado por pressão subglótica e adução glótica moderadas e frequências de formantes sugerindo grande abertura mandibular e laringe elevada (1993).

Manobras e características vocais variam enormemente entre cantores por razões anatomofisiológicas, técnicas e artísticas, até mesmo dentro de um mesmo estilo. A exemplo disso, ao analisar dois grupos de cantores, um em estilo *Belting* e outro em estilo neutro, Sundberg e Thalén observaram que os cantores utilizavam estratégias respiratórias diferentes, com resultados acústicos parecidos (2015).

Titze *et al.* (2011) compararam estratégias acústicas de posicionamento do trato vocal (posição laríngea, velar, lingual e labial) de cantoras líricas e de *belting*. Os autores relacionam essas duas estratégias com o que chamam de megafone invertido, para o canto lírico, e megafone natural, para o canto *belting*. A utilização de microfone é também um aspecto importante e impacta não só o nível energia de projeção vocal, mas as possibilidades fonatórias para cada estilo.

Para Browning (2016), a separação entre estilos de canto é artificial, uma vez que compartilham muitas similaridades e se complementam. O autor defende, inclusive, a função do *crossover* como ferramenta para remediar problemas vocais. Essas questões podem ser dificuldades de ordem musical ou técnica, que às vezes se resolve facilmente com mudanças de repertório e de abordagem muscular. Como exemplo, uma cantora lírica, cujo treinamento vocal enfatiza o desenvolvimento da voz de cabeça e dos agudos, pode sentir dificuldade na transição e na projeção da voz na região médio-grave. O desenvolvimento de estratégias e repertório de *Belting* ou *Mix*, que enfatizem o desenvolvimento do registro de peito, pode ser útil para equilibrar a função muscular da laringe e, posteriormente, pode refletir numa melhora do timbre de seu repertório de origem.

(...) *crossover* forçará os cantores a colorir para além das linhas. Mas uma vez que o façam, eles perceberão o quão divertido e libertador é. Eles não quererão voltar para sua caixa de técnicas rigidamente controladas novamente. Eles vão preferir se aventurar um pouco para fora das linhas e balançar sobre as bordas divertidas e destemidas. Uma performance mais espontânea será o resultado. Cantores vão parar de tentar recriar a performance exata que eles alcançaram no ensaio de ontem. *Performers* precisam viver e criar no momento presente – o *agora* (Browning, 2016, p. 613, tradução nossa).

Uma vez que o *crossover* requer um uso mais livre e espontâneo da voz, fará com que se desenvolva um novo senso de liberdade técnica quando o cantor retornar ao seu gênero musical nativo (Ibidem). Além disso, não é necessário que o cantor domine completamente o novo gênero que está estudando, mas “apesar de estranho no início, essa nova experiência vai conduzir muitos cantores a várias novas descobertas a respeito da voz cantada e de suas identidades criativas e pessoais” (Ibidem, p. 609).

Willis-Lynam se debruça sobre o *crossover* entre a Ópera e o Teatro Musical. A autora afirma que a maioria do ensino de canto acontece a partir da perspectiva da voz lírica, discute as lacunas entre as diferentes estratégias vocais e propõe uma conciliação (2015).

Cantores, desde o início de seus treinamentos, são requisitados a escolher um gênero se quiserem alcançar qualquer tipo de sucesso no canto. Esse tipo de divisão cria um abismo de isolamento e mal-entendidos entre os estilos musicais. Desde a academia até o palco, até o frequentador de concertos, a fidelidade à ópera *versus* teatro musical foi construída sobre bases firmes de contraste, sem se dar conta de que ambos os gêneros têm laços um com o outro (Willis-Lynam, 2015, p. ii, tradução nossa).

Esses laços incluem elementos como a interpretação do papel e a importância compartilhada entre o texto e a música. Além disso, os *performers* da atualidade estão lidando com uma variedade de sons e cores, “até mesmo na ópera – que tem influências do jazz e do pop” (Gloss *apud* Willis-Lynam, 2015, p. 80, tradução nossa).

Nascimento (2016), por outro lado, observa que os cantores *crossover* conseguem desenvolver a flexibilidade e a versatilidade de suas vozes, por meio dos ajustes do trato vocal e que a consciência do modelo fonte/filtro é uma ferramenta importante nesse processo. Este modelo fonte/filtro refere-se aos ajustes comportamentais da musculatura laríngea (fonte produtora do som vocal) e da configuração do trato vocal, isto é, o posicionamento dos articuladores (filtro modelador de harmônicos e, portanto, das características tímbricas da voz).

Sundberg concorda que a prática do *crossover* é algo possível e avança uma hipótese de estudo para a ciência da voz:

Cantores em geral adaptam o uso de suas vozes ao gênero musical em que atuam, e muitos deles podem vir até mesmo a atuar em diferentes gêneros. Uma forma eficaz de conhecer as peculiaridades vocais em diferentes gêneros musicais é comparar as características da voz de um mesmo cantor em diferentes usos vocais. Esse tipo de

método oferece algumas limitações, como a de se ter apenas um cantor como referência para análise; no entanto, se esse cantor for bem-sucedido na execução dos diferentes gêneros, esses resultados serão ainda assim significativos (Sundberg, 2015, p. 275).

Considerações finais

As demandas da voz contemporânea urgem por uma paleta de cores mais colorida e uma exploração mais variada das possibilidades vocais para cruzar barreiras entre gêneros e estilos de canto. O canto *crossover* é a prática vocal que atravessa técnicas e estéticas vocais diferentes (Nascimento, 2016), configurando-se como ponte e como voz múltipla e flexível (Browning, 2016).

A variedade de gêneros musicais e estilos de canto desafiam a construção da voz do cantor e de sua performance, requerendo diferentes manobras e ajustes vocais, com grande flexibilidade e controle vocais. A aprendizagem de múltiplas configurações técnicas, que resultam em novas sonoridades, não só permite a transição entre gêneros vocais e a adequação às suas demandas estéticas, mas também aponta para um caminho de riqueza de possibilidades vocais e para a realização da criatividade e da expressão vocal do cantor. Desse modo, pode-se ampliar o conceito de canto *crossover*, como prática vocal possível não somente como uma maneira de se adequar às sonoridades características de cada estilo e transitar entre eles, mas de alargar suas possibilidades, dando espaço à experimentação, criatividade e expressão do cantor-intérprete.

Portanto, canto *crossover* é um conceito que se amplia para além da compreensão da voz como produto estético ou manobra técnica: é uma poética, ou seja, um caminho de criação para a voz contemporânea, flexível e multivocal. Essa voz flexível, com uma rica paleta de cores, é uma voz produtora de cultura, técnicas e estéticas. Ela pode cruzar caminhos, experimentar-se em suas potências e recriar-se, atravessando repertórios, gêneros e estilos. Sobretudo, essa multivoz é uma voz *viva* que dá passagem à multiculturalidade contemporânea e a outras possibilidades artísticas da alma multivocal do cantor. Uma voz *crossover* é voz-travessia.

Referências

- Browning, R. & LoVetri, J. (2016). Crossover concerns and techniques for the classical singer. *Journal of Singing*, Vol. 72, No. 5, pp. 609-617.
- Cavarero, A.; Thomadis, K.; Pinna, I. (2018). Towards a hopeful plurality of democracy: an interview on vocal ontology with Adriana Cavarero. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* 3(1), p. 81-93.
- Fleming, R. *The Inner Voice*. (2004). London: Viking Penguin, 2004.
- Marques, H. I. (2019). O canto crossover: uma revisão bibliográfica e estudos de relações possíveis na performance da música vocal brasileira. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Programa de Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte.
- Meizel, K. (2020). *Multivocality: singing on the borders of identity*. Oxford University Press, USA.
- Nascimento, C. E. (2016) O cantor crossover: Um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular. [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Programa de Estudos Pós-Graduação em Música, São Paulo.
- Robinson, D. (2013). *Classical & Contemporary: Can you do both?* Disponível em: <https://www.djarts.com.au/articles/classical-contemporary-can-you-do-both/>
- Rosemberg, D. R.; Leborgne, W. D. (2013). *The Vocal Athlete: Application and technique for the hybrid singer*. San Diego, CA: Plural Publishing.
- Ross, T. (2017, 24 de Maio). *Singing in the MRI with Tyley Ross – Making the Voice Visible*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J3TwTb-T044>.
- Shuker, R. (2005). *Popular music: the key concepts*. Londres: Routledge.

- Sundberg, J. (2015). *Ciência da Voz na Fala e no Canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Sundberg, J.; Gramming, P.; LoVetri, J. (1993). Comparisons of pharynx, source, formant and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. *Journal of Voice*. Vol. 7, No. 4, pp. 301-310. New York: Raven Press, Ltd.
- Sundberg, J., & Thalén, M. (2015). Respiratory and acoustical differences between belt and neutral style of singing. *Journal of Voice*, 29(4), 418–425.
- Titze, I. R.; Worley, A. S.; Story, B. H. (2011). Source-Vocal Tract Interaction in Female Operatic Singing and Theater Belting. *Journal of Singing - The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*; May 2011; 67, 5.
- Willis-Lynam, K. (2015). *The Crossover Opera Singer: bridging the gap between opera and musical theatre*. [Tese de doutorado não publicada]. The Ohio State University, Ohio.

Co-criação de valor em colaboração musical: um processo composicional que suplanta os limítrofes das interações tradicionais

Fábio Cesar do Espírito Santo Cerqueira
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
f250031@dac.unicamp.br

Paulo Adriano Ronqui
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
pronqui@unicamp.br

Resumo: Este artigo versa sobre a colaboração musical entre compositor e intérprete onde ambos empreendem a composição de uma obra musical. Nesse processo interacional o pesquisador se apropria do conceito e elementos de “co-criação de valor”, cunhado por Venkatran Ramaswamy (Michigan University) utilizando-o como uma diversificada ferramenta balizadora na interação artística. Os elementos estabelecidos no acrônimo DART (Diálogo, Acesso, Avaliação de Risco e Transparência) são pré-condições para o processo de co-criação em quaisquer domínios e propicia um ambiente interpessoal extremamente favorável à criatividade. Sob esse viés, os envolvidos iniciam o processo de composição musical, utilizando o jogo surrealista *Cadavre Exquis* como modelo na prática criativa de maneira onde não é possível identificar características artísticas unilaterais, culminando em um produto artístico distinto e homogêneo.

Palavras-chave: Co-criação de Valor em Música; Colaboração Compositor-Intérprete; Repertório para Trompete.

Co-creation of value in musical collaboration: An innovative compositional process that goes beyond the boundaries of traditional interactions.

Abstract: This article deals with the musical collaboration between composer and performer where both undertake the composition of a musical work. In this interactional process, the researcher appropriates the concept and elements of “co-creation of value”, coined by Venkatran Ramaswamy (Michigan University), using it as a diverse guiding tool in artistic interaction. The elements established in the acronym DART (Dialogue, Access, Risk Assessment and Transparency) are preconditions for the co-creation process in any domain and provide an extremely favorable interpersonal environment for creativity. Under this bias, those involved begin the process of musical composition, using the surrealist game *Cadavre Exquis* as a model in creative practice in a way where it is not possible to identify unilateral artistic characteristics, culminating in a distinct and homogeneous artistic product.

Keywords: Co-creation of Value in Music; Composer-Performer Collaboration; Repertoire for Trumpet.

Introdução

Durante o período romântico da história da música ocorreram mudanças expressivas na relação compositor e intérprete. A emblemática fala de Arnold Schoenberg: “[o performer] a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164, apud COOK, 2006, p. 5) e a fala do maestro Leonard Bernstein: “[o maestro] deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p.56, apud COOK, 2006, p. 5) corroboram para essa compreensão e ideal romântico em que o compositor, em um dado momento histórico, era enaltecido e o intérprete, de certa forma, desvalorizado.

Observa-se no romantismo a necessidade de se imortalizar e conservar o repertório musical tradicional, atribuindo maior valor aos compositores falecidos como objetivo de se

construir um status de genialidade e imortalidade ao compositor. Neste sentido, as obras desses compositores ganharam maior destaque e a partitura era considerada a materialização de sua arte. Esta fidelidade à obra colocou o intérprete numa posição secundária, considerado por muitos pensadores daquele momento, apenas o reproduzidor, numa ação totalmente passiva (DOMENICI, 2012).

Ao longo do século XX e início do século XXI esse pensamento foi (e continua sendo na atualidade) rechaçado por estudiosos da área. Ao realizar a revisão da literatura dos últimos 20 anos sobre o assunto¹, observa-se um considerável movimento de mudança dessa postura passiva e hierárquica do intérprete frente às novas composições.

Como exemplo dessa mudança de postura, três pesquisas da atualidade sobre o assunto serão apresentadas a seguir. Contudo, há de se destacar os limites das ações entre compositores e intérpretes que podem ser suplantados, os quais serão detalhados no decorrer do texto.

A primeira pesquisa a ser brevemente apresentada é a de Rafael Matos (2015), que discute o papel da colaboração na criação de obras para percussão múltipla sob a ótica dos Círculos Colaborativos de Farrell². Esse conceito foi extraído do livro *Collaborative circles: friendship dynamics & creative work* (2003). Vale destacar que a participação do intérprete na colaboração apresentada por Matos (2015) permaneceu no âmbito das sugestões performáticas, como por exemplo, a disposição dos instrumentos utilizados, troca de baquetas para alcançar um determinado timbre almejado ou proporcionar agilidade na execução de um dado trecho musical.

Na pesquisa de Rafael Dias (2018) fica evidenciado que a colaboração entre compositor e intérprete ocorreu de forma semelhante a explicitada por Matos (2015), uma vez que os papéis foram definidos de forma que, nas cinco obras encomendadas a diferentes compositores, restou ao intérprete definir detalhes interpretativos como da execução de algumas apojeturas, discutir sobre a preferência de vibrato de um trecho e dirimir dúvidas sobre a estrutura formal da peça, sugerindo mudanças. Em uma das obras o intérprete também foi consultado para sanar dúvidas sobre quantos compassos conseguiria tocar com uma só respiração e sugestões de dinâmicas.

Outra pesquisa escolhida para ser apresentada sob a ótica de colaboração na atualidade foi a de Radicchi (2014). A autora explica que durante a sua colaboração, na condição de intérprete, atuou realizando marcações de respiração e, em alguns momentos, foram possibilitadas janelas de criatividade em que a instrumentista poderia improvisar a partir de delimitados parâmetros harmônicos e estilísticos, como em uma sessão de *jazz*.

Em que pese a evolução nas relações de colaboração entre compositores e intérpretes, é verificável que ainda há um certo acanhamento e uma delimitação nas habilidades musicais dos envolvidos no processo. Os papéis desses atores ainda se encontram na situação de cada qual realizar o seu papel, considerando que cada um possui habilidades musicalmente compartimentadas e intransponíveis. Os motivos são diversos e não é intenção discuti-los neste texto.

A intenção do presente artigo é apontar para a ampliação dos limites das ações entre compositores e intérpretes ao utilizar a “Co-criação de Valor” como ferramenta para essa expansão. Antes, porém é necessário fazer uma distinção entre “Colaborar” e “Co-criar”.

¹ Estudos de Domenici (2012), Radicchi (2014), Matos (2015), Lôbo (2016), Azevedo (2017), Almeida (2018), Telles (2020).

² Por Círculo Colaborativo entende-se a combinação de um grupo de trabalho e um grupo de amizade a partir das afinidades e da negociação de diferentes pontos de vista com um intuito comum (FARRELL, 2003 apud MATOS 2015, p. 09).

Colaborar não é co-criar

Para se estabelecer a distinção entre as duas palavras, importa conhecer a formação etimológica e o conceito de ambas. A palavra colaborar é composta por dois radicais do Latim *collaboro*, -are. Define-se “colaborar” como “ato de trabalhar em comum com outrem, ajudar, cooperar, coadjuvar, agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. Participar em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica, participar” (COLABORAR, 2023).

Levando em consideração seu significado, conclui-se que o verbo “colaborar” apresenta o entendimento sobre o que fazer, mas não revela como fazer, se limitando a noção de ação.

Num contexto musical, colaborar tanto pode ser a participação de uma interação passiva, onde o intérprete pode aquiescer ao que o compositor estabelece, quanto também participar de maneira ativa e responsável.

Nos trabalhos acadêmicos pesquisados sobre a interação entre compositores e intérpretes a palavra colaboração foi utilizada. Entretanto, em cada um deles observa-se que o formato da ação foi peculiar e sem princípios específicos predefinidos e fundamentado em apenas um modelo de interação artístico musical. Nota-se que a gama de possibilidades é ampla e em cada interação há uma maneira diferente de proceder.

Sobre essas diferentes formas de interação, Hayden e Windsor (2007) reconhece três descrições de trabalhos colaborativos que podem ser considerados resultados das ações entre compositores e intérpretes: a colaboração diretiva, a interativa e a colaborativa.

A colaboração “diretiva” corresponde às formas convencionalizadas de trabalhar na produção de música artística que envolvem uma clara separação de papéis entre intérpretes e compositores, não há negociações e a relação é hierárquica e limitada às questões voltadas a realização da performance. A colaboração “interativa” é uma forma de trabalhar que permite maior liberdade, há discussão direta entre compositor e intérprete sobre diferentes questões e respeito às competências individuais, no entanto, ainda deixa a autoridade composicional dentro do âmbito do compositor. O modelo “colaborativo” refere-se a uma indefinição de papel e autoridade composicional compartilhado entre intérpretes e compositores, não existe hierarquia, e a tomada de decisões é feita de forma coletiva, sendo a autoria assinada por todos (HAYDEN E WINDSOR, 2007).

Para além das descrições mencionadas, existe outro modelo de interação que permite a construção de um resultado que pode ser obtido somente com a união de duas personalidades artísticas. Como em um processo químico de amalgamação, poderá ser identificado um produto homogêneo apenas após ocorrer a substância. Nesse produto não há características tão somente pessoais de um ou outro agente, mas um produto gerado a partir de uma co-criação.

Para tanto, pode-se apossar das ferramentas interacionais, princípios, conceitos e elementos utilizados da “co-criação de valor”, em especial os que regem a relação interpessoal dos envolvidos. Sem ingressar no mérito que tange os valores, sugere-se limitar tão somente ao uso do aparato metodológico com adequações ao contexto musical.

É oportuno salientar o ineditismo, quanto ao uso específico dos conceitos de co-criação de valor de Venkat, aplicado a colaboração musical.

“Co-criação de Valor”

Em seu livro “O Futuro da Competição” (publicado em 2004) Venkat inicia discorrendo sobre a relação entre a empresa e o consumidor e como as relações tradicionais de consumo acontecem (ou aconteciam), alegando que existe uma nova realidade emergente e essa mudança começa com a transformação do papel do consumidor – de isolado para conectado, de desinformado para informado, de passivo para ativo.

Para Venkat a realidade emergente tem forçado o reexame do sistema tradicional centrado na empresa, que serviu tão bem ao longo de vários anos, a um novo quadro de referência partindo de uma premissa diferente, centrada na co-criação de valor.

Nesta premissa, a empresa cria um produto com o consumidor, sendo uma cultura de inovação onde o consumidor é convidado a engajar-se, num plano de horizontalidade e alto nível de envolvimento na elaboração do produto.

Um exemplo de co-criação de valor que Venkat menciona é o Lego Mindstorms. Inventado em 1932, é um brinquedo popular no mundo inteiro e um poderoso veículo de aprendizagem divertido. Com esse produto a criança tem a possibilidade de brincar combinando seis formas de blocos com oito pinos cada um, montando-os de maneiras diferentes, limitadas apenas por sua imaginação e criatividade. Mas o que será que as crianças mais valorizam nesse produto? O objeto em si ou a o ambiente de experiência que o brinquedo proporciona? Neste caso, a co-criação de valor acontece quando há possibilidade de criar novas experiências através do artefato. Os consumidores da Lego co-criam valor pela interação com a empresa, por meio do seu ambiente de experiências. Não é um produto customizado e pronto, onde o consumidor compra e usufrui da maneira como foi construído, mas é disponibilizado algo em que a experiência de co-criação acontece com engajamento emocional e intelectual do consumidor.

A experiência é personalizada e a diferença mais significativa entre o modelo tradicional e o paradigma de co-criação de valor está na qualidade da interação. Os envolvidos podem criar sua própria experiência de forma única e personalizada.

Elementos básicos da co-criação que podem ser utilizados na colaboração musical entre compositor e intérprete

O *locus* da criação de valor está na interação, baseada em alguns elementos básicos: diálogo, acesso, avaliação de risco e transparência. É necessário concentrar-se na experiência e no processo de co-criação. A seguir, sucintamente serão apresentados cada um desses elementos, extremamente necessários para co-criação, dimensionando-os ao contexto artístico musical.

Diálogo

Diálogo significa a interatividade e envolvimento profundo e ambas as partes devem estar propícias a agir com empatia, reconhecendo o contexto emocional, social e cultural de cada experiência. O diálogo implica o compartilhamento do aprendizado e da comunicação entre as duas partes em igualdade de condições, buscando a soluções dos problemas. O diálogo cria e sustenta uma interação fiel.

Outro aspecto importante neste momento é o estabelecimento de regras de envolvimento, importantes para a promoção de interações ordeiras e produtivas.

Acesso

O ambiente co-criativo em termos musicais desse elemento, permite o acesso de alguém que possui o status de intérprete, passando atuar como compositor, ou seja, o intérprete não se apropria da composição pronta, mas usufrui da experiência de compor em ambiente co-criativo com o compositor. Através da colaboração o intérprete irá operar em outro domínio do conhecimento.

Avaliação de Risco

Naturalmente pode-se pensar sobre os benefícios, não refletindo sobre os possíveis riscos de um ambiente co-criativo e quem poderá assumir a responsabilidade de possíveis danos, resultantes de uma interação lastreada em um paradigma inovador como este.

Entretanto, ao se pensar artisticamente, todo receio de prejuízo é dissolvido em razão de que o risco é um acordo entre ousadia e cautela que possibilita o fluir constante em direção à novidade (FALLEIROS, 2012, p. 137). É necessário manter a disposição para experimentar.

Transparência

Tradicionalmente, negócios beneficiam-se da assimetria de informações entre consumidores e empresas. Contudo, essa assimetria precisa desaparecer com rapidez e as informações, em todos os âmbitos, deve ser colocada às claras, sem reservas. Ao utilizar a co-criação em uma composição musical, o conhecimento de ambos os músicos deve ser compartilhado, uma vez que as dificuldades e incompreensões podem gerar a digressão do propósito. Para isso, o ambiente necessariamente precisa estar livre de omissões, pois podem turvar o processo interacional de co-criação, impedindo o fluir da criatividade.

Vale destacar que a transparência também promove diálogo constante, um dos elementos fundamentais na co-criação.

***Le Cadavre Exquis* como modelo na interação composicional**

Um modelo que pode ser utilizado no processo de escrita composicional é o jogo surrealista *Cadavre Exquis* inventado na França por volta de 1925. O procedimento para se jogar é “pegar uma folha de papel dobrada o número de vezes correspondente ao número de participantes, na qual cada um escreveria o que passava por sua cabeça, sem ver o que tinham feito anteriormente seus companheiros.” (THEOPHILO, 2013. p. 27)

O jogo também foi utilizado para interações entre artistas plásticos, conforme figura 1, a seguir:

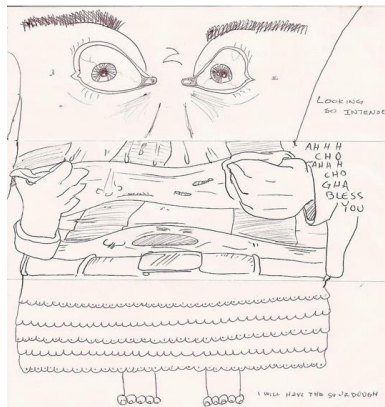


Figura 1: Exemplo de *Cadavre Exquis* gráfico (EXQUESITECORPSE, 2006).

Partindo desse procedimento em que, entre os vários objetivos, um deles é o de aumentar o repertório de novas ideias, a elaboração de uma obra musical pode ocorrer de forma em que o compositor e o intérprete, após definirem elementos básicos da estrutura composicional, poderão compor cada qual um compasso por vez, intercalando-os, considerando o que foi criado no compasso anterior.

Esse modelo de co-criação musical será empregado como experimento na dissertação de mestrado de um dos autores e os resultados desse tipo de interação será apresentado oportunamente em novas publicações após a finalização da pesquisa.

Conclusão

A “co-criação de valor” pode ser empregado em colaboração musical com o objetivo de organizar e estabelecer parâmetros claros e essenciais da relação interpessoal na co-criação musical entre compositor e intérprete. Os elementos elencados podem direcionar os colaboradores a uma interação com o devido diálogo, acesso e transparência que qualquer

relação interpessoal de confiança requer. Além disso, a responsabilidade na co-criação compartilhada pode gerar maior engajamento intelectual e emocional entre ambos.

Neste sentido, vale destacar que a co-criação, para além de se apresentar como um processo composicional que suplanta os limítrofes das interações tradicionais, proporciona a ampliação do conhecimento artístico e interpessoal de compositores e intérpretes, uma vez que alavanca suas competências individuais musicais.

Referências:

- COLABORAR. *In*: PRIBERAM. Dicionário on-line de português. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/>>. Acesso em: 03/09/23.
- COOK, Nicholas. (2006). Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte. n. 14, p. 5-22.
- DOMENICI, Catarina Leite. (2012) His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas*, n. 5, p. 65-97.
- EXQUESITECORPSE. *In*: WIKIMEDIA. Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File>> Acesso em: 03/09/23.
- FALLEIROS, M. S. (2012). Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- FARRELL, Michael. (2003). Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work. BiblioVault OAI Repository, the University of Chicago Press.
- MATOS, Rafael de Mello. (2015). A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla Estudo 1, de Carlos Santos e Átímo, de Rubens Fonseca. Minas Gerais. UFMG.
- RADICCHI, J. M. (2014). II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete COMUNICAÇÃO.
- ROBATTO, L.; ALMEIDA, R. D. S.; ALMEIDA, R. D. S.; QUEIROZ, F. J. G. D. *et al.* (2018). Microrrelações de poder compositor-intérprete na música de concerto. Dissertação.
- PRAHALAD, C.K.; RAMASWAMY, Venkat. (2004). O futuro da Competição: como desenvolver diferenciais inovadores em parceria com os clientes. Rio de Janeiro: Elsevier.
- SAM HAYDEN, & WINDSOR, L. (2007). Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo*, 61(240), 28–39. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4500495>>. Acesso em: 20/07/2023.
- THEOPHILO, G. (2013). Diversão e subversão nos jogos surrealistas (França, 1924-1930), p. 27.

Democratizing Live Electronic Performance for Instrumental Trumpet Studies

Elielson da Silva Gomes
University of Aveiro
Communication department and arts at the university of aveiro
elsonc7@hotmail.com

Igor Abdo Aguilar
Unicamp - state university Of Campinas
Institute of arts
igor.ocarina.dsp@gmail.com

Abstract: The objective of this article is to make the new possibilities of live electronics for trumpet studies more accessible using Pure Data to recreate the technological tools of two works of the XX century: *Ultimas Flowers em forma de trompeta*, from 1998, by the composer Ana Maria Rodriguez and the second work *Manipulation V* for trumpet and live electronics in 1984 by composer Miklós Maros. This was developed in collaboration between two researchers: a) Elielson Gomes, who was responsible for researching the musical works and their execution; and b) Igor Aguilar, responsible for creating the technological part and developing the patch in Pure Data. The methodology used in this research was action research. Despite the plurality of perspectives, action research is known for being a set of methodologies that succeed each other in a cyclical or spiral process comprising three phases: planning, action and reflection, through which improvement is promoted. Development decisions are fueled by previous experience gained in this process (Robson, 2002). Because it is a collaborative work, we sought the possibility of sharing the patch for replication by beginner musicians, and that they are easily accessible due to their usability and ease of learning (Blaine & Fels, 2017). We hope to contribute to the development of research in the area in order to encourage this type of repertoire and highlight the importance of this creation for performance.

Keywords: Performance, Pure Data, live electronics interactivity, Trumpet

Introduction

This study began to develop from the meetings at the Live Looping laboratory (Labloop) at the Electronic Music Research Center (CIME) within the scope of the Doctoral Program in Music at the University of Aveiro and is centered on the performance of music for trumpet and electronics Live.

During these meetings at the Loop Laboratory, we began to research works for trumpet that used some kind of electronic device in real time during their performance. So, the process of artistic investigation was started with two main motivations, practical and personal (Maxwell, 1996). (1) the practice with an interest in recuperating a repertoire for trumpet and live electronics that was forgotten by the community of trumpet players, (2) personal to my interest in exploring the possibilities of music for trumpet and live electronics, identifying interpretive alternatives that consider other visions of this repertoire and that can be explored by other instrumentalists.

To survey the works, we used Michael Barth's doctoral thesis Entitled: Music for Solo Trumpet and Electronics: A Repertoire Study of 2011 as the main reference. The author of this thesis concentrated on researching the repertoire for solo and electronic trumpet, he did an investigation of 200 compositions written between 1965-2009, so with this information, we chose works that we could obtain information regarding artistic creation and performance, supported by description of the processes involved either by the composer or people who were part of the creation process, and that we could have access to the scores, or some symbolic annotation or some plan that showed the creation process at the time the works were created and or possible recordings if there was. Therefore, we limited our research to works

made in the 1980s and 1990s. Over time and with the increasing availability and sophistication of digital technology, particularly in terms of computers and software, the technologies originally used at the time these works were created have become obsolete and currently impossible to execute.

About the technological discontinuity, the authors Bernadini and Vidolin raise a question about the permanence of this type of repertoire, with technological advances, most of these works can hardly be realized, therefore they can disappear if nothing is done (Bernardini, 2005) Following the same direction, says the author Leite:

Electronic devices, when they become obsolete and tend to disappear in a short period, (...) works with electronics in real time, where the sound material and the treatment processes take place live, this conversion to other formats or more current programs is not so simple to be realized. (Leite, 2012).

Two works were chosen, the first work was *Últimas Flores em forma de trompeta* (English translation and will be mentioned as *Last flowers* from here on) from 1998 by the composer Ana Maria Rodriguez and the second work *Manipulation V* for trumpet and live electronics, from 1984 by the composer Miklós Maros.

These two works had not been played for a long time due to technological discontinuity, so we asked each composer of the respective works for suggestions, if they knew of any current technology that would be possible to recreate the technological part of their works? The answer that the composers informed me is that it was possible in the MAX-MSP, however one said that he could not program and another one had no way to recover the technological information contained in his old computer.

We started researching a program that was affordable and had high performance, allowing us to develop a new tool. It would be possible to create a tool that had the same effects as the historical technological devices while also not requiring the support of programmers on stage, allowing a new set of performance skills to be incorporated in common practice of the instrument. Therefore, the program we chose to recreate the technological aspects of the works is Pure Data (PD). The objective of this tool was to allow the execution of these two pieces, they were selected due to their historical importance, because when we surveyed the works for live electronic trumpet from the 1980s and 1990s, for example, the work *Ultimas flores em forma of trumpet* by the composer Ana Maria Rodrigues is the only female composer who appears in the reference works of this period and continues to actively produce this type of repertoire. Miklós Maros is a composer who composes for various musical formations, but from the 1970s onwards he began to produce works that used some kind of electronic and electroacoustic tool, as is the case with the work chosen for this research *Manipulation V* for trumpet and live electronics in 1984.

Since they use similar effects within different artistic paradigms of gestures. And understanding how these gestures can be generated with the same effects, we would open up a variety of different possibilities transcending these specific pieces. Thus it was understood that if we allowed different calibrations or presets in the tool being able to be programmed by the performer without the need of additional studies as a programmer, or the presence of someone else responsible for operating the electronic apparatus. This tool would then be able to be used in a new standard instrumental practice.

Brief Musical Analysis of the artistic works

As the selected works have already been mentioned, the first work was *Last Flowers*, from 1998 by the composer Ana Maria Rodriguez and the second work *Manipulation V* for live electronic trumpet, from 1984 by the composer Miklós Maros.

About The Work Ultimas Flores em forma de trompeta

This work was created by the composer Ana Maria Rodriguez, in the year 1998 according to the author she was interested in the music improvisation scene in Berlin and among these improvisers he met the trumpeter Axel Döermer, as he found his performance fascinating and proposed to write a piece for him. Thus was born the idea of the work : *Últimas Flores em forma de trompeta* , and this work was part of a project by the author called Trumpet and extensions.

According to the author, the title of the composition *Últimas Flores* was taken from William Faulker's novel called *Sanctuary* from 1931, *Sanctuary* refers to these bell-shaped flowers that open during the day and close at night, and then it is a moment in the romance at sunset when darkness falls, the flowers begin to close, (Rodriguez, 2020, intv.).

About The Work Manipulation V for live electronic trumpet

Since the 1970, composer Miklós Maros began to produce works that used some kind of electronic and electroacoustic tool. The work Manipulation V for trumpet and electronics is part of a series of works with the same title, but for other types of instruments: Manipulation I for bassoon (1976), Manipulation II for soprano (1977), Manipulation III for bassoon and cello (1978) / Manipulation IV for soprano and zither (1979) Manipulation V for trumpet (1984). In an interview with the composer, he said that Manipulation V was created in 1984 and written for the trumpeter Jarmo Särmi, (Maro,2021, intv.).

Performance analysis of works

Live electroacoustic music is a very abundant field that provides many examples with a great diversity of contexts and configurations (Bernardini, 2005).

In this part of the article, we will address the cooperation process between the sound designer and the performer, and the performer's first impressions when using the technological tool. The process here aims to seek a desirable artistic sound result (Dalagna *et al*, 2020), however this search is related to the combination between the live technological tool and the acoustic performance of the works.

The performance of the works *ultimas flores em forma de trumpet* and *Manipulation V for trumpet and electronics*, present significant challenges in the execution of the set, firstly technology can act as the "other artist", (Mendes et al., 2018), in this process the performer does not need to be a programmer (unless the performer is interested in being a programmer), however, it is indispensable for performance, the understanding of the technological tool. And finally, another more important or demanding aspect in the execution of both works was the coordination between the soloist and the technological part (Barth, 2011).

The two works were created in very different periods, however the works present very specific sound environments, so for the technological tool to be used in both works, it was necessary to adjust the tool for better performance.

It is worth mentioning that the collaboration of the composers during this process was essential for the development of the performance, both composer Miklós Maros and composer Ana Maria, gave complete freedom for the performance of their works, in the piece *ultimas flores* for example, the composer Ana Maria gave us freedom to improvise when necessary, during the performance, as an "open work" (Eco, 1968). Therefore, the work never closes in on itself, but gives freedom as new paths of artistic construction through creation, this offers maximum possibilities of fruition for other performers. That way we will be preserving not only a unique and memorable performance, but also the ability to play, study and reinterpret the same work repeatedly, because different performances can propose different interpretations, (Bernardini, 2005).

The strategies and paths adopted for better compression will be discussed in the technical difficulties and solutions section.

Technical difficulties and solutions

Initially, the difficulties presented were related to the gestures in relation to the Setup (trumpet, technological tool). The technology used in the works gave the trumpet new sound possibilities, that is, the trumpet will be electronically connected with sensors to measure the gestures of the performance. giving the artist the ability to control extra sounds or musical parameters, (Miranda, 2006), (Thibodeau, 2011). simply that they are linked by their physical properties. For Thibodeau, quoting Morrill and Cook states: that trumpets are ideal candidates for augmentation technology due in large part to the "extra bandwidth" of the players - that is, the parts of the body that are left unoccupied when playing the instrument. The left hand does not critically affect performance and can be used to interact with sensors rather than just supporting the weight of the instrument. (Thibodeau, 2011). Therefore, the augmented trumpet proposed in our research does not use any type of peripheral attached to the instrument as many authors have already used or use, such as potentiometers, buttons and switches, but we will use the cell phone as a gesture control. The cell phone is on the trumpeter's left arm because that way he can view the cell phone screen and interact with the sensors, but the performer maintains the traditional technique of how he plays the trumpet. In this way it is possible to share the technological tool with other trumpeters.

As for the gestures, this implied an exploratory study together with the technological tools and the effects of the expanded techniques indicated in the score. So, this process proceeded as follows:

Setup Gestures

In this approach (trumpet and electronic instrument) we faced some technical-instrumental questions, which were: the study of the synchronicity of the interpreter's movements (gestures) in the interpretation, between the setup and the live electronics of the trumpet. (Mendes et al., 2018), citing (Rocha, 2008), states that acting with live electronics means a high degree of interaction between the performer and the electronic device, where the system must be able to respond to sounds and/or gestures. produced by a musician. For this question, we thought of using the gestures proposed by (Chaib, 2007), called by him an intellectual gesture (where all the interpreter's expressiveness will be the result of the combination of a series of factors), it is necessary to trace the origin of where come these movements and their intentionality, therefore, this brings consistency to the performance.

In the work *últimas flores em forma de trompete*

In the piece *Últimas Flores*, the author utilizes technical resources that are not part of what is usually be called the traditional technique of the instrument, which are the expanded techniques, (Tokeshi, 2004) although some techniques such as pedal notes and flutter tonguing, for example, were once considered expanded techniques, but today they have been incorporated into traditional trumpet pedagogy due to their extensive use in woodwind music (Cherry, 2009), Even knowing some of the effects of the techniques, it was necessary to work daily to investigate the sound possibilities of the instrument itself, which is conducive to the development of these techniques. The cooperation between instrumentalist and composer was fundamental for the development of the expansion of instrumental techniques (Toffolo, 2010)

In the work *Últimas Flores em forma de trompeta* eight types of expanded technique are used, they are organized in five groups that are: Lip Techniques, Tongue Techniques, Vocal Techniques, Valve Techniques, Mute Techniques and these effects are processed

electronically. See figure 4 below for explanations of the expanded technique effects that the composer used.

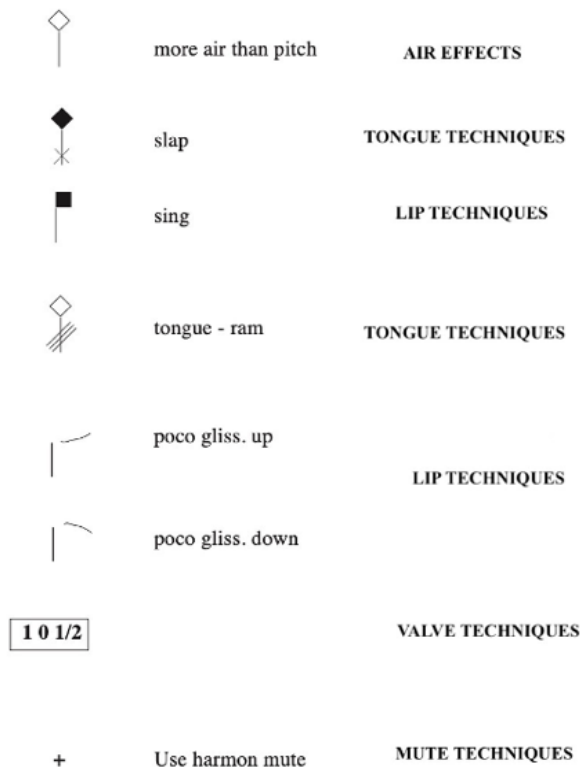


Figure 1 explanation of the expanded technique of the work *últimas flores em forma de trombeta*

Valve techniques the order of the numbers from left to right means the 3 valves of the trumpet. The different numbers show the valve position variants: 0 = valve is open, 1/2 = valve is 1/2 open, 1 = valve is closed

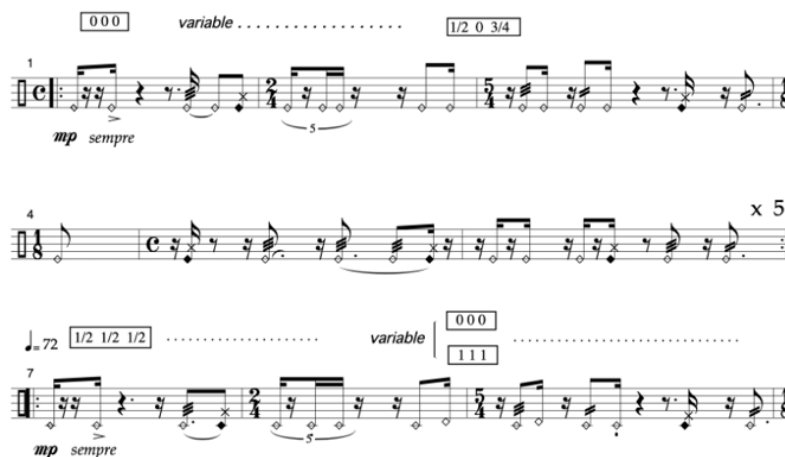


Figure 2 the variants of valve positions in the score

Manipulation V

In an interview with the composer Miklós Maros, in order to better understand his work, which includes the use of technology and how he developed the written part (score) of the composition, the author told me about this issue. Firstly, it was about live electronic

technology, so when the composer composed this work there weren't many processing options, but there were different boxes, mostly made for guitar like the phaser shifter. About the writing, the composer reported a problem with live electronics, as these devices were not very available everywhere, the author directed the writing of the score of the work as he thought it should sound, according to the composer it would be exactly how the scores are organ, where the organist decides a large part of the register, the effects can also be adapted to existing equipment, check in figure 3 below:

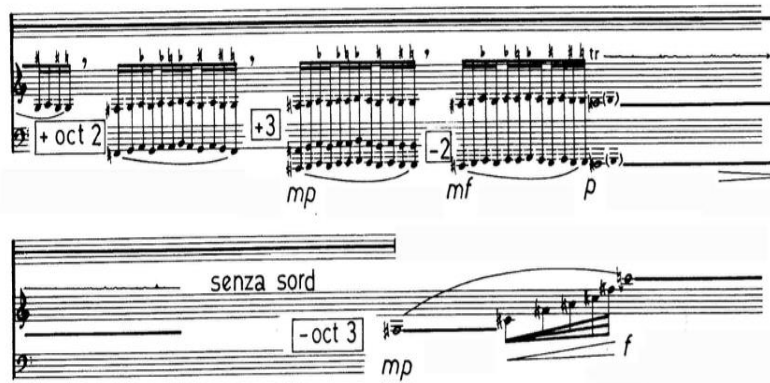


Figure 3 raider original from Manipulation V

Technical Development

Últimas flores em forma de trompeta

The piece is a simulation of the mechanical idea of the loop. The main sounds, transmitted through the center speaker, are confronted with their own live-generated repetitions from the left and right. This presentation, which does not occur simultaneously at the beginning of the piece, uses the game of repetition, which always appears different. The simple idea of the spatial arrangement (main speaker with two looping satellites) is superimposed by the object/subject dialectic: after all, only trumpet sounds played live can be heard from the right satellite. The initial technological process of the work *Últimas Flores*, the setup for the performance of the work originally in the work were (Sampler Akai Computer and 3-channel PA), (as in the figure 4 below)

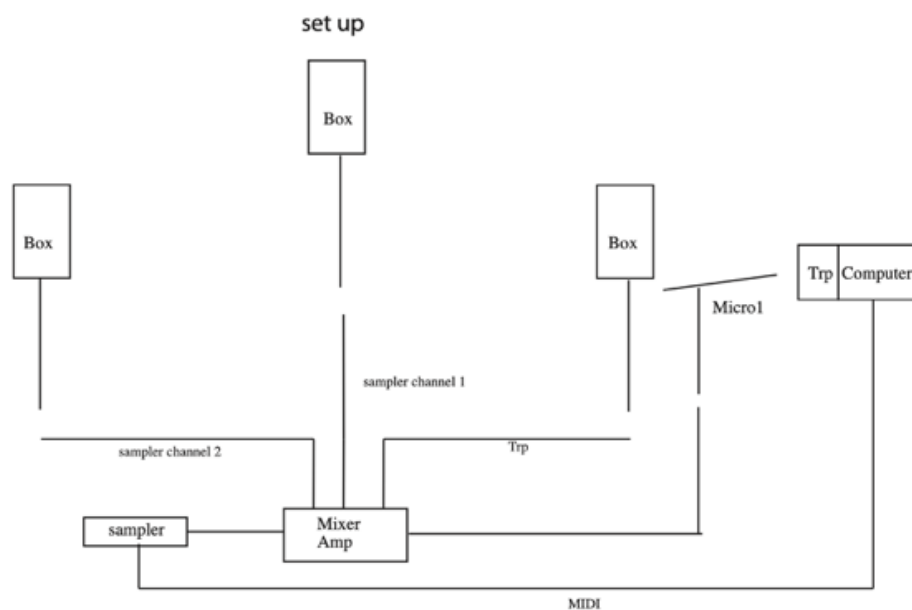


Figure 4 raider original from ultimas flores

Manipulation V for live electronic trumpet

According to the author, a description was made in the score (raider) of the work was based on (analog) boxes of the trumpeter himself, after he gained new devices the trumpeter himself made some changes in the performance using harmonizer, reverberation and changing the title to Manipulation 5bis , as in figure 5 below.

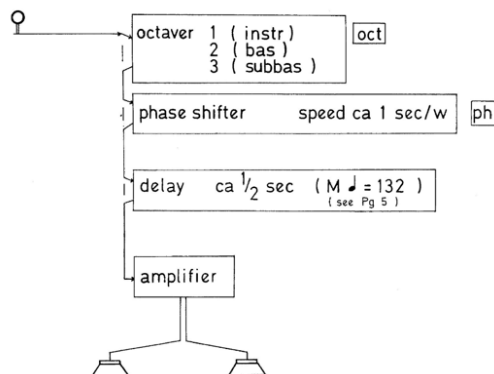


Figure 5 raider original from Manipulation V

The affordances required

The affordances required to perform these pieces were that of *pitch shift* and delay. The *pitch shift* algorithm was based on the file in the Pure Data audio examples “G09.pitchshift.pd”. We used this as an abstraction that could be used multiple times in parallel allowing a *pitch shift* at input and at output. The *delay* parameter is a simple loop algorithm of storing a signal onto a buffer and reading that buffer after a desired amount of time. This is a common algorithm for reverb, echo or loop effects, allowing different uses by defining how long is the delayed output time. It is important to note that even though these are standard and basic algorithms for audio DSP, it is important to understand the paradigm in each musical piece to properly control these parameters in an expressive performance. For this we have the following diagram of the signal flow in figure 5:

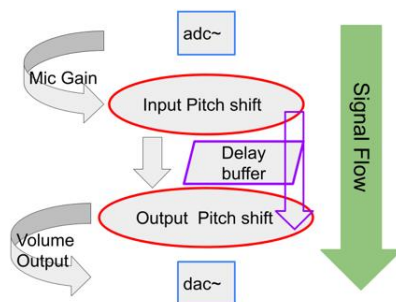


Figure 5 DSP Flow Algorithm

How the pieces differ in applying the technology

From a technical perspective the primary use of *delay* in *Últimas flores* has the artistic purpose of allowing the user to perform with themselves in a delayed point across the entire piece. While in *Manipulation V* the paradigm is closer to making an ambient of sounds at the beginning of the performance which becomes an independent layer of sound to the subsequent actions in the piece. As to *pitch shift*, *ultimas flores* it is as a gradual pitch bend up and down 7 semitones (a perfect fifth), creating a slightly nuanced set of this control. In *Manipulation V* the pitch shift is primarily only downwards, with two possible options, either one or two octaves lower (12 and 24 semitones respectively). This means it would be needed to “jump” towards these controls rather than smoothly alter along them as a spectrum. Thus

the physical performing gesture needed to be different for the pieces. Which prompted the need of different types of *User Interface* (UI, from here on).

Designing optional UI for performance

We developed multiple UI's using *Mobmuplat* (see figures 7 and 8), within a single file to control the affordances of the tool. This can be run on a mobile device or a tablet, sending the controls via *OSC* messaging on a local network and controlling the effects running on a computer. Ideally, we designed this so that it can be controlled on the arm of the performer by fixating the phone to the support hand just below the wrist using a sports cell phone armband. This allows the user to have easy access to controls and calibration while performing. This then makes it accessible to change configuration in between musical pieces without the need of an additional person monitoring the technological aspects of the performance. Each form of control provides different possible gestures that can be chosen as a specific form of interpretation. The first page is for calibrating the parameters where the performer can change the maximum and minimum values of *pitch shift* (input and output separately) from ± 7 to 36 semitones (from a perfect 5th to three octaves above or below). The delay time can range from a maximum of 300 to 5000 milliseconds and the minimum from 250 to 1000 milliseconds. Once configured the maximums and minimums, one can use either the first page of the file to control these values using buttons and knobs or the subsequent pages for alternative controls. The second page has the first form of control imitating the same design as the controls on the computer. Having from top to bottom the flow of signal with the same sequence of colors for each parameter. The third page allows for control via the orientation of azimuth and roll of the device. Allowing the performer to bend forwards and backwards for one parameter and side to side for another parameter.

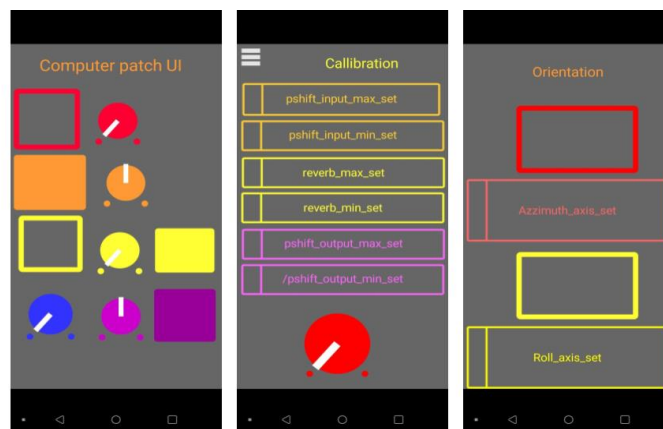


Figure 7 pages 1 through 3 of OLEPI in Mobmuplat

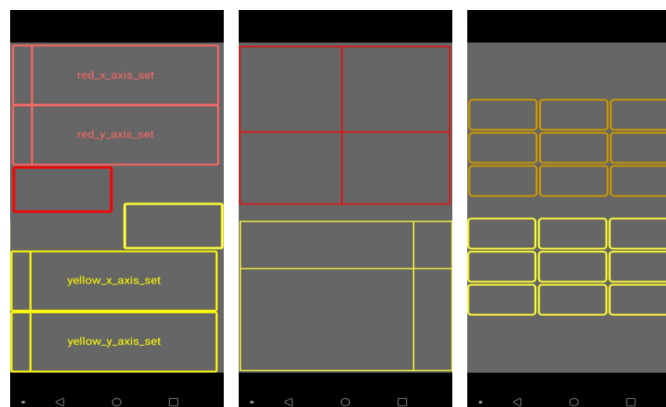


Figure 8 pages 4 through 6 of OLEPI in Mobmuplat

Hardware implementation

The physical use of the tool is intended to be with a mobile phone attached to the left arm of the performer, while with the right hand interacts with the software. An example of this can be seen in the figure 9 below:



Figure 9 using the tool while performing.

REFLECTIONS AND CONCLUSIONS

In this study we worked on the recreation of the technology part of the works, *Ultimas flores em forma de trumpet*, from 1998 by the composer Ana Maria Rodriguez and the second work *Manipulação V* for trumpet and live electronics in 1984 by the composer Miklós Maros. Originally these works were not thought to be controlled by the trumpeter on stage, until then the concern that the trumpeter had at the time these works were created was to interpret the score, he was not concerned with technology. Now with technological recreation, the interaction between the performer and the technological tool needs to be considered, therefore, having a certain knowledge of the technological part is essential for the performance of these works.

The recreation of the technological part of the works was centered on the use of Pure Data as this tool to recreate the technological part and using the Mobmuplat application on the smartphone as a control of sensory gestures.

We believe that by sharing accessible and low-cost technology, we are cooperating and guaranteeing the continuity of this repertoire for the trumpet community and providing new interpretation possibilities, and young trumpet players who have few resources have the opportunity to learn about this type of repertoire. The link to the github for this project can be found here (Aguilar & Gomes, 2023).

For future implementation, we believe that utilizing this tool within the forked version of Pure Data called Plug Data developed by Timothy Schoen (Schoen, 2023), can assist making tools as the one developed here to achieve even more accessibility as then the tool can be opened as a VST file in a DAW. This tool is also in the public domain so that others can use it as a template for similar types of implementations.

And we hope that this work will contribute to the development of new research on trumpet and live electronics repertoire.

REFERENCES

- Aguilar, Igor & Gomes, Elielson, Pure data and Mobmuplat programming. <<https://github.com/IgorxOcarina/OLEPI/>> , 2023
- Barth, Michael Edwin. 2011. "Music for Solo Trumpet and Electronics: A Repertoire Study." Ontario: University of

Toronto. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/31687/1/Barth_Michael_E_201111_DM_A_thesis.pdf

- Bernardini, Nicola. “Sustainable Live Electro-Acoustic Music.” ... Of the International Sound and Music ..., 2005.
- Blaine, Tina & Fels, Sidney. (2017). 2003: Contexts of Collaborative Musical Experiences
- Maxwell, J. (1996). Qualitative research design: An interactive approach. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Chaib, Fernando. Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López. Dissertação (Mestrado), Departamento de Comunicação e Arte/DECA, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2007
- Cherry, Amy K. Extended Techniques in Trumpet, performance and pedagogy. Cincinnati, 2009. Tese de Doutorado em Artes Musicais. University of Cincinnati.
- Dalagna, Gilvano, Sara Carvalho, and Graham F. Welch. 2020. “Desired Artistic Outcomes in Music Performance.” *Desired Artistic Outcomes in Music Performance*, October, 1–218. <https://doi.org/10.4324/9780429055300>.
- Eco, Humberto — *Obra Aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968, 277 P .
- Leite, S. (2012). *A permanência de músicas com eletrônica em tempo real*. Anais do SIMPOM (2): 1004-1012.
- Mendes, Hélivio; Duarte, Alexander e Traldi, César. “XyLoops: Composição e performance de uma obra para xilofone e eletrônica em tempo real (live looping)”. 2018. *Revista Vórtex Music Journal*. ISSN 2317-9937. Vol. 6, n° 2. Pgs.: 1-20. Link: http://vortex.unespar.edu.br/mendes_duarte_traldi_v6_n2.pdf
- Miranda, E. R., and M. M. Wanderley. 2006. *New Digital Instruments: Control and Interaction Beyond the Keyboard*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions
- Robson, C. (2002). *Real world research: a resource for social scientists and practitioner- researchers*. Padstow: John Wiley & Sons.
- Rocha, Fernando de Oliveira. *Works for percussion and computer-based live electronics: aspects of performance with technology*. Dissertação (Doutorado). Schulich School of Music, McGill University, Montreal, Canadá, 2008.
- Schoen, Timothy. Plug Data program, <<https://github.com/plugdata-team/plugdata>> , 2023
- Toffolo, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. Comunicação - Performance Congresso da Anppom. Santa Catarina, 2010.
- Tokeshi, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58, 2004.
- Thibodeau, J. 2011. “Trumpet Augmentation: Rebirth and Symbiosis of an Acoustic Instrument.” Master’s thesis, McGill University: Schulich School of Music.

Interview

- Rodriguez, A.M. 2020. Interviewed by Elielson Gomes. April 20, 2020. By email.
- Maros, M. 2021. Interviewed by Elielson Gomes. Jun 01, 2021. By email.

A prática pianística de um aluno da extensão universitária: considerações sobre atenção e expertise

Michele Rosita Mantovani
Colégio Sinodal
mantovani.michele@gmail.com

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

Resumo: A atenção tem sido apontada, na literatura, como um elemento chave do aprendizado musical, contribuindo para a deliberação na prática instrumental e no desenvolvimento da expertise. No entanto, a alocação desse recurso cognitivo na prática de níveis mais elementares de expertise tem sido pouco discutida. Essa comunicação tem por objetivo investigar como a atenção se apresenta na prática pianística de um aluno de extensão universitária no que tange o conteúdo do foco de atenção e aparentes limites. Trata-se de um recorte de tese de doutorado, cuja metodologia abrangeu gravações (áudio-vídeo) da prática de duas obras do repertório de participantes com níveis distintos de expertise e uma entrevista semiestruturada. Os dados foram analisados qualitativamente (perspectiva fenomenológica) e quantitativamente (estatística inferencial-descritiva). Os resultados revelaram características de dois níveis elementares de expertise (novato e iniciante avançado) para o participante em função do conteúdo focado, bem como demonstraram como a atenção pode oscilar e/ou ficar altamente fragilizada nas sessões de prática em função dos limites cognitivos (parar, dispersão e lapso) e da ausência de foco.

Palavras-chave: Prática pianística. Atenção. Foco de atenção. Nível de expertise.

The piano practice of a pre-college student: considerations about attention and expertise

Abstract: Attention has been identified as a key element of musical learning in the literature, contributing to deliberation in instrumental practice and development of expertise. However, the allocation of this cognitive resource in the practice of more elementary levels of expertise has been little discussed. This paper aims at investigating how attention presents itself at piano practice of a pre-college student regarding the content of the focus attention and apparent limits. It presents partial results from a doctoral dissertation, whose methodology embraced recordings (audio-video) of the practice of two musical works from the repertoire of participants with different levels of expertise. The data was analyzed qualitatively (phenomenological perspective) and quantitatively (inferential-descriptive statistics). The results revealed characteristics of two levels of expertise (novice and advanced beginner) for the participant according to the focused content, as well as demonstrating how attention can oscillate and/or become highly fragile in practice sessions due to cognitive limits (stopping, straggling and slipping) and lack of focus.

Keywords: Piano practice. Attention. Focus of attention. Levels of expertise.

Introdução

A prática é descrita na literatura como ensaio ou treino sistemático para aprender e/ou adquirir proficiência num dado domínio de conhecimento. Em música, a prática instrumental diz respeito às sessões de estudo que o músico realiza individualmente com o seu instrumento (ou voz) a fim de obter/refinar habilidades técnicas, aprender e/ou memorizar uma nova música, desenvolver a interpretação, preparar uma performance, e/ou adquirir quaisquer outras habilidades que maximizem seu atual nível de desempenho (BARRY; HALLAM, 2002; LEHMANN, *et al.*, 2007a). Do ponto de vista psicológico, a prática pode ser vista como uma transição de processos cognitivos controlados para processos automáticos nos quais as informações musicais são processadas em agrupamentos crescentes em extensão e complexidade: isso permite que as tarefas sejam executadas com mais facilidade, e que as

atividades complexas (fisicamente e cognitivamente) sejam realizadas com pouco dispêndio da atenção (GRUSON, 1981/2000; SCHNEIDER; CHEIN, 2003).

Atenção, por sua vez, é o meio pelo qual se processa ativamente um volume limitado de informações a partir da enorme quantidade disponível por meio dos sentidos, da memória e de outros processos cognitivos (EGETH, 2000; GOPHER; IANI, 2003). Como um recurso cognitivo sabidamente limitado, a atenção pode variar de acordo com fatores autônomos (ex. cansaço físico e mental) e voluntários (ex. esforço e motivação individual) (GOPHER; IANI, 2003; MIKSZA, 2022). Por outro lado, a complexidade da tarefa pode exigir diferentes níveis de atenção (isso é, estar sob foco): enquanto que aquelas simples e corriqueiras consomem poucos recursos da atenção, as novas e complexas tendem a exigir níveis mais elevados (STERNBERG; STERNBERG, 2017). Porém, com a prática, tarefas complexas podem deixar de exigir níveis elevados de atenção, liberando assim recursos e capacidade de processamento para outros aspectos, como a comunicação da interpretação (SCHNEIDER; CHEIN, 2003; BARRY; HALLAM, 2002). Em decorrência, complexas adaptações físicas (respostas fisiológicas do corpo, como a neuroplasticidade) e mentais (como as representações mentais de padrões musicais retidos na memória) podem ocorrer, atuando como mecanismos antecipatórios para o rápido reconhecimento e assimilação de novos padrões durante o aprendizado (LEHMANN *et al.*, 2007a), os quais possibilitam a aquisição de habilidades de longo-prazo e o desenvolvimento da expertise¹.

Expertise corresponde ao nível de especialização atingido em termos de conhecimentos e habilidades consolidados de maneira a contemplar níveis excepcionais de performance (GOBET, 2016). A literatura aponta cinco níveis crescentes (novato, iniciante avançado, competente, proficiente e expert) caracterizados por diferentes processos de compreensão racional, tais como: percepção do contexto de uma dada situação, reconhecimento e atribuição de relevância dos aspectos deste contexto, autonomia na tomada de decisões e na realização de tarefas, modos de lidar com a complexidade da tarefa e qualidade dos produtos atingidos. De acordo com a literatura (DREYFUS; DREYFUS, 1981; ELLIOTT, 1995; LESTER, 2005), as principais características destes níveis são:

1) Novato: detém um conhecimento mínimo sem conectá-lo com a prática; não atinge produtos satisfatórios sem a supervisão de outra pessoa; não tem autonomia na realização de tarefas e precisa de orientação constante para realizá-las, além de seguir regras estritamente; tem pouca ou nenhuma compreensão para lidar com complexidades; age com base na tentativa e erro; tende a ver situações isoladas (foco local) sem a referência do contexto que se insere;

2) Iniciante avançado: tem conhecimento dos aspectos fundamentais da prática; realiza tarefas dentro de um padrão aceitável; é capaz de alcançar produtos com certa autonomia, porém precisa de supervisão para realizar a maioria das tarefas; lida com situações complexas, mas só é capaz de atingir resolução parcial; tem percepção limitada, com atenção sobre detalhes locais, visto que os aspectos de um dado contexto são tratados separadamente e com igual importância;

3) Competente: tem bom conhecimento prévio da área; atinge bons produtos, porém com pouco refinamento; consegue realizar autonomamente maior número de tarefas do que um iniciante avançado; lida com situações complexas através da análise deliberada e planejamento; os aspectos de um contexto são tratados em partes, porém com diferentes graus de importância;

4) Proficiente: tem um profundo conhecimento da área; alcança produtos num padrão de qualidade bastante aceitável e com certa habilidade; realiza tarefas com total autonomia e fluência; lida com situações complexas de forma global e toma decisões com confiança; percebe o contexto e enquadra os aspectos individuais dentro deste;

5) Expert: detém um conhecimento profundo e tácito da área; alcança produtos de excelência e com facilidade; tem autonomia e responsabilidade sobre as ações, além de criar sua própria interpretação; tem compreensão global de situações complexas e lida facilmente com essas de forma intuitiva e analítica; vê a ideia global de um contexto e considera possibilidades e abordagens criativas;

No que tange a prática instrumental, notam-se frequentes comparações entre os níveis: Lehmann *et al.* (2007b), por exemplo, constataram que níveis mais elementares aprendem primeiramente as notas e depois adicionam alguma intenção interpretativa, ao passo que os experts elaboram suas intenções interpretativas desde os primeiros momentos de prática. Hallam (1997, 2006), Oller *et al.* (2009) e Hastings (2011) apontaram que os músicos experts obtêm uma visão global da música, praticam-na conforme sua estrutura, desenvolvem planos de performance (de acordo com considerações musicais e técnicas) e empregam estratégias de análise cognitiva, enquanto que músicos novatos tentam tocar as notas corretamente com repetições da música na íntegra e falta de atenção aos erros e aspectos expressivos. Hallam *et al.* (2019) associaram o uso de estratégias não efetivas a níveis mais elementares de expertise, enquanto que a adoção de estratégias mais sistemáticas (como, repetir seções complexas, aumentar o andamento gradativamente e estudar pequenos trechos conforme a estrutura musical) esteve associada a níveis mais elevados. Kruse-Weber e Parncutt (2014) apontaram que músicos novatos ignoram erros com frequência, enquanto que os experts definem objetivos criativos e exploram diferentes técnicas e parâmetros musicais para resolvê-los rapidamente e com menos esforço.

Sabe-se que o direcionamento da atenção a aspectos relevantes à tarefa durante a prática é um elemento chave no aprendizado musical (MIKSZA, 2022), contribuindo para a prática deliberada associada ao expert (ERICSSON, *et al.*, 1993; ERICSSON, 1997). No entanto, ao nosso conhecimento, pouco se discute na literatura sobre como a alocação desse recurso cognitivo se dá na prática dos níveis mais elementares de expertise, frequentemente associados a estudantes. De que maneira a atenção se apresentaria na prática de um aluno de extensão universitária, por exemplo? Qual seria o conteúdo do foco de atenção (o que é estudado) e o que este revela em relação ao desenvolvimento de expertise? Haveria momentos de instabilidade e/ou perda de atenção durante a prática? A presente comunicação apresenta um recorte de tese de doutorado cujo objetivo foi investigar perspectivas de deliberação na prática pianística em diferentes níveis de expertise (em termos de procedimentos empregados e limites da atenção). O objetivo desta comunicação é investigar como a atenção se apresenta na prática pianística de um aluno de extensão universitária, especialmente no que tange ao conteúdo do foco de atenção e aparentes limites; espera-se contribuir com conhecimentos empíricos que fomentem reflexões para a conduta e ensino de uma prática pianística mais efetiva e deliberada.

Metodologia

A fim de investigar a prática pianística tal como esta ocorre, isto é, sem impor aos participantes o estudo de uma nova obra e/ou repertório, e sem exigir-lhes que abordassem a prática de forma divergente do habitual, tomou-se por base os princípios fenomenológicos para a construção do delineamento. O método científico de origem filosófica caracteriza-se como um método não intervencionista pelo qual o fenômeno é observado e descrito tal como este se apresenta: deve-se proceder unicamente dos dados brutos, evitando qualquer procedimento de controle e manipulação do fenômeno observado (GIORGI; GIORGI, 2008; BICUDO, 1999). Prezando por uma coleta de dados não intervencionista, os participantes (N=4) foram convidados a gravar uma sessão de prática de duas obras de seus repertórios em etapa inicial de aprendizagem e responder a uma entrevista semiestruturada com questões acerca de suas práticas; uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 foi

disponibilizada para que eles se gravassem e pudessem selecionar/descartar as gravações que desejassem de modo a evitar a inibição perante um observador externo. Os participantes foram orientados a sentir-se o mais à vontade possível durante as filmagens e a manter seus procedimentos habituais de prática. O recorte aqui apresentado refere-se à prática do participante do curso de extensão universitária que, no momento da coleta, situava-se no terceiro semestre do curso em Piano. O participante gravou as obras *Sonata KV545/I-Allegro*, de W. A. Mozart (1756-1791) e *Consolação S.172*, de F. Liszt (1811-1886).

Os dados foram analisados por procedimentos qualitativos (perspectiva fenomenológica) e quantitativos (estatística descritiva e inferencial), tomando por base os critérios de análise de abordagem fenomenológica propostos por Giorgi e Giorgi (2008), a saber:

(1) Descrição dos dados na íntegra – transcrição das entrevistas e sessões de prática acerca dos eventos ocorridos;

(2) Constituição de unidades de prática (designadas A, B, C, etc.) considerando o foco de atenção dos participantes (conforme objetivos por eles verbalizados e/ou implícitos em ações intencionais na prática) e trechos praticados (considerando o recorte dos compassos iniciais e finais de cada execução, a quantidade de repetições e o tempo de prática investido);

(3) Conexão das unidades - síntese das ações e comportamentos recorrentes nas sessões de prática, aqui relacionados aos aparentes limites da atenção discriminados nas categorias: (a) *Parar*: pausa para fazer qualquer coisa que não seja tocar, relacionada ou não à prática (ex. alongar, fazer anotações, etc.); (b) *Dispersão*: distração com fatores externos ou perda de atenção que afeta o resultado sonoro (ex. mexer no celular, ignorar compassos/dinâmicas antes realizados, etc.); (c) *Lapso*: falha na atenção que permite o retorno à ação consciente (ex. erro de notas). As incidências de cada categoria, bem como aquelas dos trechos praticados por unidade, foram tabuladas e tratadas em termos de estatística descritiva e inferencial com o software OriginLab® 8.5, resultando nos gráficos apresentados na discussão dos resultados;

(4) Descrição do fenômeno materializada na discussão dos resultados dessa pesquisa.

Resultados e discussões

As Figuras 1 e 2 detalham a distribuição dos trechos praticados em função dos focos de atenção na prática das Peças 1 e 2, respectivamente.

Nas Figuras 1 e 2, observa-se que o foco de atenção do participante está voltado ao estudo de um aspecto musical por vez (dois aspectos apenas em **D**, Figura 2), remetendo a características associadas aos níveis novato e iniciante avançado sobre atenção a detalhes locais tratados isoladamente e percepção limitada do todo (ELLIOTT, 1995; LESTER, 2005). Nesse sentido, conciliar aspectos musicais concomitantes parece ser uma tarefa árdua para o participante na qual algum deles fica comprometido em detrimento de outro, resultando em inconsistências na qualidade da execução. Tomando os aspectos expressivos como exemplo, na Peça 1 (Figura 1) o participante atende às dinâmicas, articulações e fraseado quando já atingiu algum nível de fluência na execução de notas e ritmos (**A**); no entanto, quando essa fluência ainda não foi alcançada (**B** em diante), as dinâmicas e articulações são desconsideradas e as linhas de ambas as mãos são executadas numa mesma dinâmica, com flutuações no andamento (**C**, c.18-21, e **E**, c.63-66) e hesitações no tempo (**F**, c. 70-71). Essa diferença da qualidade da execução entre os c.1-12 (tocados com fluência e expressividade) e c.13-73 sugere que o participante segmenta o aprendizado de notas do refinamento sonoro, no qual o segundo só acontece após automatizar o primeiro - um processo sequencial típico da prática de níveis elementares de expertise no aprendizado de uma nova música (LEHMANN, SLOBODA E WOODY, 2007b), bem como corroboram o hábito de praticar uma peça do início para o fim (tal como visto nas Figuras 1 e 2), uma estratégia de estudo apontada por Hallam (1997) e Hallam *et al.* (2019) como não efetiva e correspondente à prática de músicos novatos.

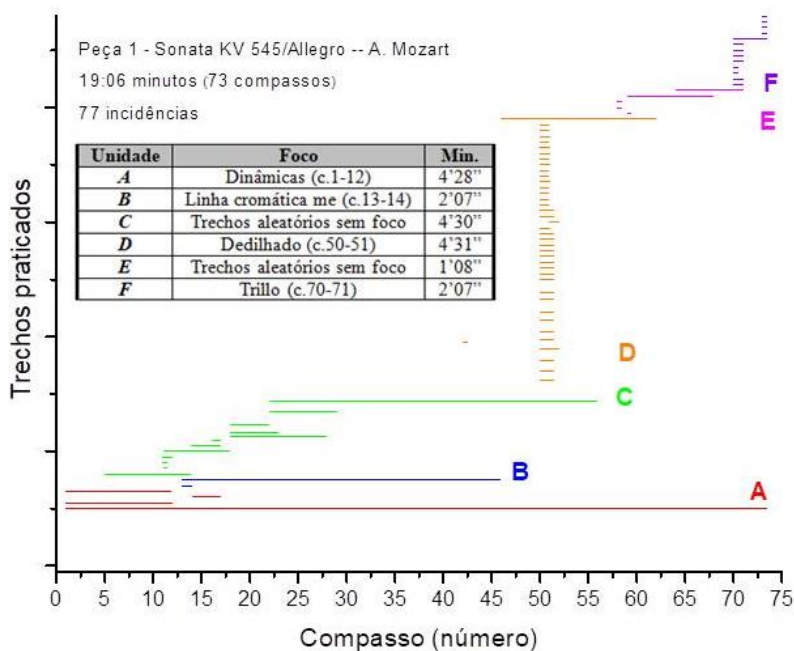


Figura 1: Peça 1 - Sonata KV545/Allegro de W. A. Mozart: trechos e focos de atenção.

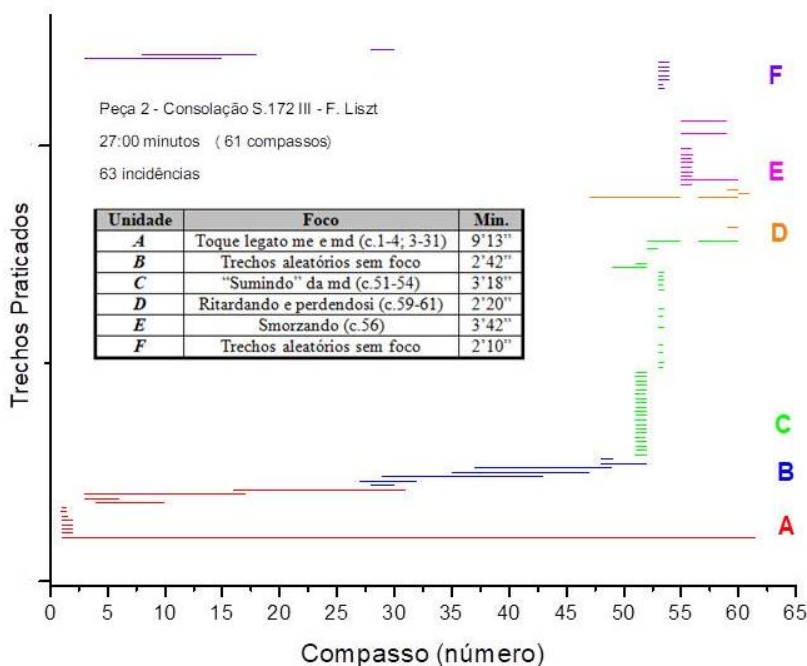


Figura 2: Peça 2 - Consolação S. 172 III de F. Liszt: trechos e focos de atenção.

Na Peça 2 (Figura 2), embora a intenção expressiva permeie todas as unidades com foco (A, C, D, E), esta apresenta limitações, tais como: inconstância na realização das dinâmicas, por vezes realizadas, por vezes completamente ignoradas (B, c.28, 35-36 e F, c.57), constantes quebras no fluxo da pulsação e hesitações entre as barras de compasso (em decorrência dos deslocamentos da mão esquerda do registro grave para o registro central do piano – Figura 3) e *rubatos* malsucedidos que comprometem a percepção do tempo dos eventos: se, por um lado, esses resultados se opõem às afirmações de que músicos novatos ignoram os aspectos expressivos em suas práticas (HALLAM, 2006; HASTINGS, 2011), por outro lado elucidam bem a dificuldade do participante em lidar com tarefas complexas que demandam níveis mais elevados de atenção consciente (STERNBERG; STERNBERG, 2017),

como conciliar diferentes aspectos musicais simultaneamente sem comprometer algum deles; neste caso, o participante alcança uma resolução parcial dos produtos da tarefa, um comportamento vinculado à prática de um iniciante avançado (LESTER, 2005).



Figura 3: Peça 2: deslocamento da mão esquerda nos registros grave e médio do piano (c.1-6).

Observa-se em **A** das Figuras 1 e 2 que, para o participante, há uma tendência em iniciar a prática tocando a peça/movimento na íntegra, bem como, nas demais unidades, em organizá-la por trechos do início para o final da peça. O estudo por trechos é apontado na literatura como benéfico para o aprendizado de uma música, memorização e solução de dificuldades técnicas: estes podem ser estabelecidos conforme o visual da partitura, progressões harmônicas e delimitações estruturais (inícios/fins de frases ou seções), sendo a prática considerada mais efetiva quando governada por este último aspecto (BARRY, HALLAM, 2002; GINSBORG, 2005; JØRGENSEN, 2005). Embora o participante atribua alguma importância a essa abordagem de estudo, os trechos praticados raramente coincidiram com as delimitações estruturais das obras: na Peça 1 (Figura 1), apenas **A** (c.1-12) corresponde à primeira região temática da Sonata, e **B** ao início da transição no c.13; na Peça 2 (Figura 2), **C**, **D** e **E** (c. 51-61) abrangem fragmentos da seção final que se inicia no c.48. Tais informações sugerem que o participante tem uma compreensão incipiente da estrutura das obras e que as delimitações estruturais não são um critério para a organização dos trechos praticados: a compreensão limitada de um dado conhecimento desvinculado das situações de prática são características de um novato, conforme apontado por Lester (2005).

Para ambas as peças, nota-se a execução de trechos aleatórios com ausência de foco de atenção (Figura 1, Peça 1, **C** e **E**; Figura 2, Peça 2, **B** e **F**), sugerindo pouca autonomia do participante em saber o quê e como estudar: essa baixa autonomia frente à realização de uma tarefa, neste caso, praticar as obras escolhidas, é associada à prática do iniciante avançado, (DREYFUS; DREYFYS, 1981; ELLIOTT, 1995; LESTER, 2005). A autonomia de estudantes de piano foi discutida por Barrufi dos Santos e Santos (2022), e esta esteve relacionada com o emprego persistente de estratégias de organização da prática pianística, tais como pensar a peça estruturalmente e lidar com pequenos grupos de informação por vez: nesse sentido, a compreensão limitada do participante sobre a estrutura das obras pode ser um dos fatores que tenha comprometido sua autonomia frente à prática destas.

Nestes mesmos trechos (Figura 1, Peça 1, **C** e **E**; Figura 2, Peça 2, **B** e **F**), indícios de dispersão, lapsos e algumas interrupções no estudo foram constatadas, sugerindo instabilidade na atenção durante a prática: na Peça 1, em **C**, o participante para de tocar para coçar a perna, toca acordes e um *trillo* aleatoriamente na região central do piano e olha a partitura; em **E**, toca notas e acordes aleatórios, além de tocar os c.64-68 uma oitava abaixo sem perceber tê-lo feito; já na Peça 2, em **B**, o participante omite notas do baixo da mão esquerda nos c.32 e 41, inicia a linha da mão direita do c.41 uma oitava acima do que está escrito e ignora algumas informações expressivas antes realizadas (como o *dolcissimo* e *poco rit* nos c.39 e 42,

respectivamente); em **F**, insiste algumas vezes no *sumindo* dos c.53-54 diminuindo o andamento nas figuras de semicolcheias, e, em seguida, toca a progressão V-I (Ab, Db) em arpejo e outras progressões harmônicas com a mão esquerda nos c.3-15, c. 8-18 e c.28-30, aparentemente tentando identificar os acordes; porém, não insiste na ideia, esbarra notas e não as corrige, e para de tocar para arrumar as partituras e mexer no celular. Ignorar erros na execução e não corrigi-los são ações comuns na prática de músicos novatos (HALLAM, 1997; 2006; KRUSE-WEBER, PARCUTT, 2014).

Tais incidências de *lapses*, *dispersões* e pausas durante a prática (*parar*) foram contabilizadas, conforme a Figura 4:

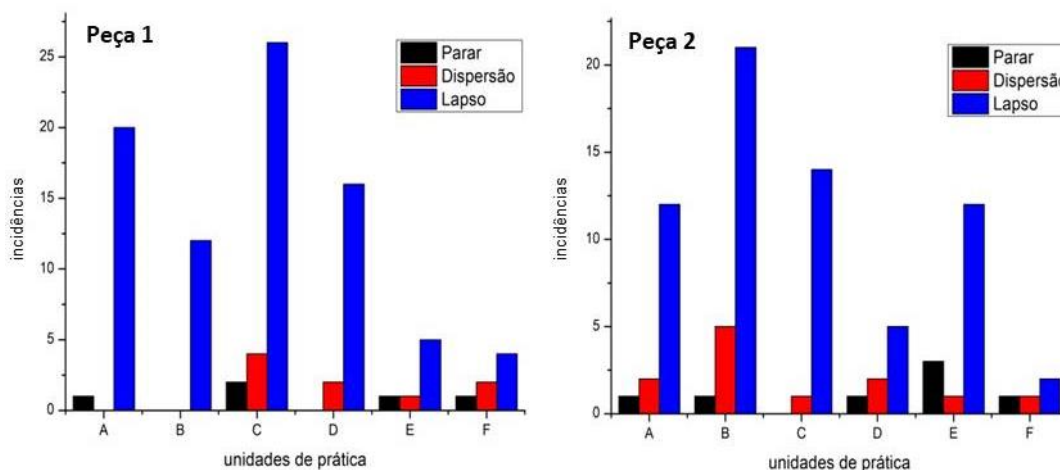


Figura 4: Peças 1 e 2 – incidências de parar, dispersão e lapso por unidade de prática.

De acordo com a Figura 4, nas incidências de *dispersão*, vê-se na Peça 1 que a atenção do participante ficou mais fragilizada à medida que se aproximava do final da sessão de prática, enquanto que para a Peça 2, essa pareceu mais instável desde o início do estudo, dada, ainda, a maior frequência das interrupções no estudo (*parar*) para esta Peça do que para a Peça 1. Os picos de *dispersões* e *lapses* ocorreram nas mesmas unidades em que o participante tocou trechos aleatórios sem foco (Peça 1, **C**; Peça 2, **B**): isso sugere que a ausência de foco (saber o quê e como estudar) pode aumentar a instabilidade da atenção durante a prática pianística para níveis mais elementares de expertise. Por outro lado, nas Figuras 1 e 2, vê-se que nas unidades subsequentes (Peça 1, **D**; Peça 2, **C**), o participante parece retomar o foco de atenção (e nessas mesmas unidades, na Figura 4, não há incidências de *parar*) investindo em trechos curtos de dois a quatro compassos, como em **D** da Peça 1, unidade na qual os c.50-51 são repetidos exaustivamente por cerca de 3 minutos (tocados lentamente apenas com a mão esquerda e sem pedal) e para atender a orientação anotada em sua partitura - “estudar os dedilhados lentos” (Figura 5). Ainda nessas unidades (Figura 1, Peça 1, **D**; Figura 2, Peça 2, **C**), nota-se uma intensificação da prática dado o aumento expressivo de repetições dos trechos, bem como do tempo de prática despendido em função do foco de atenção, sugerindo maior investimento de esforço/energia o qual não se manteve nas unidades seguintes (Figura 1, Peça 1, **E, F**; Figura 2, Peça 2, **D, E, F**), quiçá por um limite da atenção.



Figura 5: Peça 1- “Estudar os dedilhados lentos” (c.50-53)

Considerações finais

Na presente pesquisa, a atenção mostrou-se como um meio de identificar níveis de expertise e compreender a maneira com que estes lidam com a prática em termos de autonomia, habilidades e limitações. O conteúdo do foco de atenção do participante revelou características de um novato e de um iniciante avançado, sugerindo que os níveis descritos pela literatura não são uma classificação rígida, mas sim flexível para um mesmo sujeito em função das habilidades para com a tarefa. Os dados aqui discutidos reforçaram as limitações dos níveis elementares de expertise apontados pela literatura, tais como: a baixa autonomia, a atenção a detalhes locais, a dificuldade em lidar com atividades cognitivamente complexas (como conciliar vários aspectos musicais simultaneamente), e a necessidade de segmentar o aprendizado musical para não comprometer a qualidade da execução. Futuras pesquisas podem aprofundar a discussão sobre como o conteúdo do foco de atenção se apresentam em quantidade e qualidade para os demais níveis de expertise. A discussão sobre as categorias *parar*, *dispersão* e *lapse* sugeriu que a atenção pode oscilar em maior e menor grau ao longo nas sessões de prática, ficar mais instável em função da ausência de foco e/ou, ainda, ficar altamente fragilizada. Tal fragilidade, contudo, pode potencializar o investimento de mais esforços na tentativa de retomar o foco de atenção (embora a energia para praticar possa declinar nos focos subsequentes). Futuras pesquisas podem investigar fatores intervenientes na atenção, que acionem ou evitem a instabilidade e a perda de foco.

Agradecimentos. M. R. Mantovani agradece à CAPES pela bolsa concedida (PNPD/Processo n.º 88882.316268/2019-01). R.A.T.S. agradece ao CNPq (Projeto Universal 423417/2021-5).

Referências

- Aiello, R. & Williamon, A. (2002). Memory. In R. Parncutt, R. & G. E. Mc Pherson, *The science & psychology of music performance* (pp. 167-181). New York: Oxford University Press.
- Barruffi dos Santos Jr., C. L. & Santos, R. A. T. dos. (2022). Reflexões sobre a autonomia de estudantes de graduação em piano nos estágios iniciais de preparação da Sonata K. 271 de D. Scarlatti. *Revista Música Hodie*, 22. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.70580>
- Barry, N. H. & Hallam, S. (2002). Practice. In: R. Parncutt, & G. E. Mc Pherson, *The science & psychology of music performance* (pp. 152-165). New York: Oxford University Press.
- Bicudo, M. (1999). A contribuição da fenomenologia à educação. In: M. Bicudo & I. Cappelletti (org), *Fenomenologia: uma visão abrangente da Educação* (pp.11-51). São Paulo: Olho d'água.
- Dreyfus, S. & Dreyfus, H. (1981). *Formal models vs. human situational understanding: inherent limitations on the modelling of business expertise*. Berkeley, University of California.
- Elliott, D. (1995). Musicing. In D. Elliott, *Music Matters: A New Philosophy of Music Education* (pp. 49-77). New York: Oxford University Press.
- Egeth. (2000). Attention. In A. E. Kazdin (Ed.), *Encyclopedia of Psychology*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Ericsson, A., Krampe, R., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, 100(3), 363-406. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>.

- Ericsson, A. (1997). Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview. In: H. Jørgensen & A. C. Lehmann, *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Ginsborg, J. (2005). Strategies for memorizing music. In A. Williamon, *Musical excellence: strategies and technique to enhance performance* (pp.123-141). Great Britain: Oxford University Press.
- Giorgi, A. & Giorgi, B. (2008). Phenomenology. In J. Smith, *Qualitative Psychology: a practical guide to research methods* (pp.26-52). Londres: SAGE.
- Gopher, D. & Iani, C. (2005). Attention. In L. Nadel, *Encyclopedia of Cognitive Science*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Gruson, L. (1981/2000). Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? In J. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. New York: Oxford University Press.
- Gembris, H. & Davidson, J. (2002). Environmental Influences. In R. Parncutt & G. E. Mc Pherson, *The Science & Psychology of Music Performance* (pp.17-30). New York: Oxford University Press.
- Gobet, F.(2016). *Understanding expertise: A multidisciplinary approach*. London, UK: Palgrave.
- Hallam, S. (1997). Approaches to instrumental music practice of experts and novices: Implications for education. In Jørgensen, H., & Lehmann, A. C. (Ed). *Does practice make perfect?* (pp.89-107). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Hallam, S. (2006). Learning through practice. In S. Hallam, *Instrumental Teaching: A practical guide do better teaching and learning* (pp.118-141). Oxford: Heinemann Educational.
- Hallam, S., Creech, A., Varvarigou, M., & Papageorgi, L. (2019). Are there differences in practice depending on the instrument played?. *Psychology of Music*, 48(6), 745-765. <https://doi.org/10.1177/0305735618816370>.
- Hastings, C. (2011). How expert pianists interpret scores: a hermeneutical model of learning. In A. Williamon, D. Edwards & L. Bartel (Eds.), *Proceedings of International Symposium on Performance Science* (pp. 369-374). Toronto: European Association of Conservatoires.
- Jørgensen, H. (2005). Strategies for individual practice. In: A. Williamon, *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance* (pp.85-103). Great Britain: Oxford University Press.
- Kruse-Weber, S., & Parncutt, R. (2014). Error management for musicians: An interdisciplinary conceptual framework. *Frontiers in Psychology*, 5 (777), 1-14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00777>.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007a). Practice. In A. C. Lehmann, J. A. Sloboda, & R. H. Woody, *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp. 61-81). New York: Oxford University Press.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007b). Expression and Interpretation. In A. C. Lehmann, J. A. Sloboda, & R. H. Woody, *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills* (pp.85-106). New York: Oxford University. Press.
- Lester, S. (2005). Novice to expert: the Dreyfus model of skill acquisition. *Stan Lester Developments*. Retrieved from: <http://www.sld.demon.co.uk/dreyfus.pdf>.
- Miksza, P. (2022). Practice. In G. E. McPherson, (Ed.) *The Oxford Handbook of Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Oller, C., Echeverría, P., & Hallam, S (2009). The use of musical scores in order to perform: An exploratory study with flute players. In A. Williamon, S. Pretty, & R. Buck, *Proceedings of the International Symposium on Performance Science* (pp.327-332). New Zealand: European Association of Conservatories.
- Schneider, W. & Chein, J. M. (2003). Controlled & automatic processing: Behaviour, theory, and biological mechanisms. *Cognitive Science*, 27, 525-559.
- Sternberg, R. J. & Sternberg, K. (2017). *Cognitive Psychology* (7th ed.). Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
- Ullén, F., Hambrick, D., & Mosing, M. (2015). Rethinking Expertise: A Multifactorial Gene-Environment Interaction Model of Expert Performance. *Psychological Bulletin*, 141(6). <http://dx.doi.org/10.1037/bul0000033>.

ⁱ Além da prática, outras variáveis são somadas à complexidade da expertise, tais como: a vasta quantidade de representações mentais integradas na memória, possibilitando ações e reações com alta acurácia, facilidade e velocidade (AIELLO; WILLIAMON, 2002); a contribuição de fatores contextuais influentes (apoio familiar, altos níveis de motivação e a orientação de bons professores), e possíveis contribuições dos fatores biológicos, capazes de influir na maturidade, capacidade física e mental para lidar com a prática (GEMBRIS; DAVIDSON, 2002); bem como fatores genéticos e hereditários (propriedades físicas), habilidades cognitivas (atenção, metacognição, processamento de uma nova informação, automatização, e interação entre memórias de curto e longo prazo) e personalidade (inclinações vocacionais do indivíduo na escolha da área de especialização) (ULLEN; *et al* 2015).

Aprendizagem autorregulada de crianças no piano – Um estudo de caso

Karoline Nascimento Neves
Universidade de Brasília
piano.profkarol@gmail.com

Ricardo Dourado Freire
Universidade de Brasília
frereri@unb.br

Resumo: O presente artigo consiste em um estudo de caso que busca compreender as formas de manifestação da aprendizagem autorregulada de uma aluna de piano com idade de 9 anos e 5 meses em uma escola particular de Brasília. A proposta parte de questões sobre a estimulação da aprendizagem autorregulada na construção de performances musicais para crianças, a partir da reflexão sobre quais aspectos estão envolvidos neste processo em contextos de sala de aula e nas sessões de práticas de estudos em casa. Como estratégia metodológica, foram utilizadas anotações e gravações das aulas e episódios observados pela professora. Este estudo traz importantes reflexões para a prática docente do piano para crianças em fases iniciais de aprendizado musical, uma vez que a compreensão do processo de ensino e aprendizado pelo aluno é fundamental para toda a construção musical posterior.

Palavras-chave: Performance infantil, Barry Zimmerman, aprendizagem autorregulada.

Young Piano Student Self-Regulated Learning – a case study

Abstract: This article consists of a case study that seeks to understand the manifestations of self-regulated learning of a piano student aged 9 years and 5 months in a private school in Brasília. The proposal starts from questions about the stimulation of self-regulated learning in the construction of musical performances for children, from the reflection on which aspects are involved in this process in classroom contexts and in home study practice sessions. As a methodological strategy, notes and recordings of classes and episodes observed by the teacher were used. This study brings important reflections to the practice of piano teaching for children in the early stages of musical learning, since the understanding of the teaching and learning process by the student is fundamental for all subsequent musical construction.

Keywords: Children's performance, Barry Zimmerman, self-regulated learning.

Introdução

No contexto da performance musical é notável que múltiplos fatores podem influenciar na forma em como se executa uma peça musical e como é possível otimizar as ações no âmbito da aprendizagem para que essa possa ser aprimorada. Atualmente, muitas discussões e pesquisas científicas têm demonstrado a correlação da expertise musical ao autoconhecimento dos processos de cognição e à própria regulação da aprendizagem do indivíduo. Mais precisamente, o conhecimento sobre a metacognição e autorregulação nos processos de ensino e aprendizagem tem revelado ser uma importante ferramenta na construção de performances musicais mais significativas e eficazes.

A capacidade de monitorar e controlar o próprio processo de aprendizagem é uma importante ferramenta para a conquista de altos níveis de performance musical. No entanto, ainda há um predomínio da aprendizagem conservadora, no qual o professor é o centro das atenções e o aluno um receptor passivo do conhecimento (BENNETT, 2008 apud McPHERSON et al 2018). Essa hierarquização e assimetria do processo de ensino e aprendizagem tende a reduzir o espaço do diálogo entre professores e alunos para reflexões sobre sua prática, interferindo diretamente na motivação e qualidade musical (McPHERSON et al, 2018).

O objetivo deste artigo foi realizar um estudo de caso para identificar processos de autorregulação de uma criança na idade de 6 a 8 anos durante o seu processo de iniciação da

aprendizagem do piano. Os dados foram coletados entre Fevereiro de 2020 e Junho de 2023, abrangendo o início das aulas antes da pandemia, o monitoramento das atividades durante o período de pandemia e a transição para as aulas presenciais no período final da pandemia. Foram selecionados episódios de aulas e a análise do caderno de anotações de uma aluna para identificar aspectos de autorregulação e metacognição no processo de aprendizagem do piano.

Cognição, metacognição e autorregulação

Cognição significa “conhecer”, processo este que envolve o recebimento da informação (entrada) e produção da informação (saída). Os processos cognitivos incluem o compreender, prever, resolver, raciocinar e imaginar e são diversos os tipos de informações processadas, como por exemplo sistemas de símbolos, compreendendo textos, operações matemáticas etc. De acordo com Gardner (1985) e Thompson (2007), a cognição está diretamente relacionada às dimensões emocionais, afetivas e motivacionais do conhecimento e teorias mais recentes desenvolveram uma nova perspectiva chamada “cognição incorporada”, reconsiderando o papel da experiência e o impacto do ambiente na cognição humana, no qual estados mentais, intuições e pensamentos são afetados pelo trabalho mente - corpo na experiência com o mundo externo (WILSON, 2002 apud CONCINA, 2019).

A metacognição está presente em áreas de pesquisa como psicologia do desenvolvimento, envolvendo a teoria da mente; psicologia experimental e cognitiva. O processo metacognitivo foi descrito por Flavell, em 1979, como o conhecimento e a consciência sobre a cognição e seus processos, sendo caracterizada por quatro aspectos: conhecimento metacognitivo, experiências metacognitivas, objetivos e estratégias. Estes aspectos se inter-relacionam e evoluem ao longo da vida, contribuindo para a autorregulação dos processos de aprendizagem (CONCINA, 2019). O conhecimento metacognitivo consiste no conhecimento declarativo armazenado na memória e envolve processos cognitivos de linguagem, da memória, entre outros. Abrange também informações sobre como o indivíduo processa e executa uma tarefa, assim como informações a respeito da tarefa, estratégias e objetivos. As experiências metacognitivas são a consciência e os sentimentos do indivíduo ao se deparar com uma tarefa e processar suas informações. (EFKLIDES, 2008).

Autores como Berk (2003), Veenman & Spaans (2005) e Veenman et al (2004) verificaram que as habilidades metacognitivas surgem a partir dos 8 aos 10 anos de idade e se desenvolvem ao longo do tempo, sendo que algumas habilidades, como o monitoramento e planejamento, necessitam de mais tempo para o amadurecimento. Já Whitebread (1999 apud VEENMAN; VAN HOUT-WOLTERS; AFFLERBACH, 2006) revelou em sua pesquisa que o comportamento de crianças pequenas, com aproximadamente 5 anos de idade, pode conter elementos de orientação, planejamento e reflexão quando as tarefas são apropriadas aos seus interesses e níveis de compreensão.

O conceito de autorregulação foi proposto por cognitivistas sociais em 1982 e consiste na regulação comportamental e emocional influenciando no controle dos processos cognitivos e, com o aumento no foco dessa nova perspectiva, criou-se o termo aprendizagem autorregulada, um modelo alternativo de aprendizagem que combina elementos da metacognição e da autorregulação (CHEUNG, 2020). Dentre vários modelos de aprendizagem autorregulada na literatura, destacam-se os de Barry Zimmerman (2000), Pintrich (2004) e Winne & Hadwin (1998). Resumidamente, o primeiro modelo consiste em três estágios (premeditação, desempenho e autorreflexão), sendo influenciados por processos cognitivos e afetivos; o segundo, em quatro fases (premeditação, monitoramento, controle e reflexão) com foco em aspectos motivacionais, de eficácia e orientação para os objetivos e; o terceiro também em quatro fases (definição da tarefa, estabelecimento de metas e planos de aprendizagem, aplicação de estratégias e adaptação).

Os modelos de Zimmerman e de Pintrich possuem enfoque em influências sociocognitivas e o de Winne & Hadwin em processos cognitivos, como por exemplo, a memória (CHEUNG, 2020). Enquanto a autorregulação é compreendida como o processo cognitivo desenvolvido através de estratégias de aquisição e aperfeiçoamento de habilidades de automonitoramento e autoavaliação do músico, a metacognição constitui o controle dos processos cognitivos que se objetivam a melhora da qualidade do aprendizado da performance (ALVES & FREIRE, 2013).

Metodologia

O presente estudo de caso foi realizado com uma aluna da uma escola particular de piano que se localiza em Brasília. A aluna iniciou seus estudos de piano aos seis anos, em janeiro de 2020 e, com a finalidade de manter sua privacidade, ela será referida neste estudo pelo nome de Clara.

No histórico das aulas, foram realizados cinco encontros presenciais antes do lockdown devido à pandemia de covid-19 e, durante março de 2020 a dezembro de 2021, as aulas seguiram o formato remoto, retomando ao presencial em fevereiro de 2022. Ao longo das aulas remotas, por iniciativa própria, a aluna fez anotações sobre seus estudos, quais músicas e como estava praticando em casa, informações estas também utilizadas nas análises deste estudo. Para as análises, foram realizadas gravações de performances musicais da aluna em sala de aula e em casa, além de gravações de algumas aulas.

Anotações das aulas de piano

A primeira aula, 29/01/2020, aconteceu no formato presencial e foi solicitado à família o uso de um caderno para anotações das aulas e de como treinar em casa, uma pasta para guardar as músicas e um caderno musical pautado para que a aluna pudesse fazer seus desenhos musicais. Ao longo das primeiras aulas, foi combinado com a aluna a prática em casa, com um mínimo de 3x de repetição para cada música ou exercício. Com o início da pandemia, as aulas seguiram no formato online, com a mãe ou o pai presente. As apresentações foram realizadas por videoconferência a cada encerramento de bimestre com a participação de todos os alunos. No ano de 2021, ainda com as aulas remotas, a irmã mais nova de Clara iniciou as aulas de piano e, posteriormente, foi realizado um trabalho para que as alunas pudessem tocar juntas.

Quando as aulas retornaram ao presencial, ao ter acesso ao caderno de anotações, foi verificado que a aluna, por livre iniciativa, anotou todos os combinados realizados em cada uma das aulas durante o período remoto. As primeiras anotações feitas pela aluna, a partir de março de 2020, indicam a escrita das posições das mãos de algumas músicas, o nome da música e quantas vezes iria tocar cada uma delas. No semestre seguinte (2/2020), já foi possível observar uma nova informação presente em suas anotações, como o trecho que precisava melhorar, o que precisava melhorar (por exemplo: “a parte dos acordes”) e informações da partitura para não esquecer (por exemplo: “ritornello”). Foi possível notar também uma preocupação em tocar com mais clareza, nas anotações da aluna: “tocar bem direitinho”.

Em uma de suas anotações no final do segundo semestre, a aluna escreveu os nomes das notas no caderno da mão esquerda e, logo abaixo, anotações da mão direita, além de observações das partes que se repetiam na música. Aqui, foi possível notar sua análise na partitura, o que repetia e o que não. Ainda no final deste primeiro ano das aulas, observou-se uma preocupação da aluna no fazer musical mais consciente, como: “prestar atenção”, “tocar devagar”, “olhar para a partitura sempre que tiver dúvida”, “cuidado com a mão de caratê” e seu foco às músicas das apresentações.

No início do segundo ano, foi possível observar anotações para o treino de pequenos trechos de algumas músicas com repetições, antes de tocar a música inteira e quais eram os trechos que precisavam melhorar da partitura, além de sua atenção ao andamento musical, “mais devagar”, “mais rápido” e posicionamento da mão no piano. É possível observar que essa mudança na maneira de anotar da aluna, com mais detalhes sobre o que precisava melhorar, os trechos para se ter mais atenção etc., está envolvida com uma maior consciência sobre sua execução musical e planejamento de estratégias de estudo que podem ter sido desenvolvidas ao longo das aulas, de forma maturacional.

Para Zachariou e Whitebread (2019), a abordagem maturacional concentra-se em dois aspectos do comportamento autorregulatório, como habilidades de monitoramento e de controle. Estudos indicam que as habilidades de monitoramento são estabelecidas razoavelmente aos 9 anos de idade e as habilidades de controle ainda se desenvolvem após os 9 anos. O desenvolvimento do monitoramento pode ser compreendido como um processo maturacional, o qual depende da idade e, na maioria das vezes, não é afetado pelo desenvolvimento da habilidade. Já o desenvolvimento do controle está diretamente relacionado com o desenvolvimento da habilidade.

Episódios das aulas

Em 2023, foi realizada uma versão a quatro mãos para as irmãs tocarem “Oh Susana” de Stephen Foster. Nesta música, Clara ficou com o piano 1 e a irmã com o piano 2, sendo o piano 1 com melodia na mão direita e acordes no contratempo da mão esquerda.

Após algumas aulas, Clara diz: - “Aprendi um pedacinho com meu pai de como tocar essa música só nas teclas pretas”, então começa a tocar, finaliza a música, e comenta: - “Na verdade, tem uma notinha branca...”. A professora pergunta se ela notou as diferenças entre as formas de tocar e Clara menciona: - “Eu achei mais alegre, e eu também aprendi a tocar essa música de outras formas também”. Clara começa a tocar o tema em várias tonalidades diferentes. Algumas, procurando as notas certas pelo som, fazendo alguns ajustes com notas que percebeu soar diferente.

Segundo McPherson & Davidson (2002; 2006 apud McPHERSON, 2009), desde cedo, as crianças são capazes de desenvolver atitudes de resiliência, crenças e expectativas sobre sua aprendizagem através da interação parental. Os pais exercem um papel fundamental no desenvolvimento da autorregulação e trabalho autônomo de seus filhos, além de influenciar no grau em que as crianças se tornam metacognitivas, motivadas e ativas na sua própria aprendizagem (McPHERSON & ZIMMERMAN, 2002, apud McPHERSON, 2009).

Para Alves (2013), a motivação parental é um importante fator que proporciona maior foco no aprendizado e melhores resultados musicais, uma vez que a preparação de uma performance requer o controle de processos cognitivos complexos e é uma habilidade desenvolvida a longo prazo. Alves observou que a motivação parental foi um aspecto relevante na introdução da criança ao universo musical e que, uma vez motivados extrinsecamente por seus pais, houve o momento em que essa motivação transitou para a motivação intrínseca, direcionada para o estudo musical.

Na situação descrita acima, Clara aprendeu de ouvido a música que estava iniciando em sala de aula em uma nova tonalidade a partir da curiosidade em tocar a música nas teclas pretas do piano que foi incentivada pelo seu pai e, com isso se sentiu motivada a explorar novas sonoridades para a música. O envolvimento do pai foi um importante estímulo para que a aluna se encarregasse dos próximos desdobramentos de sua aprendizagem e estivesse cognitivamente mais envolvida no fazer musical.

Na aula com a música “Bicicleta”, de Toquinho e Mutinho, Clara ficou com o piano 1 e a irmã com o piano 2. A música foi arranjada em dó maior, 2/4. O piano 1 com melodia

dividida nas duas mãos, com alguns trechos de duas notas juntas variando com a mesma mão e uma nota para cada mão.

Após algumas aulas, foi combinado uma brincadeira musical com palmas e canto da introdução da música com as irmãs. A primeira etapa foi encaixar o canto com as palmas, elas tentaram algumas vezes, até perceberem que estavam em sincronia. Depois, foi o momento em que foi preciso conectar a brincadeira musical com a execução no piano.

Inicialmente, as alunas estavam cantando mais rápido do que estavam tocando. Foi questionado se elas haviam percebido alguma diferença entre o andamento da brincadeira e o tocar da música. Num primeiro momento, relataram que não haviam notado, então foi solicitado para que fizessem novamente. Após a segunda execução, alguns ajustes no andamento foram realizados por parte das alunas. Quando disseram que estavam cantando mais rápido em relação à execução musical ao piano, a professora pergunta qual o ajuste que precisa ser feito e ambas respondem “Cantar e tocar na mesma velocidade”. Na primeira tentativa não foi possível manter andamentos iguais, mas já tinha ficado mais próximo o andamento da brincadeira e da música. O equilíbrio entre as performances aconteceu naturalmente ao longo das aulas seguintes. Quando as alunas estavam bem concentradas, notou-se que esse ajuste foi mais eficaz.

Para os autores Zachariou e Whitebread (2019) em seu estudo com crianças entre 6 e 8 anos, o jogo musical é uma atividade potencialmente fértil para o afloramento da autorregulação no contexto infantil pois envolve interação com outras crianças, sincronia, ouvir, permite exploração, improvisações e criações sonoras. Ao se envolver em uma atividade que a criança considera brincadeira, seu comportamento muda e se torna facilitador de comportamentos autorregulados ampliando seus potenciais de aprendizagem (HOWARD, 2010). Nesta pesquisa, os autores evidenciaram um aumento quantitativo do comportamento autorregulado nas crianças entre 6 e 8 anos, com a presença de atividades de monitoramento emocional/motivacional e de planejamento, identificando também uma maior presença da autorregulação, correção e autorregulação socialmente compartilhada nas crianças de 8 anos. Em um outro estudo com jogos musicais com crianças entre 6 e 7 anos, Zachariou & Whitebread (2017, apud ZACHARIOU et al, 2023) identificaram, dentre as autorregulações observadas, a verificação da criança se estava seguindo o caminho certo, a autocorreção quando um erro era cometido (monitoramento cognitivo), a demonstração da compreensão de suas próprias emoções e dos outros e o compartilhamento da regulação com as crianças envolvidas no jogo.

Observou-se que trabalhar com duetos foi um importante mecanismo de autorregulação para as alunas, pois uma precisava ouvir a outra e trabalhar em conjunto para a música acontecer. Essa regulação é promovida em várias perspectivas do fazer musical, como sonoridades, o ouvir mais consciente, ritmos e sincronia, possibilitando uma participação ativa na construção da aprendizagem.

Aulas para desenvolvimento de composição

Em 2023, foi desenvolvido o tema “Eu, compositor”, quando foram reservados momentos para criatividade musical durante as aulas de piano. A professora solicitou que Clara experimentasse melodias em casa e que trouxesse algumas das ideias que tivesse gostado. Na aula seguinte, Clara mostrou melodia na mão direita e acordes na mão esquerda, iniciando o processo de construção de uma composição própria. A professora identificou duas ideias musicais presentes no repertório trabalhado anteriormente. Um exemplo em estilo próximo à música “Candore” (opus 100, Burgmüller, 25 estudos) (Fig. 1) e outro exemplo no estilo de finalização do acompanhamento de “Minueto em Sol” (Bach) (Fig. 2).



	
<p>Trecho de “Candore” de Burgmüller, 25 estudos op. 100.</p>	<p>Trecho de “A canção da eternidade”, após sugestão de encadeamento de acordes.</p>

Fig 1. Exemplo 1



	
<p>Trecho final de composição de Clara</p>	<p>Finalização de frase de “Minueto em Sol” - Bach</p>

Fig 2. Exemplo 2

Após apresentação na aula, Clara foi questionada sobre como utilizar novos elementos para apresentar a ideia musical de forma diferente, e respondeu: -“A gente pode fazer assim, olha ...”, e demonstra com um toque mais leve, ora um toque mais pesado. A professora apresenta exemplos com modificações e Clara identifica prontamente: -“... mudou o ritmo e depois tocou no agudo...”. Nas aulas seguintes, Clara consolidou a peça e a professora iniciou o processo de transcrição. Colocou a sugestão de executar apenas duas notas nos acordes para Clara ouvir, que refletiu e disse: -“Prefiro assim, com duas notas. Ficou mais leve... menos cheio. Ficou mais bonito.” A partir da definição e escrita da partitura, a professora apresenta a música de duas formas: uma sem expressão e outra repleta de nuances e dinâmicas. Depois pergunta qual a versão ela gostou mais e Clara responde que gostou mais da segunda, pois “ficou mais bonito”. A professora sugere que o momento agora era para ela testar várias possibilidades e escolher o que ficasse mais legal para tocar.

A composição consiste em uma organização de ideias musicais, que pode ser concebida a partir de improvisações ou dentro de regras e princípios estilísticos. De acordo com Swanwick (1979; 1994; 1992 apud FRANÇA; SWANWICK 2002) é uma importante ferramenta que permite o relacionamento direto com o material sonoro e o exercício da tomada de decisão expressiva por parte do aluno. McPherson e McCormick (1999) em seu estudo envolvendo os componentes motivacionais e autorregulatórios da performance musical identificaram que o tempo que os alunos utilizavam para a prática envolvendo as atividades informais/criativas, o repertório e o trabalho técnico eram proporcionais à qualidade do seu envolvimento cognitivo. Concluindo também que o maior envolvimento cognitivo durante a prática não apenas resultou em maior tempo de estudo, mas também mais eficiência e interesse na aprendizagem (MCPHERSON; RENWICK, 2001).

Ao compor, são estabelecidas as relações tímbricas, de texturas, ritmos, ordenações sonoras, a forma como uma música deverá ser executada e como deve ser apresentada aos ouvintes (KASCHUB & SMITH, 2009). A composição musical trata-se de um processo

complexo, dinâmico e não linear que envolve intenção, experimentação, revisão e edição de ideias que, utilizada como estratégia de aprendizagem, possibilita o pensamento e a compreensão musical.

Considerações finais

Este estudo apresenta interações entre criança e professor durante diversos momentos das aulas de piano e apresenta reflexões sobre o processo de aprendizagem de uma criança em fases inicial no piano. É fundamental considerar que múltiplos elementos estão envolvidos na estimulação de uma aprendizagem autorregulada em crianças, compreendendo desde um ambiente rico de oportunidades musicais em casa, quanto em sala de aula.

As anotações do caderno realizadas pela própria aluna foram um elemento importante para a análise deste estudo. Estas, que iniciaram apenas com o nome das músicas e quantas vezes eram necessárias tocar cada uma delas, com a evolução das aulas, passaram a ter informações mais aprofundadas dentro do contexto de cada música e das dificuldades a serem resolvidas. Este hábito, iniciado nas aulas presenciais pela professora e continuado durante a pandemia pela aluna, demonstrou ser mais significativo para seu aprendizado, pois parte da própria aluna a reflexão sobre a sua performance e em quais aspectos precisavam melhorar para que os treinos em casa fossem mais eficazes.

O piano é um instrumento de prática solitária e poucas são as vezes em que práticas em conjunto são promovidas com iniciantes. A partir das observações realizadas com as duas irmãs, é possível perceber o quão rico essas práticas em conjunto são na promoção da autorregulação musical, no qual a criança planeja mais conscientemente sua performance, se regulando com outro a partir da escuta atenta, trabalhando sonoridades e ritmos que contribuirão para o aprimoramento da qualidade musical. Além das práticas em duetos, as brincadeiras musicais também possibilitam a interação entre os alunos e, para as crianças, torna a atividade musical mais lúdica e motivadora.

Outro elemento importante é o espaço para atividades criativas em sala de aula e o fomento dessas práticas em casa. Essa atividade trabalhada em forma de composição permite à criança a manipulação dos materiais sonoros com a criação de ideias musicais, fraseados, ritmos, sonoridades e a tomada de decisões em como e quando utilizar esses elementos sonoros. Os momentos de composição foi um espaço no qual a aluna pôde tomar suas decisões sobre como gostaria de executar suas próprias ideias, além de ter mais espaço para a exploração de sua criatividade. Apesar das nuances sonoras estarem presentes no repertório trabalhado ao longo das aulas, foi possível notar que a aluna as adotou com mais clareza em sua própria composição, além de utilização de ideias musicais e variações de músicas anteriores já trabalhadas em aula.

Considerar a autorregulação do aluno no processo de ensino e aprendizado é fomentar atividades no qual os alunos possam refletir sobre seu próprio processo de aprendizagem e é um elemento chave que irá contribuir para toda a construção musical posterior. É importante fomentar uma aprendizagem que dê oportunidades para as crianças pensarem e agirem sobre a tomada de decisões. As crianças possuem comportamentos autorregulados que precisam ser constantemente incentivados, cada uma dentro do seu contexto, dentro de suas possibilidades e, o olhar atento do professor, propiciando mais oportunidades para o aprimoramento do comportamento autorregulado é fundamental para a consciência do processo de aprendizagem e para que as crianças saibam como aplicar em seus estudos em casa.

Referências

Alves, Anderson César; Freire, Ricardo Dourado (2015). Aspectos cognitivos no desenvolvimento da expertise musical. *ANAIS DO PERFORMA2013*, p. 1-8, 2015.

- Cheung, Jo Yee (2020). The role of parents in children's metacognition and self-regulation during musical learning. Tese de Doutorado. Awarded for a Collaborative Programme of Research at the Royal Northern College of Music by Manchester Metropolitan University.
- Concina, Eleonora (2019). The role of metacognitive skills in music learning and performing: theoretical features and educational implications. *Frontiers in Psychology*, v. 10, p. 1583.
- Efklides, Anastasia (2008). Metacognition: Defining its facets and levels of functioning in relation to self-regulation and co-regulation. *European Psychologist*, v. 13, n. 4, p. 277-287, 2008.
- França, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. (2002) Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*, v. 13, n. 21, p. 5-15.
- Kaschub, Michele; Smith, Janice P. (2009) A Principled Approach to Teaching Music Composition to Children. *Research and Issues in Music Education*, v. 7, n. 1, p. n1.
- Mcperson, Gary E. (2009) The role of parents in children's musical development. *Psychology of Music*, v. 37, n. 1, p. 91-110.
- Mcperson, Gary E.; Renwick, James M. (2001) A longitudinal study of self-regulation in children's musical practice. *Music education research*, v. 3, n. 2, p. 169-186.
- Parncutt, Richard; Mcpherson, Gary (Ed.). (2002) *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press.
- Veenman, Marcel Vj; Van Hout-Wolters, Bernadette Ham; Afflerbach, Peter. (2006) Metacognition and learning: Conceptual and methodological considerations. *Metacognition and learning*, v. 1, p. 3-14.
- Zachariou, Antonia et al. (2023) Exploring the effects of a musical play intervention on young children's self-regulation and metacognition. *Metacognition and Learning*, p. 1-30.
- Zachariou, Antonia; Whitebread, David. (2019) Developmental differences in young children's self-regulation. *Journal of Applied Developmental Psychology*, v. 62, p. 282-293.

Padrões de volume e distribuição do tempo de prática no aprendizado inicial de uma obra: um estudo com pianistas graduandos e profissionais

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: A prática instrumental é uma atividade presente no dia a dia do músico. Sendo assim, aspectos referentes ao tempo dedicado a ela, seja no longo, médio ou curto prazo, têm se mostrado tópicos de interesse de pesquisadores e praticantes. Com o objetivo de examinar o volume e distribuição do tempo de prática ao longo do aprendizado inicial da *Sonata K. 271* de D. Scarlatti por pianistas graduandos e profissionais, a presente pesquisa analisou dados advindos de estimativas de tempo semanal de prática além de gravações de sessões de prática e entrevistas. Os resultados revelaram que o tempo total dedicado à prática da peça ao instrumento se mostrou inversamente proporcional ao tempo acumulado de estudo formal do instrumento. Além disso, padrões na quantidade semanal indicaram redução do volume de prática ao longo do aprendizado, sendo mais intensa para os participantes profissionais do que para os graduandos, o que indica que estratégias de prática e as demandas da obra foram influentes não somente no volume total de prática como também na sua distribuição ao longo das semanas.

Palavras-chave: prática musical; prática pianística; expertise

Patterns of amount and distribution of practice time in the initial learning of a piece: a study with undergraduate and professional pianists

Abstract: Instrumental practice is an activity present in the daily life of a musician. Therefore, aspects related to the time devoted to it, whether in the long, medium or short term, have been topics of interest to researchers and practitioners. With the aim of examining the volume and distribution of practice time during the initial learning of D. Scarlatti's *Sonata K. 271* by undergraduate piano students and professional pianists, the present research analyzed data from estimates of weekly practice time as well as recordings of practice sessions and interviews. The results revealed that the total time dedicated to practicing the piece on the instrument was inversely proportional to the accumulated time of formal study of the instrument. In addition, patterns in the weekly amount of practice indicated a reduction in the volume of practice throughout learning, being more intense for professional participants than for undergraduates, which indicates that practice strategies and the demands of the work were influential not only in the total volume of practice but also in its distribution over the weeks.

Keywords: musical practice; piano practice; expertise.

Introdução

No âmbito da pesquisa acerca da performance musical, atividades relacionadas ao planejamento da performance (como, por exemplo, a prática musical) têm ganhado espaço nas últimas décadas (GABRIELSSON, 2003; HOW; TAN; MIKSZA, 2021), o que tem sido ocasionado, sobretudo, pelo crescente interesse no entendimento do processo de aprendizado de obras musicais e não apenas no produto da performance em si (TAN; PFORDRESHER; HARRÉ, 2010). Nesse contexto, a prática musical tem sido descrita como uma atividade essencial no desenvolvimento de adaptações mentais e físicas que possibilitam a aquisição de habilidades e competências indispensáveis para a expertise¹ musical (LEHMANN;

¹ O termo expertise é entendido como o nível de especialização num determinado campo do conhecimento alcançado por meio de um processo de desenvolvimento e adaptação de longo prazo no qual conhecimentos e

SLOBODA; WOODY, 2007). O interesse pela investigação da prática, portanto, está alicerçado não somente na relevância desse tópico como também na potencial aplicabilidade do conhecimento produzido no dia a dia de músicos (TAN; PFORDRESHER; HARRÉ, 2010).

Dentre os diversos aspectos da prática musical que têm sido foco de investigação está a relação entre o volume de prática, ou seja, o tempo total dedicado a essa atividade bem como sua distribuição em diferentes períodos, e o desenvolvimento da expertise² e a preparação para a performance. Se, por um lado, esse tópico tem sido abordado numa perspectiva de longo prazo abarcando a formação do músico de maneira mais ampla (por exemplo, ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993; KRAMPE; ERICSSON, 1996; MACNAMARA; MAITRA, 2019), por outro, pode-se notar também abordagens a partir de perspectivas de médio/curto prazo no contexto acadêmico e conservatorial relacionado a exigências específicas curriculares e instrumentais (por exemplo, JØRGENSEN, 1997; 2002; SLOBODA *et al.*, 1996) bem como de aprendizado e preparação de um determinado repertório pianístico para performance (por exemplo, GRUSON, 1981/2000; LEHMAN; ERICSSON, 1998; WILLIAMON; VALENTINE, 2000).

Em um estudo com alunos de música de diferentes níveis de proficiência, Sloboda e colaboradores (1996) analisaram, a partir de entrevistas e diários, padrões de quantidade e distribuição de tempo de prática ao longo de 42 semanas. Os resultados revelaram que estudantes mais avançados acumularam maiores volumes de prática ao longo do tempo, dedicaram mais tempo à prática diária e demonstraram maior estabilidade na quantidade diária e semanal do que estudantes menos avançados. Tais resultados foram corroborados em estudos subsequentes (JØRGENSEN, 1997; 2002).

Investigações a respeito do tempo de prática tem sido conduzidas no caso específico do aprendizado pianístico. Gruson (1981/2000), por exemplo, constatou que, enquanto que a duração de sessões de prática aumentava conforme a expertise dos participantes, o tempo de prática dedicado a uma determinada obra mostrou tendência de queda conforme o aprendizado progredia. Williamon e Valentine (2000), em outro estudo com estudantes de piano em diferentes etapas da formação, verificaram a influência da quantidade e qualidade da prática no aprendizado e preparação de obras musicais para performance. Através de observações sistemáticas bem como de registros cumulativos das sessões de prática, os pesquisadores constataram que o tempo dedicado à prática foi maior na medida em que o nível de expertise aumentou tanto em relação ao montante total quanto na duração das sessões de prática. No entanto, diferenças significativas foram observadas nas estratégias empregadas durante a prática, sendo vista uma correlação mais forte entre qualidade de prática e o alcance de melhores produtos de performance do que a quantidade acumulada de tempo de prática. Por fim, os pesquisadores apontaram que, enquanto o acúmulo de horas de prática se mostra essencial no desenvolvimento da expertise no longo prazo, a quantidade de horas dedicadas à prática em si não pareceu ser o fator mais determinante no alcance de melhores performances de obras musicais.

Com base em arcabouços conceituais da psicologia cognitiva, tem sido recentemente proposto o termo carga cognitiva intrínseca (do inglês *intrinsic cognitive load*) para designar o montante de complexidade da informação representado por uma determinada obra ou passagem musical ao praticante, ou seja, o seu nível de dificuldade inerente baseado na

habilidades são adquiridos através da experiência, prática e *feedback* (FELTOVICH; PRIETULA; ERICSSON, 2018).

² Charness *et al.* (1996), no contexto da discussão acerca do desenvolvimento da expertise e aquisição de habilidades, apontam três fatores relevantes na prática: (i) intensidade, ou seja, nível de foco e deliberação; (ii) conteúdo, ou seja, as atividades e estratégias empregadas; e (iii) duração, ou seja, o tempo despendido nessas atividades.

relação entre as suas características e o conhecimento/habilidades que o músico dispõe no momento (MIKSZA, 2022). Para Miksza (2022), aspectos diversos da prática podem variar de acordo com tal carga e o seu gerenciamento tem o potencial de influenciar o nível de efetividade da prática. Desse modo, faz-se pertinente, no âmbito da pesquisa em planejamento da performance, considerar as possíveis relações entre o tempo de prática e a carga cognitiva intrínseca, haja vista que as investigações acerca do aprendizado musical de pianistas com distintos níveis de expertise frequentemente envolvem repertórios diferentes, os quais, devido a suas particularidades, não propiciam meios para a verificação dos possíveis efeitos que diferenças na carga cognitiva representada por uma obra exercem no tempo de prática. O presente trabalho, portanto, tem como objetivo examinar o volume e distribuição do tempo de prática ao longo do aprendizado inicial da mesma obra musical por estudantes de piano de graduação em diferentes pontos do curso e pianistas profissionais em distintos momentos da atuação profissional.

Metodologia

Ao longo de um mês, foi observado o aprendizado da *Sonata em Dó maior K. 271* do compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757) por quatro pianistas com diferentes níveis de expertise: dois estudantes de graduação (um situado no início do curso e outro no fim do curso) e dois profissionais (um profissional eminente e um jovem profissional).³ No ato do convite de participação, nenhum dos participantes declarou ter tido qualquer contato com a peça. Todos os participantes utilizaram a mesma edição da obra (SCARLATTI, 1978), disponibilizada pelo pesquisador no momento da aceitação do convite.⁴ Os detalhes da amostra podem ser conferidos na Tabela 1:

Participante	Idade	Tempo de estudo formal do instrumento	Semestre acadêmico	Tempo de atuação como docente em ensino superior
G1 (graduando de início de curso)	20 anos	5 anos	3º semestre	-
G2 (graduando de fim de curso)	21 anos	10 anos	5º semestre	-
P1 (profissional eminente)	61 anos	51 anos	-	33 anos
P2 (jovem profissional)	35 anos	25 anos	-	10 anos

Tabela 1: Descrição da amostra.

A coleta de dados foi feita a partir de uma estrutura que contemplou gravações, em áudio e vídeo, de uma sessão de prática, uma performance e uma entrevista semiestruturada por semana, totalizando quatro registros de cada. Além disso, dados acerca do tempo de prática e de anotações na partitura foram coletados semanalmente.⁵ Os participantes foram orientados a procederem normalmente em suas abordagens de prática, sendo que nenhuma

³ Para fins de anonimato, os participantes serão designados a partir de códigos alfanuméricos, conforme descrito na Tabela 1.

⁴ A escolha da obra foi realizada levando em conta os 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/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.

⁵ O tempo de engajamento em atividades de prática fora do instrumento (como, por exemplo, prática mental) não foi incluído. No entanto, dados sobre tal tipo de prática, oriundos das entrevistas, serão discutidos quando pertinentes.

imposição a respeito tanto de estratégias quanto de tempo de prática foi estabelecida. A presente comunicação é um recorte de pesquisa de doutoramento concluída (SANTOS JUNIOR, 2023).

A abordagem metodológica do presente estudo teve como fundamento uma perspectiva multiestratégica da investigação, a qual, alicerçada numa epistemologia pragmática, é marcada pela combinação de procedimentos qualitativos e quantitativos a fim de buscar evidências mais abrangentes, além de utilizar a triangulação e complementaridade para endereçar questões de pesquisa por diferentes ângulos (WILLIAMON *et al.*, 2021). A análise dos dados foi realizada através da conjugação de estratégias distintas: por um lado, foi conduzida a análise de conteúdo categorial nas etapas de pré-análise, exploração do material e tratamento/interpretação dos dados (BARDIN, 2011); por outro, foi empregada a análise de segmentação da prática (MIKLAZEWSKI, 1989; CHAFFIN; LOGAN, 2006; MANTOVANI; SANTOS, 2022), ou seja, delimitação de trechos ou partes da peça executadas ao longo da sessão de prática, os quais foram interpretados à luz da estrutura formal da obra.

Resultados e discussões

No tocante ao tempo de prática total durante o mês, foram observadas diferenças entre os graduandos e os profissionais: G1 e G2 despenderam notadamente mais tempo na prática da peça ao instrumento do que P1 e P2, como pode ser verificado na Figura 1:

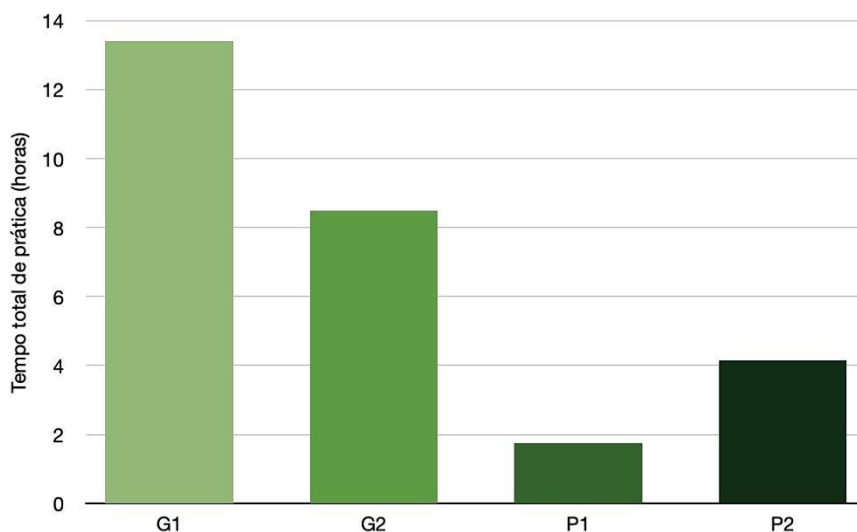


Figura 1: Tempo total de prática (em horas) da *Sonata K. 271* de D. Scarlatti – participantes G1, G2, P1 e P2.

De fato, o tempo de prática se mostrou inversamente proporcional ao tempo de estudo formal do instrumento (ver Tabela 1), o que indica que a experiência acumulada se mostrou influente na quantidade de horas destinadas à prática da peça.

As acentuadas diferenças do tempo de prática também se mostraram relacionadas à familiaridade com o repertório e estilo, demonstrada através das entrevistas. Por um lado, os participantes profissionais relataram ampla experiência com o repertório barroco: P1 revelou já ter tocado, além de inúmeras obras barrocas de diversos compositores, cerca de doze sonatas de D. Scarlatti ao longo da sua carreira; P2, embora tenha declarado pouco contato com as sonatas do compositor durante sua formação pianística, revelou possuir familiaridade com o estilo além de manter intensa atividade como cravista (baixo contínuo e *obligatto*) em conjuntos orquestrais dedicados ao repertório barroco, incluindo o barroco italiano dos séc. XVII e XVIII. Os graduandos, por outro lado, expressaram pouca familiaridade com o

repertório: enquanto G2 revelou ter aprendido uma sonata de D. Scarlatti (*K. 99*), G1 declarou nunca ter tocado nenhuma obra do compositor. Ressalta-se, no entanto, que tanto G1 quanto G2 relataram ter trabalhado o repertório barroco com seus professores, sobretudo, obras de J. S. Bach (1685-1750); porém, ambos os participantes demonstraram insegurança em relação a elementos estilísticos da música barroca, especialmente no tocante a obras de outros compositores.

Os resultados acerca do tempo total de prática vão de encontro a pesquisas que têm apontado que o volume de prática tende a aumentar com o nível de proficiência, quer no contexto do montante total dedicado a atividades de prática, como aquelas referentes a repertório e exercícios (SLOBODA *et al.*, 1996; JØRGENSEN, 2002), quer no contexto de peças específicas (WILLIAMON; VALENTINE, 2000). Essa diferença pode estar relacionada não somente à expertise como também à maneira como essa se relaciona com a obra a ser aprendida. Os resultados da presente pesquisa, por envolverem o aprendizado da mesma peça por pianistas profissionais e estudantes com distintos volumes de experiência acumulada e familiaridade com o estilo, indicam que a carga cognitiva intrínseca (MIKSZA, 2022) representada pela obra ao praticante pode ser um dos fatores a impactar o tempo de prática dedicado a ela: quanto maior a carga cognitiva intrínseca, maior o tempo necessário para o aprendizado/preparação da peça ao instrumento.

Ressalta-se, ademais, que a prática fora do instrumento também pareceu estar relacionada ao menor tempo de estudo ao piano: ambos os participante P1 e P2 relataram ter utilizado esse tipo de estudo como forma de otimizar o tempo de prática no instrumento, o que tem sido verificado em pesquisas acerca da combinação de prática mental e prática física (BERNARDI *et al.*, 2013; MIKSZA, 2022). Além disso, pode ser apontado o fato de que P1 e P2 mapearam trechos difíceis da peça na primeira semana, o que possivelmente acarretou em menor necessidade de despendimento de tempo nas semanas posteriores. Destaca-se, no entanto, que tal mapeamento pareceu mais intenso e objetivo na prática de P1, o que pode também explicar a diferença de tempo dedicado à prática da peça entre os profissionais. Ao praticar a peça em andamento rápido na primeira semana, P1 definiu dedilhados que facilitaram a execução e pouparam tempo com eventuais correções e alterações durante o mês. P2, por outro lado, ao tratar dedilhados de maneira intuitiva e experimentar diversas possibilidades ao longo das semanas, acabou por ter problemas em passagens específicas nas últimas semanas, as quais necessitaram de trabalho localizado e definições mais explícitas quanto ao dedilhado.

Apesar dessa diferença acentuada no tempo total de prática entre os participantes, houve semelhanças e distinções na distribuição do tempo de prática ao longo das semanas, conforme ilustrado na Figura 2:

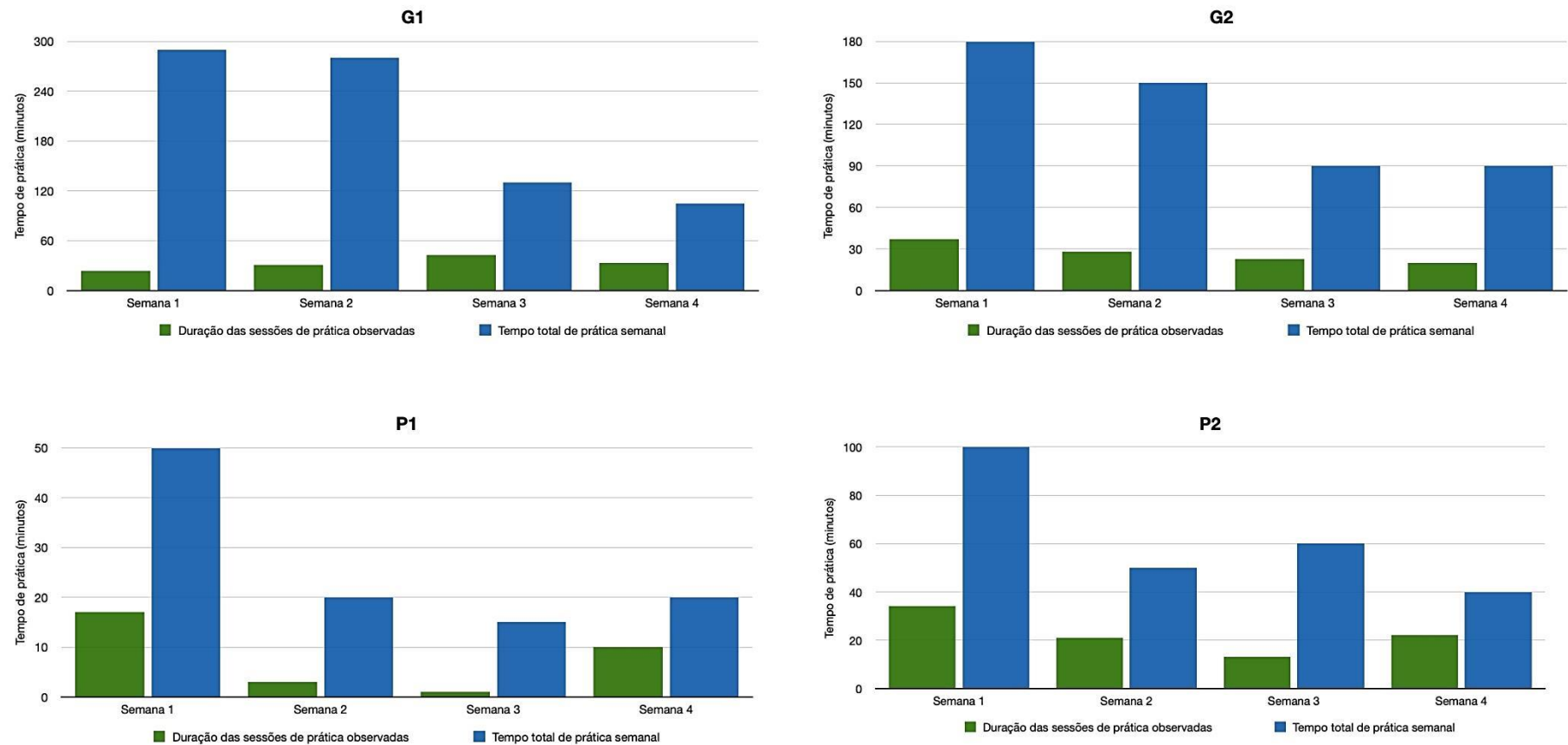


Figura 2: Distribuição semanal do tempo de prática (em minutos) da *Sonata K. 271* de D. Scarlatti – participantes G1, G2, P1 e P2.

A primeira semana foi aquela que, em todos os casos, apresentou maior tempo de prática (ver barras azuis na Figura 2). Isso indica que o período de exploração inicial da peça e busca pela procedimentalização das ações para a sua execução (ou seja, o “colocar a peça na mão”) foi aquele mais dispendioso em termos de tempo de estudo ao piano. No entanto, enquanto que, para G1 e G2, a redução do tempo de prática se deu de maneira gradual ao longo das semanas (com atenuação mais saliente entre a segunda e terceira, ver Figura 2), para P1 e P2, a redução foi mais acentuada na segunda semana, a partir da qual se observou estabilidade. A diminuição gradual do volume de prática ao longo do tempo tem sido apontada no aprendizado de estudantes de piano com diferentes níveis de proficiência (GRUSON, 1981/2000). A diferença tanto no montante total (quantidade de horas) quanto no padrão de redução do volume de prática pode indicar que o processo de procedimentalização inicial foi mais rápido e menos custoso para os profissionais e mais lento e dispendioso para os graduandos, o que pode indicar que a carga cognitiva intrínseca representada pela peça foi maior para os graduandos do que para os profissionais.

Quanto à duração das sessões de prática gravadas, houve, de maneira geral, estabilidade ao longo das semanas para G1, G2 e P2 (ver barras verdes na Figura 2). No caso de P1, foi observada alta variabilidade, sendo que, na terceira semana, a sessão de prática gravada teve a duração de pouco mais de um minuto, momento no qual o participante executou uma única vez a obra na íntegra, o que indica a presença do procedimento de testar a performance durante a prática, descrita por Mantovani e Santos (2022). Os resultados acerca da duração de sessões de prática também desafiam a noção de que a duração e estabilidade tende a aumentar com a expertise (SLOBODA *et al.*, 1996; JØRGENSEN, 1997), haja vista que, de maneira geral, G1 e G2 tiveram sessões mais longas do que P1 e P2. Isso reforça a ideia de que o tempo de prática não é o único fator a ser levado em consideração na preparação para a performance musical (WILLIAMON; VALENTINE, 2000), indicando que a carga cognitiva intrínseca representada pela peça ao praticante (baseada na relação entre suas características e demandas musicais/técnicas e a expertise do indivíduo) se mostra como um elemento que pode influenciar não somente o tempo total de prática mas também a sua distribuição semanal e a duração de sessões de prática.

Considerações finais

Os resultados do presente artigo, o qual teve por objetivo examinar os padrões de volume e distribuição do tempo de prática no estágios iniciais aprendizado da *Sonata K. 271* de D. Scarlatti por estudantes de piano de graduação e pianistas profissionais, revelaram semelhanças e diferenças entre os participantes. Apesar de ter sido observada redução na distribuição semanal do tempo de prática em todos os casos, diferenças significativas no volume total de prática e padrão de redução ao longo das semanas indicam que a carga cognitiva intrínseca, que se mostrou distinta para os participantes, foi determinante no tempo dedicado a atividades de prática ao instrumento. Além disso, a familiaridade com o repertório/estilo e estratégias de prática (como prática mental e mapeamento inicial de dificuldades) foram fatores que se mostraram relacionados a tais diferenças tanto no volume quanto na distribuição da prática, aspectos esses que podem ser endereçados em investigações futuras com diferentes repertórios e amostras e também com períodos de observação mais abrangentes.

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 projeto Universal CNPq (423417/2021-5).

Referências

- Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo* (L. Reto e A. Pinheiro, trad.). São Paulo: Edições 70. (livro original publicado em 1977).
- Bernardi, N. F., Schories, A., Jabusch, H., Colombo, B., & Altenmüller, E. (2013). Mental Practice in Music Memorization: An Ecological-Empirical Study. *Music Perception, 30*(3), 275-290.
- Chaffin, R. & Logan, T. (2006). How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology, 2*(2), 113-130.
- Charness, N., Krampe, R. T., & Mayr, U. (1996). The Role of Practice and Coaching in Entrepreneurial Skill Domains: An international Comparison of Life-Span Chess Skill Acquisition. In: Ericsson, K. A. (Ed.) *The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports and Games*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Römer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review, 100*(3), 363–406.
- Feltovich, P. J., Prietula, M. J., & Ericsson, A. (2018) Studies of Expertise from Psychological Perspectives: Historical Foundations and Recurrent Themes. In A. Ericsson, R. R. Hoffman, A. Kozbelt, & A. Williams (Eds.) *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabrielsson, A. (2003). Music performance research at the millennium. *Psychology of Music, 31*(3), 221-272.
- Gruson, L. M. Rehearsal skill and musical competence: Does practice make perfect? (2002). In J. A. Sloboda (Ed.) *Generative Processes in Music* (pp. 91-112). Oxford, UK: Clarendon Press.
- How, E., Tan, L., Miksza, P. (2021) A PRISMA Review of Research on Music Practice. *Musicae Scientiae, 26*(3), 675-697.
- Jørgensen, H. (1997) Time for practising? Higher level music student's use of time for instrumental practising. In H. Jørgensen & A. C. Lehmann (Eds) *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges musikhøgskole.
- Jørgensen, H. (2002). Instrumental Performance Expertise and Amounts of Practice among Instrumental Students in a Conservatoire. *Music Education Research, 4*(1), 105-118.
- Krampe, R. T., & Ericsson, K. A. (1996). Maintaining Excellence: Deliberate Practice and Elite Performance in Young and Older Pianists. *Journal of Experimental Psychology: General, 125*(4), 331-359.
- Lehmann, A. C., & Ericsson, K. A. (1998). Preparation of a Public Piano Performance: The Relation Between Practice and Performance. *Musicae Scientiae, 2*(1), 67-94.
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford University Press.
- Macnamara, B. N., & Maitra, M. (2019). The role of deliberate practice in expert performance: revisiting Ericsson, Krampe & Tesch-Römer (1993). *Royal Society Open Science, 6*(8).
- Mantovani, M. R., & Santos, R. A. T. (2022). Psycho-sensorial categories : actions and behaviors of piano practice at different levels of expertise. *Opus, 28*, 1-25.
- Miklaszewski, K. (1989). A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music, 17*(2), 95–109.
- Miksza, P. (2022). Practice. In G. E. McPherson (Ed.) *The Oxford Handbook of Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Santos Junior, C. L. B. (2023). Inter-relações entre os conhecimentos declarative e procedimental no aprendizado inicial da Sonata K. 271 de D. Scarlatti: um estudo com pianistas graduandos e profissionais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Scarlatti, D. (1978). 200 Szonáta [vol.2][partitura]. Budapest: EditioMusica Budapest.
- Sloboda, J. A., Davidson, J. W., Howe, M. J. A., & Moore, D. G. (1996). The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology, 87*, 287-309.
- Tan, S., Pfordresher, P., & Harré, R. (2010). *Psychology of Music: from sound to significance*. New York: Psychology Press.
- 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.

Técnicas estendidas para piano em *Eleven Echoes of Autumn*: considerações interpretativas

Lorraine Gregório de Oliveira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)
lorraine.oliveira@unesp.br

Resumo: O presente artigo foi escrito como parte da pesquisa de Mestrado, em andamento, sobre técnicas estendidas para piano. O objetivo é caracterizar as técnicas estendidas contidas em *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, do compositor norte-americano George Crumb, e discutir possibilidades interpretativas. O repertório contemporâneo dos séculos XX e XXI tem sido cada vez mais discutido e as técnicas estendidas, decorrentes de uma ampliação das sonoridades musicais, cada vez mais utilizadas. Desse modo se faz necessário investigar seus usos, definições e aplicabilidades, com o intuito de viabilizá-las no repertório atual e facilitar a compreensão dos instrumentistas para com o repertório contemporâneo das últimas décadas. A análise de *Eleven Echoes* busca preencher uma lacuna na pesquisa performática fornecendo instruções aos intérpretes de modo a possibilitar a escolha consciente das melhores opções para sua realização.

Palavras-chave: técnicas estendidas para piano, performance contemporânea, música contemporânea.

Extended techniques for piano in *Eleven Echoes of Autumn*: performance considerations

Abstract: This article was written as part of the ongoing Master's research on extended techniques for piano. The objective is to characterize the extended techniques contained in *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, by the American composer George Crumb, and to discuss interpretative possibilities. The contemporary repertoire of the 20th and 21st centuries has been increasingly discussed and extended techniques, resulting from an expansion of musical sounds, are increasingly used. Thus, it is necessary to investigate their uses, definitions and applicability, with the aim of making them viable in the current repertoire and facilitating the understanding of instrumentalists towards the contemporary repertoire of recent decades. The analysis of *Eleven Echoes* seeks to fill a gap in performance research by providing instructions to performers in order to enable them to consciously choose the best options for their performance.

Keywords: extended techniques for piano, contemporary performance, contemporary music.

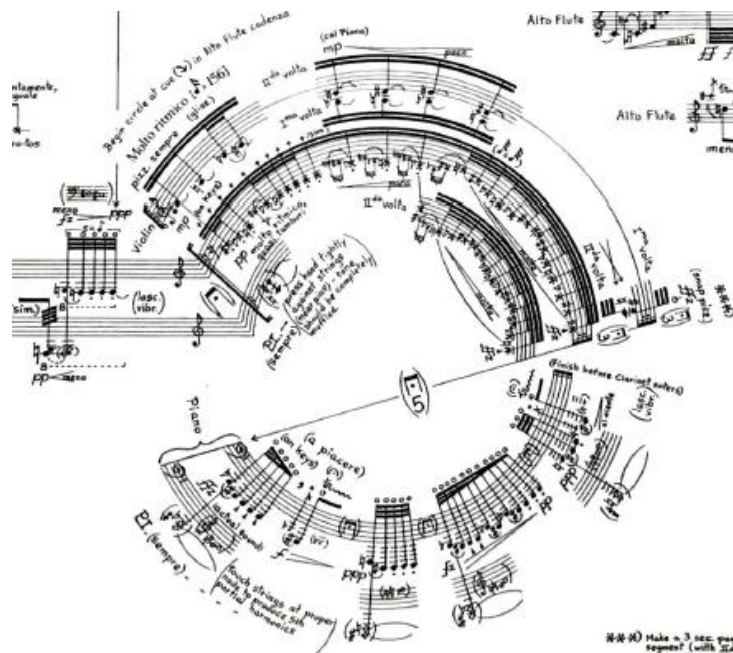
Introdução

A obra *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, também intitulada “*Echoes I*”, foi composta por George Crumb em 1966, comissionada pelo Bowdoin College, em Brunswick, Maine. Foi particularmente encomendada para ser tocada pelo grupo Aeolian Chamber Players, formado pelo próprio corpo docente da instituição (Goodman, 2011, p. 3).

Escrita para piano, violino, flauta alto e clarinete amplificados, *Echoes I* emprega uma grande variedade de técnicas estendidas para cada instrumento, que colaboram para a criação de um ambiente, refletindo seu próprio nome e contribuindo para a criação de ecos a partir da escolha cuidadosa de dinâmicas, alturas, ritmos e seu posterior desenvolvimento. O presente artigo tem como objetivo uma análise do ponto de vista da performance das técnicas estendidas para o piano amplificado, de modo a categorizar cada técnica utilizada e indicar possibilidades interpretativas para cada uma, considerando a totalidade da obra e as referências simbólicas indicadas pelo compositor através das legendas, notas de performance e da própria estrutura musical. A principal fonte para o estudo foram a partitura e as instruções normativas do compositor, bem como textos teóricos que contribuíram para uma análise das técnicas estendidas empregadas. O propósito é auxiliar o intérprete e guiar a performance examinando o tratamento dado ao piano pelo compositor.

Breve análise estrutural

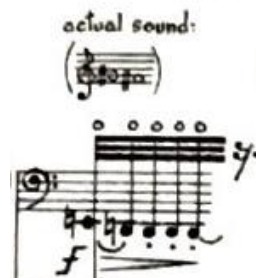
Eleven Echoes of Autumn aplica procedimentos composicionais que posteriormente são desenvolvidos por Crumb e representam uma característica marcante de seu trabalho. O uso de *circle-music*¹ (como indicado no ex. 1), harmônicos para o piano, assobios que reforçam tais harmônicos e frases ditas pelos intérpretes são encontradas em outras obras, como *Makrokosmos IV* (1979) e *Vox Balaenae* (1971).



Ex. 1: *Eleven Echoes of Autumn* de George Crumb. Edição Peters (1966). Eco 5, p. 6

Os 11 movimentos chamados “Ecos” devem ser executados de maneira ininterrupta. A composição segue um formato em arco (ibidem, 2011, p. 4) onde cada movimento possui uma espécie de clímax e a forma geral consiste nos primeiros movimentos marcados por uma ambientação de dinâmica contida, chegando em um momento central mais denso e de dinâmica fortíssima (Eco 8), intenso e feroz, que é seguido de um decrescendo, tanto na densidade dos instrumentos, quanto na dinâmica proposta (Ecos 9 e 10).

Os primeiros quatro movimentos de *Eleven Echoes* utilizam um motivo característico e repetido durante toda a obra, chamado de *bell motif* (ibidem, 2011, p. 4), que faz uso das notas sol# e fá# como harmônicos, em intervalo de segunda maior, e segue uma estrutura de *pitch-class* (0,1,2,3,6,7,8 e 9)². O exemplo 2 apresenta o *bell motif*:



Ex. 2: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 1, p. 2.

¹ Os Ecos 5, 6 e 7 consistem em cadências acompanhadas de *circle-music*, isto é, uma estrutura em forma de arco (sentido horário) que possui caráter improvisatório.

² As notas utilizadas no primeiro Eco são, contando o Dó como 0 = 0-1-2-3-6-7-8-9 (Dó natural, Dó#/Réb, Ré natural, Ré#/Mib, Fá#/Solb, Sol natural, Sol#/Láb e Lá natural).

Esse *bell motif* é o primeiro gesto do piano e se repete durante toda a obra, por vezes em andamento mais lento ou acrescido de notas, por vezes com menos notas dos que as iniciais.

Nos movimentos centrais (Eco 5, 6 e 7) são apresentadas cadências para flauta, violino e clarinete respectivamente e cada cadência utiliza elementos já introduzidos nos primeiros Ecos, o que contribui ainda mais para compreendermos a unidade temática e imagética da composição (ibidem, p. 5).

No entanto, segundo Goodman (ibidem, p. 5) o ponto central das cadências é, na realidade, um elemento novo: o uso da frase “*y los arcos rotos, donde sufre el tiempo*”³, sussurrada pelos intérpretes. A frase provém da obra “*Gacela de La Terrible Presencia*”, do poeta espanhol Federico García Lorca. Sua tradução para o inglês “*...and the broken arches, where time suffers...*” aparece no início do Eco 5 para marcar o uso do texto literário como metáfora imagética que unifica o momento cadencial.

O uso da frase é feito de maneira fragmentada, juntamente com alguns gestos musicais recorrentes que contribuem para compreendermos sua implicação e sentido, do ponto de vista do significado da primeira oração (“e os arcos quebrados”) replicado musicalmente através das frases interrompidas, dos gestos curtos e descontínuos e da divisão do próprio texto, separado em palavras (Nazziola, p. 7).

No Eco 8 temos o momento mais dramático como o clímax da forma em arco, indicado pela legenda “Feroz e violento” (Crumb, 1966, p. 8), bem como pelo uso de *clusters* no piano e dinâmicas em fortíssimo para todos os instrumentos, que realizam gestos musicais em conjunto. Após esse momento dramático, os últimos movimentos seguem diminuindo a intensidade das dinâmicas, além de retirar pouco a pouco cada instrumento de cena, finalizando apenas com o motivo em harmônicos do piano, tal qual o início da obra.

Técnicas estendidas para piano em *Eleven Echoes of Autumn*

É importante pontuar que a delimitação do que exatamente se configura como técnica estendida ou não, não é o escopo do presente trabalho. No entanto, reconhecemos que a definição segue em constante discussão e as categorizações realizadas tem como objetivo uma consideração provisória para podermos analisar as técnicas empregadas na composição em questão. Reiko Ishii (2005, p. 13) divide em nove tipos de técnica estendida para piano, agrupados a partir do tipo de toque e abordagem do instrumento, são eles:

1. Efeitos especiais produzidos no teclado (clusters e notas abaixadas silenciosamente)⁴;
2. Performance dentro do piano (qualquer tipo de ação sobre a corda, com as palmas das mãos, dedos, unhas, baquetas ou ainda demais objetos)⁵;
3. Performance dentro do piano com uma mão e fora do piano com outra (harmônicos, cordas mutadas ou silenciadas)⁶;
4. Uso de materiais estranhos (piano preparado)⁷;
5. Uso de sons da tampa do piano (qualquer som percutido sobre a caixa do piano)⁸;
6. Uso de microtons;
7. Uso da amplificação sonora;
8. Uso de dispositivos extra-musicais (voz humana, falada, cantada, sussurrada, assobios, etc, enquanto toca o instrumento);
9. Novos efeitos de pedal.

³ Tradução livre: “E os arcos quebrados, onde sofre o tempo”.

⁴ No original: *tone clusters* e *silently depressed notes* (ibidem, p. 13).

⁵ No original: “[...] *plucking, striking, stroking, rubbing the strings with fingers, fingernails, mallets, or other objects, glissandi on the strings, tremolo on the strings, and bowing the strings with bows*”. (ibidem, p. 13)

⁶ No original: “*harmonics*” e “*muting or damping the strings*” (ibidem, p. 13).

⁷ No original: “*foreign materials such as prepared piano*” (ibidem, p. 13).

⁸ No original: “*sound made on the frame/case of the piano*” (ibidem p. 13).

De maneira nenhuma as técnicas listadas por Reiko Ishii ou pelo presente artigo pretendem abranger a completude das técnicas estendidas para piano, mas servem para fornecer uma pequena amostragem das possibilidades destas no repertório.

Assim realizamos primeiramente uma listagem inicial das técnicas estendidas utilizadas em *Eleven Echoes* de acordo com a categorização anterior e indicaremos as sugestões interpretativas para cada uma de acordo com a análise estrutural da obra. São elas: *Clusters* e notas abaixadas silenciosamente (Técnica 1); Glissandos nas cordas, unhas nas cordas, *pizzicato* com a ponta dos dedos e também com unhas, bater nas cordas com a palma da mão (*striking*) (Técnica 2); Harmônicos, harmônicos com o uso de borracha, notas mutadas (Técnica 3); Toque nas barras de ferro do interior do piano e bater na tábua de ressonância pela abertura no interior do instrumento com a ponta dos dedos (Técnica 5); Assobio e voz recitando texto (Técnica 8).

Considerações interpretativas para as técnicas estendidas em *Eleven Echoes of Autumn*

Segundo Domenici (2005, p. 822): “A construção de uma interpretação musical é uma atividade que demanda criatividade e objetividade”. Desse modo, é essencial entendermos os procedimentos composicionais para adequarmos as melhores respostas interpretativas em cada situação específica da obra.

A listagem das técnicas anteriores tem como objetivo colaborar para a construção de uma interpretação criativa e condizente com as indicações musicais. As considerações analíticas e interpretativas serão listadas individualmente para cada Eco, levando em consideração as notas do compositor, as técnicas utilizadas e a análise estrutural da obra.

Eco 1. Fantástico

O piano abre a obra com o *bell-motif* utilizando a técnica de harmônicos, isto é, tocamos uma nota no teclado e com a outra mão pressionamos um ponto nodal da corda no interior do instrumento, atingindo um de seus parciais. O primeiro parcial requerido é o quinto, que resulta em uma terça, mas precisamos considerar que todos os harmônicos são aproximados e soam desafinados em relação a um sistema temperado.

O uso dos harmônicos auxilia na criação da sonoridade de “Ecos”, uma das propostas iniciais do compositor, já que aparecem divididos em quatro pautas distintas com tempos e dinâmicas diferentes, que sugerem um espaçamento que reflete a ressonância pretendida. Há um uso constante de repetições que se alternam entre três, cinco e sete vezes bem como pausas que também seguem a mesma numeração (especialmente no último eco, como veremos mais adiante). Isso representa tanto um recurso de aumento e diminuição do motivo quanto uma escolha composicional que serve para unificar a obra. Para que o intérprete transmita a ideia de ecos é necessário realizar de maneira coerente as dinâmicas de cada pauta, do *f* na primeira até o *ppppp* indicado na última, bem como dividir proporcionalmente os tempos de cada repetição do *bell motif*.

Para Nazziola (p. 2), é desse modo que “Crumb está adicionando novas dimensões a percepção do ouvinte de um eco, alterando ligeiramente cada repetição do motivo de cinco notas”⁹. Com o uso do pedal sustain é possível criar uma cama da ressonância onde todas essas notas vibram ao mesmo tempo, criando o efeito de eco através da distância temporal (isto é, das pausas e da velocidade de cada repetição) e das dinâmicas estabelecidas. As notas do motivo inicial derivam da escala pentatônica (G#,F#,D#,C#) e são apresentadas transformadas durante toda a obra, o que contribui para a criação de uma sonoridade mais ou menos constante que orbita em torno destas notas.

⁹ No original: “Crumb is adding new dimensions to the listener's perception of an echo by altering slightly each repetition of the five-note motif.” (Nazziola, p. 2).

Eco 2. Languidamente, quasi lontano (hauntingly)

O *bell motif* que se inicia do harmônico sol# reaparece no início deste Eco, porém como o sétimo parcial da nota Si bemol. Os demais harmônicos mantêm-se em sétimos parciais, como o exemplo 3 apresentado abaixo:

Ex. 3: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 2, p. 2.

Aqui o harmônico passa a ser produzido com uma borracha firme que soa como um “silvo” e apresenta semelhanças com o som executado pelo violino. Além disso, para sustentar os harmônicos, o pianista deve assobiar na mesma altura no interior do instrumento.

O harmônico é portanto fortalecido pelo assobio, gerando dois silvos que dialogam com as notas tocadas pelo violino. Dessa maneira, o pianista não precisa realizar o assobio em dinâmica tão forte, mas apenas reforçar o harmônico feito nas cordas com a borracha e sustentá-lo para durar até o final de cada compasso. A sugestão é criar um crescendo e diminuendo, onde o assobio se mescla aos harmônicos o máximo possível.

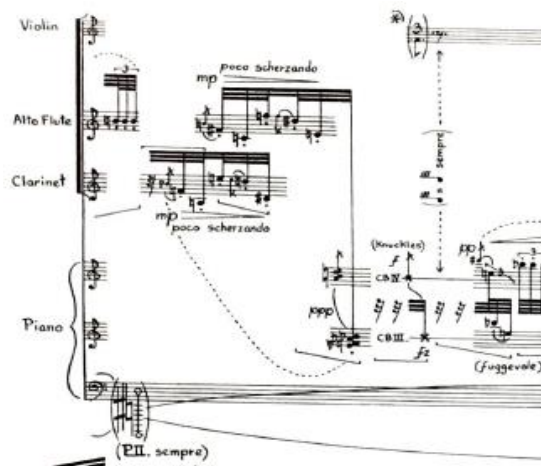
Eco 3. Prestissimo

Neste eco as técnicas de harmônicos e ressonâncias dividem espaço com notas tocadas diretamente no teclado do piano, produzindo mais concretude às notas anteriores, que eram apenas sustentadas de modo a criar um ambiente de ressonância mais estável. O terceiro eco é o início do desenvolvimento da forma em arco, que adquire dinâmicas mais intensas e velocidades mais rápidas.

O uso do *cluster* de antebraço sendo a única possibilidade de ressonância (por simpatia) é a base para as células curtas e rápidas formadas pelas notas do *bell motif*, agora agrupadas. Essas notas são tocadas no teclado e dialogam diretamente com as frases da flauta e do clarinete. É necessário, portanto, uma concepção desse momento como uma sequência, uma vez que o piano inicia e finaliza as frases. O exemplo 4 abaixo representa a notação dessa técnica:

Ex. 4: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 3, p. 3.

A concretude da obra também é observada pelo uso das barras de ferro do interior do piano, divididas em alturas numeradas da mais grave para a mais aguda (CBI, CBII, CBIII e CBIV). É requisitado que o pianista percute as barras com as articulações do dedo executando ritmos que derivam do *bell motif*, em uma sequência semelhante, divididos em três, cinco e sete repetições. O exemplo 5 representa a técnica do toque nas barras do piano e é importante que o pianista se atente para a sonoridade de cada barra, uma vez que alguns gestos servem como finalização das frases da flauta e clarinete ou para o início da frase do violino e implicam em uma continuidade melódica:



Ex. 5: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 3, p. 4.

Eco 4. Con bravura

O Eco 4 contribui para a criação do ápice, no entanto, como não utiliza nenhuma técnica estendida não iremos analisá-lo aqui de maneira detalhada.

Eco 5., 6. e 7. Dark, intense

Os três ecos intermediários são os ecos que apresentam cadência para flauta, violino e clarinete respectivamente. Eles utilizam novas técnicas além das já mencionadas, como a incorporação de texto falado pelos intérpretes. O uso da notação em formato de círculo também sugere uma maior liberdade interpretativa, uma vez que as durações e entradas dos instrumentos não são rigorosamente indicadas (com exceção da primeira entrada pelo piano no círculo, que coincide com um momento específico da cadência dos demais instrumentos). Indicamos no exemplo 6 como esse trecho aparece:

O Eco 11 também inclui uma nova técnica: o *pizzicato* nas cordas, realizado pelas pontas dos dedos e unhas que auxilia o retorno para um momento mais ressonante e calmo, equivalente ao inicial.

Eco 9. Serenamente, quasi lontano (hauntingly)

Aqui as técnicas utilizadas em momentos anteriores retornam para criar maior unidade temática. Há um retorno proposital para os Ecos 1 e 2 através do uso das notas do *bell motif*, em agrupamentos, tanto no teclado (em dinâmica piano) quanto como *pizzicato*. No entanto, aqui são produzidas relações intervalares diferentes, ainda que mantenha-se o uso da borracha e assobio que gera o silvo apresentado no eco 2.

Eco 10. Senza mistura (gently undulating)

O piano passa a ser explorado, novamente, em seu interior, sem gestos diretamente no teclado. Há o uso do *pizzicato*, com menor amplitude de dinâmica e predominância da ressonância do pedal, marcando a finalização quase completa da forma em arco.

Eco 11. Adagio; like a prayer

Ao final da obra, temos o retorno para o *bell motif* inicial, que é interrompido por algumas técnicas (notas abafadas e *pizzicato*) derivadas de ecos anteriores, de modo que o retorno não é completamente idêntico. Ele foi, portanto, modificado devido a tantas fragmentações e ressurge com um significado distinto, ainda que represente simbolicamente o recurso do “eco”, como no início. Sua força como unidade temática e estrutural é essencial para compreendermos a forma de círculo que se completa, conservando-se como um motivo de cinco notas, ainda que sem variações em suas repetições. O motivo é apresentado em harmônicos de quinto parcial, porém, suas últimas repetições são feitas meio tom acima das notas iniciais (lá e sol). Além disso, o compositor sustenta a simetria temporal com pausas de três, cinco e sete tempos, coincidindo com as repetições no Eco 1 de três, cinco e sete notas desse mesmo *bell motif*.

Considerações finais

A peça *Eleven Echoes of Autumn* combina texto e música de maneira a criar simetrias que sustentam sua unidade. O arco visual das frases bem como as técnicas estendidas utilizadas auxiliam a criar um ambiente no qual a forma se unifica através do desenvolvimento e expansão de um recurso motivico, explorado em suas possibilidades. Há constantemente o uso de fragmentações que correspondem ao sentido da frase da poesia recitada, que interrompe ora a própria frase, ora os gestos musicais, utilizando inúmeros recursos como a ressonância, frases e ritmos curtos, bem como alternância entre palavra recitada e motivos musicais. A classificação das técnicas estendidas ampara a compreensão do uso de cada uma delas em contextos específicos, como estas servem para criar o ambiente e a simetria entre música e texto exemplificados pelas descrições anteriores. A investigação permite notar, portanto, como podemos viabilizar possibilidades interpretativas da obra, concebendo-as a partir das próprias indicações composicionais bem como através da pesquisa e elaboração criativa do próprio performer.

Referências

- Crumb, G. (1966). *Eleven Echoes of Autumn, 1965*, quarteto. Violino, Flauta alto, Clarinete e Piano. New York: C.F. Peters Corporation. Partitura. 12 f.
- Domenici, C. (2005). Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: Anais do 15º Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (pp. 819-825), Rio de Janeiro, RJ. Recuperado de:

- https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/catarina_domenici.pdf.
- Goodman, J. M. (2011, 27 de abril). *Chamber study to Pulitzer prize: a comparison of George Crumb's eleven echoes of autumn, 1965 (Echoes I and Echoes of time and river (Echoes II)*. (Working paper). Southern Illinois University Carbondale, School of Music, USA. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/60534528.pdf>.
- Ishii, R. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music* (Tese de doutorado). College of Music, Florida State University, USA. Recuperado de: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182093>.
- Nazziola, T. *Eleven Echoes of Autumn, 1965 (Echoes I): Analysis in thematic unity and imagery* (Working paper). Rutgers, The State University of New Jersey. Recuperado de: https://www.academia.edu/18176427/Eleven_Echoes_of_Autumn_1965_Echoes_I_Analysis_in_Thematic_Unity_and_Imagery.
- Rincón, J. S. (1998). Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca. *EPOS*, 14, 277-292. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/0570/7438d6c70006926ffc85c964bbd7a5b4042e.pdf>.