

ISBN 978-85-65537-11-7

Rio de Janeiro, de 6 a 8 de novembro de 2014

ANais
I Simpósio em
PRÁTICAS UF RJ/UFBA
interpretativas





ANAIS DO
I Simpósio em
PRÁTICAS UF RJ/UFBA
interpretativas

Rio de Janeiro, de 6 a 8 de novembro de 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Antônio Levi da Conceição
Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha
Vice-reitor

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli
Decana

ESCOLA DE MÚSICA

André Cardoso
Diretor

Marcos Nogueira
Vice-diretor

Celso Ramalho
Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Andrea Adour
Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal
Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman
Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira
Coordenador do Programa de Pós-graduação

Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ

Beth Villela, Valeria Penna, Barbara Pereira

Setor Artístico da Escola de Música da UFRJ

Rosinaldo Martins, André Garcez, Francisca Marques, Rafael Reigoto, Paula Buscácio e Vanessa Rocha

Setor de Comunicação da Escola de Música da UFRJ

Ana Liao, Francisco Conte, José Mauro Albino, Mârcia Carnaval (Projeto Gráfico)

Diagramação e edição dos Anais

Marcos Nogueira

Comissão Organizadora:

Aloysio Fagerlande (UFRJ), Ana Paula da Matta (UFRJ), Lucas Robatto (UFBA) e Heinz Schwebel (UFBA)

Comissão Científica:

Maria Alice Volpe (UFRJ), Lucas Robatto (UFBA), Heinz Schwebel (UFBA), Aloysio Fagerlande (UFRJ) e Ana Paula da Matta (UFRJ)

Pareceristas:

Luis Carlos Justi (UNIRIO), Marcelo Verzoni (UFRJ), Paulo Sá (UFRJ), Maria Alice Volpe (UFRJ), Lucas Robatto (UFBA), Heinz Schwebel (UFBA), Aloysio Fagerlande (UFRJ) e Ana Paula da Matta (UFRJ).



UFRJ



PPGM
ESCOLA DE MÚSICA
DA UFRJ



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

I Simpósio em
PRÁTICAS_{UFRJ/UFBA}
interpretativas

É motivo de grande satisfação receber tantos pesquisadores do Brasil e do exterior, reunidos para discutir a produção e a pesquisa em práticas interpretativas em Música, no contexto acadêmico, nos níveis de graduação e de pós-graduação stricto sensu. Os porquês da investigação em práticas interpretativas, âmbito temático que se constitui como um dos maiores desafios acadêmicos da área de música, vêm promovendo a discussão em torno da própria essência desse conhecimento. Esse debate põs em relevo todos os vieses dessa produção, ressaltando-se os próprios termos com os quais nos referimos à prática, à interpretação, à execução, à performance, à reprodução da música, conceitos esses notavelmente confluentes e que histórica e politicamente vêm assumindo matizes distintos. Contudo, o desafio a que referimos acima não está relacionado diretamente ao “o quê” ou ao “porquê” da produção e da pesquisa em práticas interpretativas. O que vem fomentando a investigação da produção e da pesquisa na subárea é o “como” se promove, de um lado, o saber acerca das técnicas, dos processos e da capacitação profissional em práticas interpretativas, e, de outro, a pesquisa por modelos metodológicos originais de investigação em Música. Estamos, portanto, diante de um projeto de construção de conhecimento de notável relevância para a área e que revela sua maturidade acadêmica, tendo em vista que as especificidades desse campo de conhecimento impuseram, até recentemente, dificuldades quase intransponíveis aos especialistas, não admitindo a aplicação mais direta de modelos advindos de áreas afins, como muitas vezes experimentamos na trajetória da musicologia.

Gostaríamos de parabenizar e agradecer aos organizadores do I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA, professores doutores Ana Paula da Matta, Aloysio Fagerlande, Lucas Robatto e Heinz Schwebel por esta que é uma das mais impor-

tantes iniciativas da subárea no país, após a criação da Associação Brasileira de Performance Musical, assim como agradecer a contribuição de tantos pesquisadores que participam do evento apresentando os resultados de seus trabalhos e constituindo a assim a rica diversidade temática e metodológica que observamos na programação. Desejamos assim a todos os participantes do I Simpósio uma jornada memorável em direção à fundamentação e à consolidação do conhecimento em práticas interpretativas musicais.

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ

O I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA tem por objetivo principal a discussão das práticas interpretativas em música no âmbito da graduação e da pós-graduação no Brasil. O evento acontecerá no Rio, em novembro, e em Salvador, em dezembro, ampliando os debates interinstitucionais. Agradecemos à FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro e à Direção da EM-UFRJ, assim como à toda equipe envolvida, pelo apoio ao evento.

Sejam todos bem-vindos à maratona musical que acontecerá na Escola de Música da UFRJ!

Ana Paula da Matta Machado Avvad

Aloysio Fagerlande

coordenadores na UFRJ

SUMÁRIO

Apresentação	5
Programação	7
Recitais-Conferências e Artigos	
Sérgio V. S. Ribeiro	15
Reelaboraões para violão da obra de J. S. Bach: Análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da <i>Fuga BWV1001</i>	
Henrique C. Aoki Heredia e Paulo Adriano Ronqui	25
A música de câmara para instrumentos de metal: Um conceito histórico e evolutivo	
Rúbia Mara Siqueira e Ana Paula da Matta M. Avvad	43
<i>Quarteto N. 1</i> , de Heitor Villa-Lobos: Considerações analíticas para a performance musical	
Pedro S. Bittencourt	59
Interpretação musical participativa e repertório misto recente: Novos papéis para compositores e instrumentistas?	
Fabio Cury	71
Considerações iniciais sobre a interpretação do <i>Choro</i> para fagote e orquestra de câmara de Camargo Guarnieri	
Árcia Ferigato e Ricardo Dourado Freire	81
Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais	
Marcio Miguel Costa	89
O processo de construção de uma <i>performance</i> baseado no modelo tripartite de semiologia musical de Nattiez	
Raquel S. Carneiro e Aloysio Moraes Rego Fagerlande	99
<i>Quatro Peças Brasileiras</i> (1983) de Francisco Mignone para quarteto de fagotes: Abordagem histórica e edição prática	
Pedro Paulo P. Emílio e Aloysio Moraes Rego Fagerlande	107
<i>2ª Sonata para dois fagotes</i> (1966-67) <i>Ubayêra e Ubayara</i> , de Francisco Mignone, 1º movimento: Preparação de edição através de estudo comparativo das diferentes fontes	
Fernando Novaes Duarte	117
<i>Tremolo</i> no bandolim: Contextualização histórica e problemas notacionais	
Nathália Martins e Ana Paula da Matta M. Avvad	125
Análise semiológica da peça <i>Maracatú</i> , para piano, de Egberto Gismonti	
Carlos H. Bertão e Aloysio Moraes Rego Fagerlande	137
<i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone: A validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem instrumental	
Stefanie Grace Azevedo de Freitas	147
Modelagem como ferramenta de manipulação das inflexões rítmicas na definição do caráter no <i>Ponteio 46</i> de Camargo Guarnieri: Etapa inicial	

Sérgio Anderson de Moura Miranda	157
<i>Capim de Pranta</i> , obra para canto e piano de Ernani Braga: Uma análise para performance	
Maico V. Lopes	167
Música brasileira para grupo de trompetes: Um repertório em construção	
Antonio J. Augusto	173
Música para trompa e órgão: Práticas, história e representações	
Antonio Carlos Carrasqueira	185
Estudos criativos para o instrumentista melódico: Sopros e cordas friccionadas	
Marcello Gonçalves	193
Zé Menezes: Lições de um multi-instrumentista	
Ricardo Tuttmann e Clayton Vetromilla	201
<i>As Canções Trovadorescas</i> de Frutuoso Vianna: A procura por uma sonoridade perdida	
Adriana Olinto Ballesté e Álea Santos de Almeida	211
A restauração dos instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho	
Marcus Ferrer	219
A viola de 10 cordas e o Choro	
Daniel Junqueira Tarquinio	227
A interpretação das <i>Cirandas</i> de Villa-Lobos no âmbito da Teoria da Entonação de B. Asafiev	
Ivan Ferreira do Nascimento	239
A forma musical tema com variações no repertório brasileiro para fagote solo	
Veruschka Bluhm Mainhard	245
Duas canções de Oscar Lorenzo Fernández, duas transcrições	

06 DE NOVEMBRO, QUINTA-FEIRA

Sala da Congregação

9h30

ABERTURA

Hino Nacional (arr. Marcelo Jardim, UFRJ) – Quinteto Experimental de Sopros da EM

10h

MESA-REDONDA

“As Práticas Interpretativas na Universidade Brasileira”

André Cardoso (Diretor da EM/UFRJ), *Marcos Nogueira* (Coord. do Programa de Pós-Graduação em Música da EM/UFRJ), *Lucas Robatto* (Coord. do Mestrado Profissional em Música da UFBA), *Eduardo Lakschevitz* (Coord. do Mestrado Profissional do IVL/UNIRIO), *Catarina Domenici* (Coord. do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS/Presidente da ABRAPEM), *Mauricio Freire Garcia* (Prof. Titular da Escola de Música da UFMG).

RECITAIS

14h *Luis Carlos Justi* (UNIRIO), oboé; *Katia Baloussier* (UNIRIO), piano

14h30 *Catarina Domenici* (UFRGS), piano

15h *João Liberato* (UFBA), flauta; *Marcio Costa* (UFBA), clarineta

15h30 DUO DE GUITARRAS ROMÂNTICAS – *Fabio Scarduelli* (UNESPAR); *Orlando Fraga* (UNESPAR)

16h QUARTETO DE FAGOTES – *Raquel Carneiro* (UFRJ); *Jeferson Souza* (UFRJ); *Pedro Paulo Parreiras Emilio* (UFRJ); *Carlos Bertão* (UFRJ)

16h30 QUARTETO DA UFBA – *Beatriz Alessio* (UFBA), piano; *Alexandre Casado* (UFBA), violino; *Laura Jordão* (UFBA), viola; *Suzana Kato* (UFBA); violoncelo

17h HORN BRASIL – *Adalto Soares* (UFBA), *Lucca Soares* (Unicamp), trompas

17h30 CORAL BRASIL ENSEMBLE, *Maria José Chevitarese* (UFRJ), regência

Salão Leopoldo Miguez

19h Orquestra Sinfonica da UFRJ

solistas: *Lucas Robatto*, flauta (UFBA); *Pedro Robatto*, clarineta (UFBA); *Heinz Schwebel* (UFBA), trompete; *José Mauricio do Valle Brandão* (UFBA), regência

Obras de Wellington Gomes, Villa-Lobos e Haydn

07 DE NOVEMBRO, SEXTA-FEIRA

Sala da Congregação

8h/9h

SEMINÁRIO

“Performance dos Instrumentos de Cordas Dedilhadas na Universidade Brasileira”

Paulo Sá (UFRJ); *Bartholomeu Wiese* (UFRJ); *Tiago Augusto dos Santos*

RECITAIS

9h

GRUPO DE TROMPETES DO BRASIL – *Antonio Cardoso* (UFG); *Maico Lopes* (UnB); *Nailson Simões* (UNIRIO); *Paulo Ronqui* (Unicamp)

9h30

Maurício Freire (UFMG), flauta; *Flavio Augusto* (UFRJ), piano

10h/12h

SEMINÁRIO

“Performance dos Instrumentos de Orquestra na Universidade Brasileira”

Maurício Freire (UFMG)

QUINTETO BRINCADEIRA A CINCO – *Felipe Marateo*, flauta; *Leandro Finotti*, oboé; *Gabriel*, clarineta; *Werley Nicolau*, trompa; *Jeferson Souza*, fagote

DUO MARIMBA/PIANO – *Julio Miglio*, *Débora Silva*

DUO FLAUTA/PIANO – *João Liberato*, flauta; *Marcio Costa*, clarineta

QUINTETO DE SOPROS – *Thaís Alves*, *Timóteo Pereira*, flautas; *André Secadío*, oboé; *Lucas Ferreira*, clarineta; *Samuel Rosa*, fagote; *Gilieder Veríssimo*, *Wilton Barbosa*, trompas

Aricia Ferigato, harpa

RECITAL/CONFERÊNCIA

13h

“Canções Trovadorescas: a procura por uma sonoridade perdida”
Ricardo Tuttmann (UFRJ); part. *Clayton Vetromilla* (UNIRIO)

MESA REDONDA

14h

“As Práticas Interpretativas e os Mestrados Acadêmico e Profissional”

Claudia Morgado (UFRJ), *Miriam Grosman* (UFRJ), *Lucas Robatto* (UFBA), *Heinz Schwebel* (UFBA) *Eduardo Monteiro* (USP), *Eduardo Lakschevitz* (UNIRIO)

RECITAL/CONFERÊNCIA

- 16h “Joaquim Manoel, José Maurício improvisadores”
Marcelo Fagerlande (UFRJ), cravo; part. *Marcelo Coutinho* (UFRJ), canto
- 17h “O advento do *ricercare* solista no século XVI como transformação da voz em discurso instrumental”
Patricia Michelini Aguiar (UFRJ), flauta doce; part. *Eduardo Antonello* (UFRJ), cravo
- 18h “Canções de Oscar Lorenzo Fernández”
Veruschka Mainhard (UFRJ), canto, part. *Marina Spoladore* (UFRJ), piano
- 19h “Análise Semiológica da Peça Maracatú, para piano, de Egberto Gismonti”
Nathalia Martins (UFRJ), piano

Salão Henrique Oswald

- 16h “Quarteto n. 1, de Heitor Villa-Lobos: considerações analíticas para sua performance”
Rúbia Mara de Almeida Siqueira (UFRJ), viola; parts. *Gretel Paganini*, violoncelo; *Inah Kurrels Pena*, violino, *Talita Vilar Vieira*, violino
- 17h “Período romântico musical brasileiro na inter-relação entre a musicologia e as práticas interpretativas: o resgate da obra camerística de Meneleu Campos e Homero de Sá Barreto”
Maria Alice Volpe (UFRJ), *Mário Alexandre Dantas Barbosa* (UFRJ), *Thadeu de Moraes Almeida* (UFRJ)
- 18h “Sonatina para fagote solo de Francisco Mignone: alguns conceitos interpretativos”
Carlos H. Bertão (UFRJ), fagote

Foyer

- 19h “Música para trompa e órgão – Práticas, história e representações”
Antonio Augusto (UFRJ), trompa; part. *Thadeu Moraes Almeida* (UFRJ), órgão

08 DE NOVEMBRO, SÁBADO

Sala da Congregação

VIDEO-PALESTRA

- 8h “As Práticas Interpretativas e a Musicologia”
Profa. Dra. *Danielle Pistone* (Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, França)

RECITAL

- 8h30 TRIO PAINEIRAS – *Marco Catto* (UFRJ) violino; *José Batista Jr.* (UFRJ), clarineta; *Marina Spoladore* (UFRJ), piano

RECITAL/CONFERÊNCIA

- 9h “Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico – sopros e cordas friccionadas”
Antonio Carrasqueira (USP), flauta
- 10h “A interpretação das Cirandas de Villa-Lobos no âmbito da Teoria da Entonação de B. Asafiev”
Daniel Tarquínio (UnB), piano

11h/12h

SEMINÁRIO

“Performance Pianística na Universidade Brasileira”
Eduardo Monteiro (USP)
Rafael Simonaci, Vinicius Soares Canzi

RECITAL/CONFERÊNCIA

- 13h “Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone”
Fabio Cury (USP), fagote

14h

MESA REDONDA

“Novas propostas de formatação de trabalhos para a linha de Práticas Interpretativas”
Ana Paula da Matta Machado Avvad (UFRJ), *Marcelo Fagerlande* (UFRJ), *Diana Santiago* (UFBA), *Maurício Freire Garcia* (UFMG), *Catarina Domenici* (UFRGS), *Laura Rónai* (UNIRIO)

RECITAL/CONFERÊNCIA

- 16h “Zé Menezes: lições de um multi-instrumentista”
Marcello Gonçalves (UFRJ), violão

17h “Doze Estudos Para Cavaquinho Solo”
Henrique Cazes (UFRJ), cavaquinho

18h “A viola de 10 cordas e o Choro”
Marcus Ferrer (UFRJ), viola de 10 cordas

Salão Leopoldo Miguez

19h “A importância do repertório adequado para performance artística de uma banda de música”
Lélio Alves (UFBA), Joel Barbosa (UFBA), Celso Benedito (UFBA),
part. Banda de Concerto da FAETEC – Marechal Hermes

RECITAL

Salão Henrique Oswald

8h30 *Pedro Mota (UFSJ), Anor Luciano Jr. (UFMG), trompetes*

RECITAL/CONFERÊNCIA

9h “Trajetórias dos processos de construção da performance das obras Ressonâncias e Contrastes de Marisa Rezende”
Dario Rodrigues Silva (UFRGS), piano

10h “O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade”
Waleska Beltrami Tavares (UFF), trompa

13h “Música brasileira para flauta e violão de sete cordas: proposta de criação de um repertório original para essa formação”
Ricardo Vieira da Costa (UFBA), Robson Barreto Matos (UFBA),
João Riso Liberato de Mattos (UFBA)

RECITAIS

16h *Willian Fernandes (UNIRIO), fagote; Jeferson Souza (UFRJ) piano*

16h30 *Pedro Cantalice (UFRJ), cavaquinho*

17h *Carlos André Weidt Mendes (UFRJ), violino*

17h30 *João Batista Sartor (UFSM), flauta*

RECITAL/CONFERÊNCIA

18h “A forma musical tema com variações no repertório brasileiro para fagote solo”
Ivan Ferreira (UFRJ), fagote

Recitais-Conferências e Artigos

Textos completos

Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach: Análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001*

Sérgio V. S. Ribeiro

UNIRIO – vioribeiro@yahoo.com.br

Resumo: A música de Johann Sebastian Bach foi introduzida no repertório violonístico pelo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), em 1907, e desde então, não saiu mais do repertório do violão. No presente artigo analisamos duas reelaborações para violão da *Fuga BWV1001*, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos por Tárrega e pelo violonista argentino Pablo Marquez (1967). Para isso, utilizamos como parâmetros as terminologias apresentadas por Flavia Pereira relacionadas às práticas de reelaboração, e as abordagens utilizadas pelos autores Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates e Pedro Rodrigues. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores. Por fim, dentro dos parâmetros apresentados por Pereira, concluímos que a reelaboração musical de Tárrega pode ser classificada como 'transcrição', enquanto a de Marquez como 'idiomatização'.

Palavras-Chave: Reelaboração. Violão. Bach. Transcrição. Arranjo.

Re-Elaborations for Guitar of the Work by J.S. Bach: Analysis of the Versions of Francisco Tárrega and Pablo Marquez of the *Fuga BWV1001*

Abstract: The music of Johann Sebastian Bach was introduced into the violinistic repertoire by the Spanish Francisco de Asís Tárrega Eixa (1852 – 1909) in 1907 and thenceforth, the Bach's music hasn't left the guitar repertoire anymore. In this article we have analyzed two re-elaborations for guitar of the *Fuga BWV1001*, made at an interval of about 100 years by Tarrega and by the Argentine guitarist Pablo Marquez (1967). For this, we have used the terminologies, presented by Flavia Pereira which are related to the practice of musical re-elaboration, as parameters, and also the approaches used by authors Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates and Pedro Rodrigues. Our goal is to point out the different techniques of re-elaboration, performed by the arrangers. Finally, within the parameters presented by Pereira, we conclude that the musical re-elaboration of Tárrega can be classified as 'transcription', while the re-elaboration of Marquez can be classified as 'idiomatization'.

Keywords: Re-elaboration. Guitar. Bach. Transcription. Arrangement.

1. Introdução

As primeiras reelaborações para violão¹ surgiram no final do século XVIII e início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani provavelmente reelaborou pela primeira vez uma obra orquestral para violão solo, a *Sinfonia La Cenerentola* de Rossini, com a estreia desta versão acontecendo em 1817. Antes,

Carulli tinha reduzindo para dois violões o primeiro movimento da *Sinfonia Londres* de Haydn (RODRIGUES, 2011, p. 118). Posteriormente, vários violonistas seguiram o exemplo dos compositores italianos, criando versões de obras de Beethoven, Verdi e outros, contudo a música bachiana ainda não tinha sido introduzida.

Napoleon Coste (1806-1888) talvez tenha sido o primeiro a publicar peças barrocas, em meados do século XIX, em *Le Livre D'Or du Guitariste Op.52* (aprox. 1870), onde encontram-se transcritas diversas composições do alaudista Robert de Visée (1655-1732), do cravista François Couperin (1668-1733) e de Georg F. Haendel (1685-1759); além de uma peça do compositor renascentista Eustache Du Caurroy (1509-1549).² Com isso, pode-se levantar a hipótese de que Coste tenha sido o primeiro a tocar obras de J. S. Bach no violão, dada a sua proximidade com o repertório antigo. No entanto, as evidências indicam claramente que o introdutor da música de Bach no repertório violonístico foi o compositor espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909) ao publicar a *Fuga da Sonata I para Violino Solo BWV1001*, em 1907. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, na medida em que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, inseriam suas transcrições nos concertos e exploravam novas obras do mestre barroco.

O presente artigo é resultado de uma pesquisa de mestrado onde foram analisadas duas reelaborações para violão da referida *Fuga BWV1001*, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos, pelo espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) e pelo argentino Pablo Marquez (1967)³. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder as seguintes questões: Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos que eles utilizaram? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais as possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

2. Questões terminológicas

Segundo Flavia Pereira, em sua tese de doutorado intitulada *As Práticas de Reelaboração Musical* (2011), entende-se por reelaboração musical as práticas de transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, ou seja, “aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original” (PEREIRA, 2011, p. 43). Na pesquisa, após a análise de reelaborações com diferentes características, tendo como parâmetro a oposição “fidelidade” x “liberdade” em relação ao original⁴, a autora propõe as seguintes classificações e delimitações para as práticas de reelaboração

musical: *Transcrição*: a prática que possui maior grau de fidelidade com o original, apresentando alterações apenas em aspectos ferramentais da obra e mudança no meio instrumental (PEREIRA, 2011, p. 52); *Arranjo*: quando há “maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados” (PEREIRA, 2011, p. 180); *Orquestração*: prática “na qual se busca (...) um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de re- adaptação instrumental, além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras” (PEREIRA, 2011, p. 91); *Redução*: “como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento” (PEREIRA, 2011, p. 125); *Adaptação*: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: 1) a adaptação que “envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes” (PEREIRA, 2011, p. 218); e 2) apenas no universo musical, a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de “adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011, p. 219).

Notamos que a subcategoria “2)” de ‘adaptação’, citada acima, pode ser transformada em uma nova categoria de reelaboração musical independente, para que se evite confusões, já que este termo não se restringe ao universo musical. Então, procuramos uma palavra que pudesse ser empregada apenas em nosso contexto e chegamos ao termo ‘idiomatização’. Obviamente, este termo deriva da palavra ‘idioma’, que, segundo Huron e Berec, na música:

É comumente associado ao uso de recursos instrumentais distintos. A mecânica do instrumento musical geralmente influencia a forma como a música é organizada. Como na linguagem falada, passagens musicais podem ser caracterizadas como sendo mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música se adequa aos efeitos específicos do instrumento (2009, p. 103)⁵.

Com isso, o termo ‘idiomatização’ será utilizado para classificar a subcategoria “2)” de ‘adaptação’ descrita por Pereira. Entendemos que assim identificaremos melhor a prática de reelaboração que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, exceto na estrutura formal.

Devido à clareza, coerência e ineditismo do trabalho de Flávia Pereira (2011), optamos por utilizar como parâmetros suas delimitações, juntamen-

te com nossa contribuição terminológica, para que, após a análise das reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001*, possamos responder a seguinte questão: em qual das práticas de ‘reelaboração musical’ as versões se adequam?

3. Parâmetros analíticos

Abaixo, apresentaremos os textos que serviram como modelo para a análise proposta em nossa pesquisa. Tais textos resultam de análises texturais empregadas na comparação de diferentes versões de obras bachianas, onde os autores, todos violonistas, apresentam como resultado técnicas de reelaboração utilizadas por Bach.

Phillip Hii, em seu artigo *Bach’s Method of Transcription* (1990), faz uma análise comparativa de duas obras de Bach, a *Sonata II para Violino Solo BWV1003* e a segunda versão da mesma realizada pelo próprio compositor, a *Sonata para Cravo BWV964*. Hii destaca às diferenças melódicas e harmônicas de alguns compassos, concentrando-se em mudanças texturais, condução das vozes, alterações dos baixos e apresentação dos acordes. Outro interessante artigo é o *J.S. Bach and the Transcription Process* (1989) do violonista Nicholas Goluses, onde ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV BWV1006a* apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: “1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas”⁶ (GOLUSES, 1989, p. 17). Goluses aborda ainda aspectos estilísticos voltados para a performance, como o dedilhado, o fraseado e a articulação.

O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para Violoncello BWV1011*, utilizando como modelo a *Suite III para Alaúde BWV995*, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suites para Violoncelo BWV1007-1012* e escreveu o artigo *Bach’s Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: 1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; 2) Contexto histórico do processo de arranjo; e 3) arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. Finalmente, Pedro Rodrigues em sua tese de doutorado *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico* (2011), realiza um interessante quadro sinóptico com exemplos de “um conjunto de processos transcricionais realizados

entre o período barroco e o contemporâneo” (RODRIGUES, 2011, p. 41), que o autor define como ‘técnicas de arranjo’. O quadro surgiu a partir da análise de reelaborações realizadas por J. S. Bach, Giuliani, Mertz, Arcas, Tárrega e Kazuhito Yamashita e está dividido nas seguintes tabelas: *Técnica de arranjo de Johann Sebastian Bach*; *O arranjo guitarrístico clássico*; *Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita*; *Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita*; *Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita*. (2011, p. 227; 230; 233; 234; 235).

A literatura citada à cima nos apresenta observações referentes, por exemplo, à mudança de ritmo, digitação, ornamentação, adição de vozes, transposição de tonalidade, transposição de oitava, criação de polifonia, supressão de vozes, etc.; e foram fundamentais para a realização de nossa análise.

4. Resultados e discussão

Em sua versão, realizada em 1907, Francisco Tárrega transpôs a *Fuga BWV1001* da tonalidade de Sol menor para Lá menor. Tal procedimento foi utilizado pela maioria dos violonistas que criaram suas versões posteriormente, inclusive por Pablo Marquez, em 2009. Nesta tonalidade, além da execução se tornar menos complexa devido à utilização de cordas soltas, observa-se também a possibilidade de um melhor aproveitamento da extensão do instrumento na adequação da obra. Observamos também que Tárrega utiliza um recurso que não era comum em partituras ou tradados do período Barroco, o glissando, além de inserir ligados⁷ no sujeito da *Fuga* e, conseqüentemente, em suas aparições durante toda obra (Ex.1). No entanto, essa possível falta de informação específica do período setecentista resultou em escolhas importantes por parte do violonista espanhol, como o emprego de técnicas de reelaboração que foram utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriormente como, por exemplo, a ‘reiteração’, ‘alteração de textura’, ‘adição de baixo’, ‘transposição de oitava’, ‘reorganização de acorde’, ‘preenchimento de acorde’ e ‘inversão de acorde’.

Exemplo musical 1. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Francisco Tárrega (c.1-3)

Em contrapartida, com mais informações referentes aos recursos interpretativos pertinentes à música barroca, Marquez não interfere na articulação apresentada na versão original do sujeito (Ex.2) e, influenciado pela versão para órgão⁸ da mesma *Fuga*, durante toda a obra ele apresenta uma sonoridade ‘mais articulada’ (com poucos ligados), comum aos instrumentos de tecla.

Exemplo musical 2. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Pablo Marquez (c.1-3)

Tárrega exclui algumas notas possivelmente com o objetivo de facilitar a execução ou permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento em determinados momentos (Ex.3).

Exemplo musical 3. Transcrição da *Fuga BWV1001* realizada por Tárrega (c.20-22)

Enquanto Marquez mantém a estrutura da versão para violino⁹, inserindo linhas melódicas, ornamentação, complementos de acordes, notas de passagem, *stretto*, *contrassujeito*¹⁰ e até novas entradas do sujeito¹¹, na maioria das vezes baseado na versão para órgão BWV539, sem que suas modificações prejudiquem a peça em prol de uma exceção mais confortável (Ex.4 e 5).

Exemplo musical 4. Reelaboração da *Fuga BWV1001*, realizada por Marquez (c.74-75)

Exemplo musical 5. *Fuga para Órgão BWV539* de J.S. Bach (c.74-75)

Enfim, abaixo apontamos os recursos técnicos utilizados por ambos arranjadores para a realização de suas versões. Acreditamos que este levantamento possa ser útil àqueles que pretendem se dedicar às práticas de reelaboração musical, já que trazem a tona uma grande quantidade de possibilidades e novas ideias de se explorar uma obra ao transferi-la para o violão.

- a) Transposição de tonalidade;
- b) Glissando;
- c) Transposição de oitava;
- d) Inversão de acorde;
- e) Reorganização de acorde: é a reorganização das notas em um acorde sem que se altere o grau da nota mais grave;
- f) Preenchimento de acordes;
- g) Reiteração compensatória: “é a repetição de notas (longas no texto original), sendo a sua frequência de pulsação proporcional à dinâmica apresentada” no trecho em que foi inserida (RODRIGUES, 2011, p. 228);
- h) Supressão de notas;
- i) Alteração de acordes;
- j) Adição de acordes;
- k) Deslocamento de acordes;
- l) Adição de baixos;

- m) Alteração de nota: adição de suspenso, bequadro ou bemol em uma nota;
- n) Resolução melódica: quando se completa a linha melódica na voz superior, inserindo notas onde há o salto polifônico observado em peças para instrumentos melódicos, como as obras para violino e violoncelo solo de Bach;
- o) Adição de nova linha melódica;
- p) Criação de *stretto*;
- q) Inclusão de contrassujeito;
- r) Fragmentação: quando se adiciona a cauda ou cabeça do sujeito isoladamente em trechos musicais;
- s) Evidenciação motivica: quando se adiciona notas que completam o sujeito implícito em um trecho, criando uma extensão sequencial¹² ou até mesmo uma nova entrada de sujeito;
- t) Deslocamento de notas: realizado com o objetivo de preencher o pulso mínimo, aumentando a tensão geralmente nas cadências da obra;
- u) Diminuição: notas de passagem inseridas “para proporcionar caráter solista e demonstrar virtuosismo” (RODRIGUES, 2011, p. 227) ou para preencher o pulso mínimo;
- v) Ornamentação compensatória: “é o enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar” (RODRIGUES, 2011, p. 228);
- w) Variações sobre os *Tutti*.

5. Considerações finais

Sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e tessiturais do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de Marquez em transformar uma obra com um idioma ‘violínico’ em uma obra ‘violonística’ por meio da adaptação de ideias presentes em um terceiro instrumento com possibilidades similares ao seu, realizando assim alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra. Com isso, a partir das categorias de reelaboração musical delimitadas por Flavia Pereira (2011), concluímos que Marquez realiza a segunda subcategoria de adaptação, denominada por nós como ‘idiomatização’, ou seja, a prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio. Por outro lado, em alguns trechos, Francisco Tárrega possivelmente exclui notas com o objetivo de permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento. Esta técnica pode ser entendida como uma busca de adequação da obra ao estilo romântico em que o violonista estava inserido.

No entanto, em sua versão, não observamos alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra, e por isso definimos a reelaboração de Francisco Tárrega como 'transcrição'.

É importante destacar a valiosa contribuição de Tárrega, não apenas por ter sido o primeiro publicar uma obra bachiana ao violão, o que já seria o suficiente para marcá-lo na história do instrumento, mas também por empregar técnicas de reelaboração que seriam utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriores a ele, inclusive pelo argentino Pablo Marquez.

Finalmente, após os resultados e reflexões apresentados na análise, lançamos um desafio a todos os violonistas que aspiram reelaborar uma obra de Bach: que corram o risco de 'idiomatizá-la' em seus instrumentos, ou seja, que adequem a obra ao novo meio. Algumas ações que poderiam contribuir para esta empreitada seriam: 1) tomar conhecimento das reelaborações realizadas pelo próprio compositor barroco e por seus contemporâneos, e das dezenas de artigos realizados sobre o assunto; 2) analisar minuciosamente as versões de intérpretes alaudistas, organistas e cravistas do século XX, pois estes geralmente 'idiomatizam' as obras que se propõem a interpretar, apresentando maior destreza e liberdade em suas reelaborações.

Referências

- GOLUSES, Nicholas. J.S. Bach and the transcription process; New York: in Guitar Review nº 77, 1989, p. 14 – 29.
- HILL, Phillip. Bach's method of transcriptions. *Soundboard* 17, p.31 – 37, 1990.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As Práticas de Reelaboração Musical*. Tese de Doutorado. USP-São Paulo, 2011.
- RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma Sistematização do Método Transcricional Guitarrístico*. Portugal: Universidade de Aveiro, 2011. Tese de Doutorado.
- YATES, Stanley. Bach's unaccompanied string music: a new (historical) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar. *Fingerstyle Magazine*. Master Workshop: "Dallas Rag," nº48, p.50-52, 2003.

Notas

¹ Na época, guitarra romântica, que surgiu por volta de 1790 em Nápoles, Itália; sendo uma evolução da guitarra barroca de 5 ordens.

² Neste livro, Coste publicou: três *Gigas*, uma *Gavota*, uma *Sarabande*, uma *Allemande*, uma *Courante*, um *Minueto* e uma *Passacaglia* de Visée; um *Rondó* de

Couperin; *God Save The Queen* e *Judas Machabé* de Haendel; *Charmante Gabrielle* de Du Caurroy; além de obras de Beethoven, Mozart e outros.

³ Pablo Marquez nasceu em San Pedro de Jujuy, na Argentina, em 1967, e estudou violão com Jorge Martinez Zarate e Eduardo Fernandez. Na Europa, estudou música antiga com Javier Hinojosa e regência com Eric Sobzyck, também tendo aulas com o pianista Gyorgy Sebok. Seu CD *Luys de Narváez - Musica del Delfin* (2007) foi apontado como a melhor gravação de música antiga em 2007 pelo *Neue Musik Zeitung* e *Melhor Gravação Clássica do Ano* pela *Readings*, na Austrália.

⁴ Observada através de aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica).

⁵ “(...) is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects”.

⁶ Citamos como está no texto a pesar da redundância os pontos 4 e 6.

⁷ Limitamos nossa análise de articulação apenas ao elemento mais importante da Fuga, o sujeito. Isto porque os ligados podem ser utilizados de maneiras diferentes nos instrumentos envolvidos em toda a obra, e isso implicaria em uma discussão mais aprofundada do assunto.

⁸ *Preludio e Fuga em Ré menor BWV539*. Esta versão foi provavelmente realizada pelo próprio compositor.

⁹ Nas versões para Alaúde e para Órgão, há variações no número de entradas do sujeito que Pablo Marquez poderia ter adotado (ver RODRIGUES, 2011: 58).

¹⁰ Contrassujeito é o contraponto criado para a segunda entrada do sujeito (resposta).

¹¹ Sujeito é o motivo principal da Fuga e geralmente tem duas partes: cabeça, composta para chamar a atenção do ouvinte; e cauda, geralmente com caráter modulatório.

¹² Extensão sequencial são repetições do sujeito geralmente apresentados em alturas que não caracterizam uma exposição.

A música de câmara para instrumentos de metal: Um conceito histórico e evolutivo

Henrique C. Aoki Heredia

Unicamp – manchuria.heredia@yahoo.com.br

Paulo Adriano Ronqui

Unicamp – pauloronqui@uol.com.br

Resumo: O presente artigo almeja elucidar questões concernentes ao conceito de música de câmara para instrumentos de metal, baseado em conteúdos históricos e evolutivos. Tais conteúdos evidenciam as atividades musicais, realizadas em diferenciados ambientes, que passaram a utilizar essa formação instrumental. Ao pesquisar a atuação desses instrumentos dentro do repertório camerístico, pode-se refletir sobre o posicionamento estético desse tipo de repertório em relação aos instrumentos de metal.

Palavras-chave: Instrumentos de metal. Música de câmara. Conceito.

Brass Chamber Music: Historical and evolutional concept

Abstract: This article aims to elucidate concerning questions about the concept of chamber music for brass instruments, based on historical issues and evolving content. Such content highlight the musical activities in different environments, that started to accept this kind of instrumentation. When researching the performance of these instruments in the chamber music repertoire, it became possible reflect on the aesthetic placement of this type of repertoire for brass instruments.

Keywords: Brass instruments. Chamber music. Concept

1. Introdução

Este artigo é fruto da pesquisa de mestrado do autor, cujo escopo é a música de câmara para instrumentos de metal e percussão paulista. Essa pesquisa tem como principal meta três etapas: a primeira realizará o levantamento e a catalogação de obras que possuem, como recorte, os seguintes instrumentos: trompete, trombone, trompa, *euphonium* e/ou tuba; na segunda etapa será promovida a edição crítica de cinco das obras selecionadas, de acordo com critérios abordados na pesquisa; por fim, na terceira etapa serão demonstradas abordagens interpretativas em torno das peças junto a uma gravação audiovisual.

O conteúdo a seguir condiz com o primeiro capítulo da dissertação, responsável pela elaboração histórica e evolutiva da música de câmara apontando um conceito deste segmento para contribuição da identidade musical do intérprete. Tendo em vista que os instrumentos de metal e percussão passaram a fazer parte deste ramo tardiamente, pretende-se conduzir a um conceito aplicado da música de câmara presente nos tempos atuais.

Segundo RADICE (2012) a música de câmara era executada principalmente nos palácios e residências nobres, sendo praticada em ambientes

caseiros. Ao final do período barroco e início do classicismo essas formações caseiras tornaram-se proeminentes.

Não existe um padrão que determine exatamente a quantidade limite de músicos para a música de câmara, número este que, ultrapassado, conferirá à música um caráter orquestral. Em geral pode-se dizer que um grupo entre 20 e 40 músicos caracteriza uma orquestra de câmara e, a partir de 40 músicos, já se trata de uma orquestra sinfônica (SALLES, 2002). A formação camerística pode ter desde dois músicos (sonatas para violino e piano, por exemplo) – denominada dueto –, até um número maior de instrumentistas, tais como trios, quartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos, nonetos, até a própria orquestra de câmara. Relacionado aos instrumentos de sopro, WINTHER (2004) realizou um levantamento de obras que possuem números diferenciados de instrumentistas.

Os primeiros registros de grupos formados por instrumentos de metal e percussão datam do Renascimento. Entretanto, tais grupos ainda não eram considerados música de câmara na época.

Embora nos períodos Renascentista e Barroco os instrumentos de metal fossem utilizados como solistas, no período Clássico, tais instrumentos foram empregados nas composições com uma função secundária. Ao analisar as composições orquestrais desse período, observa-se que geralmente os instrumentos de metal interpretam trechos musicais somente nos *tuttis*, fazendo reforço rítmico e harmônico das tônicas e dominantes das obras, juntamente com os instrumentos de percussão (BARON, 1998). De acordo com RONQUI (2010), o retorno dos instrumentos de metal como solistas surgiu somente após o desenvolvimento do trompete de chaves em 1795. Pontua ainda HERBERT (1991) que a utilização dessa nova tecnologia também foi empregada na construção dos trombones e das trompas no período entre 1830 e 1850, quando também se deu o surgimento da tuba (BAYNES, 1993). Ressalta WALLACE (2002) que esse desenvolvimento tecnológico favoreceu o surgimento das bandas de instrumentos de metal, contribuindo ainda mais para o trabalho de grupos de câmara. Pode-se referir, como exemplo de grupo de câmara, o *Distin Family Quintet*, um quinteto de metais que surgiu na década de trinta do século XIX (WALLACE, 2002).

No Brasil, segundo BENCK (2002), podem-se encontrar evidências da utilização de instrumentos de metal desde o período colonial. De acordo com MARIZ (2000) “a prática da música militar deu ao Brasil colonial amor pelos instrumentos de sopro, preferência que ainda se encontra hoje nos povoados mais remotos do país.”.

Diante desse contexto histórico, justifica-se a maciça presença dos instrumentos de metal no Brasil, o que incentivou formações de grupos de câmara. Um dos melhores exemplos dessas formações é o quinteto BRASSIL (CARDOSO, 2002).

Junto ao processo de evolução desses instrumentos e com o aumento da apreciação do público à música de câmara no decorrer dos séculos posteriores, houve também modificações significativas nos espaços utilizados para a apresentação desses grupos, ou seja, as apresentações que geralmente aconteciam em casas nobres e palácios adaptaram-se às salas de concerto e teatros (BARON, 1998).

2. Conceitos de música de câmara

Por definição, música de câmara é aquela:

[...] adequada à execução em câmara ou aposento: a expressão é geralmente aplicada à música instrumental [...] Sua história remonta a períodos imemoriais, já que era um tipo de música feito normalmente em casa, que por sua vez deu origem aos sarais, os madrigais e até as serenatas, que no Brasil vieram a constituir uma forma específica através do Choro (SADIE, 1994 – p. 1048).

De acordo com Filipe Salles:

A música de Câmara é certamente um dos gêneros mais importantes, não só pelo seu imenso repertório, mas também porque é à base de construção arquitetônica de toda a música. Em outras palavras, uma grande sinfonia nada mais é do que uma expansão sonora de uma formação camerística, pois os princípios acústicos que costumam nortear a disposição orquestral são os mesmos, colocados de maneira mais clara na música de Câmara (SALLES, 2002).

BARON (1998) esclarece que há cinco ingredientes básicos que, em conjunto, constituem a música de câmara. De acordo com esse autor, a música de câmara é: 1) Instrumental; 2) Em conjunto, isto é, música para dois ou mais performers; 3) Solística, ou seja, dois instrumentistas não tocam a mesma coisa ao mesmo tempo; 4) Séria, tem somente como foco o fazer musical, não possui papel secundário como, por exemplo, na música de teatro e dança; 5) Possui uma intimidade manifesta ou implícita, característica essencial da mesma.

Cada um desses critérios tem exceções, modificações e, por vezes, dificuldades internas que exigirão uma avaliação cuidadosa. É verificável que a maior parte das discussões dos séculos anteriores ao século XX discorre sobre obras que, em uma ou mais possibilidades, não seguem os critérios considerados por BARON (1998), citados anteriormente. A fim de proporcionar maior esclarecimento segue, abaixo, um detalhamento de cada critério supracitado:

1) A música de câmara é a música instrumental

Música vocal quando trabalhada como um instrumento também pode ser considerada música instrumental. Complementa RADICE (2012) que

as *Cantatas* e *Lied's* possuem relevância dentro do repertório camerístico, tanto no fator histórico, pois se realizavam nas casas de músicos amadores e com caráter secular (também conhecidas como *Hausmusik*), quanto no que concerne à elaboração, por vezes havendo até introduções instrumentais.

BARON (1998) ressalta que se devem incluir todos os instrumentos de conjunto, advindos da arte de qualquer cultura (por exemplo, saxofones do *jazz* afro-americano e/ou instrumentos de culturas orientais), uma vez que se trabalha com apenas um ramo da música europeia, originada nos últimos 400 anos ou mais. A música de câmara foi dominada, até o século XIX pelas cordas – violino, viola, violoncelo e contrabaixo –, alguns instrumentos de sopro de madeira – flauta transversal, clarinete, oboé e fagote –, trompa, e vários instrumentos de teclado – cravo, piano forte, piano. Contudo os instrumentos de percussão não eram incluídos. No século XX houve consideráveis mudanças que desafiaram a escrita tradicional, pois, além da introdução de instrumentos de metal, muitos tipos de instrumentos de percussão foram inseridos nos conjuntos de câmara, existindo determinadas composições escritas apenas para grupos de percussão.

2) Música de conjunto

Um elemento importante na música de câmara é a partilha da experiência entre dois ou mais instrumentistas. Cada intérprete preserva sua identidade e, ao mesmo tempo, contribui para elevar o nível artístico do conjunto.

3) Solística

Um elemento essencial é a participação de *performers* que conservam sua própria identidade e, simultaneamente, a agregam ao todo. A integridade do indivíduo seria perdida se sua parte fosse duplicada.

Ao longo de quatro séculos existem passagens isoladas que são encontradas em alguns ou todos os instrumentos tocando em uníssono ou oitavas. Sendo isso intencionalmente aplicado pelos compositores do classicismo e romantismo, o intuito é de variar as texturas e estilos dos movimentos.

4) Música de câmara é séria

Compositores, artistas e público consideram a música de câmara como uma das formas mais "puras" de música. Por puro, denota-se estar em foco como único objeto de apreciação, como um acontecimento lógico musical, sem a necessidade de outras considerações para dar-lhe a sua razão de ser.

5) Música de Câmara é Íntima

O elemento crucial na música de câmara é a intimidade desse tipo de arte. Por intimidade entende-se a existência de uma percepção psicológica, a qual sugere pequenez e proximidade por parte dos artistas e ouvintes. Pequenez traduz o envolvimento de um número reduzido de pessoas tanto

artistas quanto ouvintes. A proximidade sugere que os artistas estejam fisicamente próximos.

Cronologicamente, a partir das performances particulares em casas e palácios dos séculos XVII e XVIII, prosseguindo às apresentações públicas das salas de concertos do século XIX e, mais tarde, através das performances de rádio, registros em fonogramas e vídeos do século XX, pode-se afirmar que a ideia do “íntimo” na música de câmara mudou radicalmente.

As salas em que a música era executada possuíam dimensões pequenas, os sons se adequavam para poucas pessoas que interpretavam e/ou ouviam música. Conforme os recintos ampliaram-se para acomodar mais ouvintes, outros meios foram encontrados para amplificar o som, de modo que o caráter íntimo fosse “mantido”. A amplificação foi desenvolvida, inicialmente, dentro dos próprios instrumentos, durante os séculos XVII e XVIII. Como bons exemplos temos a viola e violino antigos que deram lugar a instrumentos com maior volume sonoro, ao passo que o cravo e o piano forte foram substituídos pelo piano moderno, e assim por diante. No final do século XIX, como as salas tornaram-se extremamente grandes, a amplificação por meio de ajustes de arquitetura das salas foi indispensável. Conceitos básicos de como realçar o som ou não, em superfícies planas, curvas ou irregulares, ambientes construídos com madeira leve ou rígida, cimento e/ou materiais artificiais, tornaram-se essenciais para a preparação de qualquer sala de concerto bem sucedida no final do século XIX e XX.

2.1. Evoluções históricas

BARON (1998) afirma que a lição mais importante aprendida pelos compositores do passado foi à flexibilidade, a necessidade de expressar-se sem se estar confinado a fórmulas rígidas. Esse ponto de vista abriu uma gama de novas maneiras de expressar diferenciados gêneros da música de câmara.

A necessidade mais premente de encontrar novos gêneros partiu dos instrumentistas de sopro, especialmente dos instrumentistas de metal. Durante o século XIX quase nenhum repertório camerístico, incluindo metais (exceto, é claro, a trompa) foi escrito para os instrumentistas de metal. Esses instrumentos eram geralmente considerados apropriados para atuação ao ar livre, sendo populares na Europa e na América como próprios para atuarem em Bandas e Fanfarras. Durante o século XX, gradualmente, tornaram-se mais requisitados na música sinfônica proporcionando não só um cenário que necessitava de salas com dimensões maiores, mas também de obras que possuíssem passagens melódicas e contrapontísticas que contrastavam com os instrumentos de cordas.

Até a década de 1920 os Estados Unidos da América se tornaram um polo na inovação dos instrumentos de metal. Centros europeus continuaram a produzir indivíduos excepcionais, mas o poder econômico dos EUA exerceu uma atração nos melhores talentos da Europa. Isso provocou um aumento extraordinário no crescimento de virtuosos da área (WALLACE, 2002).

A Banda Sousa foi uma entre muitas que cresceu a partir do modelo militar no período pós Guerra Civil Americana. John Philip Sousa (1854-1932) foi quem concentrou a era de ouro dos solistas de *cornet*, trombone e *euphonium*. Dentre os músicos mais influentes da época destacam-se o trompetista Herbert L. Clarke (1870-1945) e o trombonista Arthur Pryor (1870-1942). Clarke e Pryor foram figuras fundamentais em proporcionar uma rápida evolução do idioma dos instrumentos de metal neste período. Em 1900, sob a influência de Pryor, Sousa levou o *ragtime* para Paris, Berlim e todas as principais cidades europeias. Inúmeros compositores influentes, incluindo Claude Debussy (1862-1918) e Richard Strauss (1864-1949), assistiram os ensaios e concertos, ressaltando a importância desses virtuosos da Banda Sousa. A percepção diferenciada de tais virtuosos influenciou a escrita instrumental dos maiores compositores da época. Pryor, especialmente, pavimentou o caminho para uma escrita no trombone cada vez mais sofisticada (WALLACE, 2002).

O rescaldo da Primeira Guerra Mundial trouxe mudanças aceleradas ao estilo, gosto e organização musical. As bandas de turnê desapareceram rapidamente após 1918 e instrumentistas como Clarke e Pryor, para não ficarem sem trabalho, rapidamente estabeleceram-se em sistemas institucionalizados como as universidades e bandas municipais, propiciando o foco no ensino dos instrumentos de metal (WALLACE, 2002).

Consequentemente houve um crescimento da música solo e de câmara, preenchido por uma profusão de virtuosos que ajudaram em seu desenvolvimento com uma grande expansão do fornecimento subsidiado pelo Estado para a formação instrumental dessa classe.

Outro movimento foi a “Escola Russa de Música de Câmara para Metais” com grande produção para formações variadas. Nessa Escola residiam, além dos compositores russos, os dinamarqueses, os alemães e os franceses que emigraram para Rússia (JONES, 1998). No entanto, esse tipo de música não possuía nenhum caráter comercial, pois servia como passatempo para aqueles que apreciavam tais instrumentos. Essa atividade ocasionou a formação de pequenos grupos que possuíam a função de encorajar aqueles que desejavam tocar e compor.

A música de câmara para instrumentos de metal tomou maior destaque realmente em meandros das décadas de 1940 e 1950, com o surgimento dos quintetos de metais, que possuem como composição instrumental dois trompetes, trombone, trompa e tuba (JONES, 1998). Os primeiros gru-

pos que surgiram neste formato foram o *New York Brass Quintet* e, um dos pioneiros, o *American Brass Quintet* e o *Empire Brass Quintet*. Especial destaque merece o *American Brass Quintet*, pois foi um dos principais grupos a resgatar o repertório da música antiga para um trabalho de música de câmara. Tanto o *New York Brass Quintet* quanto o *American Brass Quintet* foram os principais contribuintes para a música de câmara para instrumentos de metal, tendo sido premiados e gravando grande parte do repertório do século XX (SHERMAN, 1992).

Para se manter à frente na década de 1970 e para superar as limitações do quinteto, Philip Jones concebeu o "*Tentet*" – grupo formado por quatro trompetes, quatro trombones, trompa e tuba. Este agrupamento se tornou uma referência, influenciando e fomentando a criação de novos grupos com essa mesma formação em todo o mundo. A transcrição de Elgar Howarth (n.1935) de *Pictures at an Exhibition* (1977) de M. Mussorgsky (1839-1881) proporcionou o aumento do número de instrumentistas desse grupo para dezenove membros¹, dando à seção de metais da orquestra um trabalho ainda mais substancial. O efeito dessa transcrição proporcionou aos instrumentistas de metal da orquestra o seu potencial camerístico (JONES, 1998).

Hoje é comum encontrar conjuntos de instrumentos de metal operando dentro dos grupos sinfônicos, tanto para fins educacionais quanto artísticos.

3. Considerações Finais

A elucidação do tema tratado no presente artigo possibilitou a realização de um delineamento histórico sobre a maneira como os instrumentos de metal passaram a fazer parte da música de câmara. Essa postura estética se consagrou com os quintetos de metais oriundos da América do Norte – principalmente *New York Brass Ensemble* e *American Brass Ensemble*. A partir desse momento houve uma busca pelo repertório dos períodos renascentista e barroco, anteriormente não considerado música de câmara, mas que passou a integrar o repertório camerístico para variadas formações de grupos de instrumentos de metal e percussão.

Inúmeros fatores contribuíram para integração dos instrumentos de metal à música de câmara, como a evolução tecnológica desses instrumentos que, a partir do século XIX, passaram a exercer funções mais sofisticadas com o advento dos pistons. Outro fator foi a adequação dos espaços para melhor comportar os volumes sonoros desses instrumentos. Em consequência disso, surgiram grandes virtuosos que fomentaram a produção e o ensino desses instrumentos. Dentre esses virtuosos, destaca-se a Banda Sousa por difundir dois grandes nomes da música para instrumentos de metal: H. Clar-

ke e A. Pryor. Ambos foram veículos de divulgação em massa e professores de excelência de uma nova geração de músicos. Obviamente este foi um fator de grande influência na produção de peças para instrumentos de metal.

Contudo, um dos mais importantes aspectos extraídos deste cenário foi o delineamento do processo evolutivo do conceito de música de câmara, moldado ao longo do tempo. Mesmo com as mais variadas modificações, foi possível utilizar os cinco ingredientes de BARON (1998) para demonstrar esse processo. Observa-se também a importância da manutenção das características dessa estética musical por intérpretes que podem se valer da aplicação deste conteúdo no intuito de utilizar elementos especificamente identificados em todo o período da história da música de câmara.

Através do conteúdo apresentado no presente trabalho foi possível evidenciar parâmetros básicos para identificar uma obra com caráter camerístico, independente da criação estabelecida dentro do referido segmento musical. Para tanto, foram encontrados todos os grupos supracitados que se basearam em tais práticas, no intuito de oferecer uma musicalidade fidedigna e correlata com o contexto musical aqui tratado, a música de câmara.

Referências

- BARON, J.H. *Intimate Music: a History of the Idea of Chamber Music*. Stuyvesant, NY, 1998.
- BAYNES, A. *Brass Instruments: Their History and Development*. Mineola Dover, 1993.
- BENCK FILHO, A. M. *Concertino para trompete em si bemol e orquestra de Sérgio Vasconcellos-Corrêa: Uma Abordagem Interpretativa*. Memorial de Mestra, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia Salvador, 2002.
- CARDOSO, A. M. S. *O Grupo Brassil e a Música do Maestro Duda para Quinteto de Metais - Uma Abordagem Interpretativa*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (mestrado em música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.
- HERBERT, T; WALLACE, J. *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. United Kingdom at the University Press, Cambridge (Ed.).
- JONES. W. L. *The Brass Quintet: Na Historical and Stylistic Survey*. Kentucky, 1998
- RADICE, M. A. *Chamber music: An Essential History*. The University of Michigan Press. 2012.
- RONQUI, P. A. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. 2010. Tese de Doutorado – Instituto de Artes – Departamento de Música, UNICAMP, Campinas, 2010.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2004.

SALLES, F. *Música de Câmara*. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br/filipe/chamber.htm>. Acesso em:
05/novembro/2010.

SHERMAN, F. K. *The American Brass Quintet: Values and achievements*. Oklahoma, 1992.

TARR, E. *The Trumpet*. Oregon: Amadeus Press Portland, 1988

WINTHER, Rodney. *An Annotated Guide to Wind Chamber Music: For Six to Eighteen Players*. Cincinnati, 2004.

Nota

¹ Formação: 2 trompetes *piccolo*, 4 trompetes/*flugelhorn*, 4 trompas, 2 trombones tenor, 1 trombone baixo, 1 tuba tenor, 2 tubas baixo e 3 percussionistas.

A utilização de guias de execução por alunos iniciantes de piano

Selva Viviana Martínez Aquino

UFRGS – svmapy@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho avaliou a aplicabilidade de guias de execução seguindo a abordagem proposta por Chaffin et al. em alunos iniciantes de piano, visando uma adequação dos mesmos para ser utilizado com crianças e adolescentes. Foi realizada uma análise do processo de preparação de um grupo selecionado de alunos que, com o apoio e concordância dos seus respectivos professores, prepararam duas músicas para serem gravadas de memória. A análise de correlação de dados mostrou que as gravações com maior quantidade de lapsos estavam relacionadas com uma maior quantidade de guias básicos, enquanto que as performances com menos lapsos relacionadas com uma maior quantidade de guias interpretativos.

Palavras-chave: Guias de execução. Memorização. Piano. Ensino de piano. Alunos iniciantes.

The Use of Performance Cues by Beginning Piano Students

Abstract: This study evaluated the applicability of performance cues following the approach proposed by Chaffin et al. to beginning piano students, aiming to adapt them to be used with children and adolescents. An analysis was conducted of the preparation process of a selected group of students who, with the support and agreement of their teachers, prepared two songs to be recorded from memory. The analysis of the correlation of the data showed that the recordings with a higher amount of lapses were associated with a higher amount of basic cues while the performances with a lower amount of lapses were associated with a higher amount of interpretative cues.

Keywords: Performance cues. Memorization. Piano. Piano teaching. Beginning piano students.

1. Introdução

Na minha dissertação de mestrado realizei uma pesquisa sobre a eficácia da utilização de guias de execução segundo a proposta de Roger Chaffin (2001) como estratégia de estudo e memorização. Tendo alcançado plenamente o objetivo de executar uma peça musical complexa de memória, considereirei que a utilização de guias de execução é uma abordagem eficaz para a memorização de peças musicais. Minha experiência com os o uso guias de execução permitiu reelaborar o meu estudo de maneira mais deliberada, e possibilitou o controle do progresso de meu aprendizado no decorrer da pesquisa. Posteriormente, continuei a utiliza-lo como estratégia na memorização de outras peças e também tenho buscado utilizar esta abordagem em minha prática pedagógica com alunos de diversas faixas etárias.

Tenho visto que na prática pedagógica com crianças e adolescentes, a memorização é um dos aspectos menos formalmente abordados no ensino de piano, o que faz com que ela seja sempre feita, no melhor cenário, de

forma espontânea. Chaffin et al. (2009) descrevem esta forma de memorização como um *encadeamento associativo*, que segundo os autores, não é considerada como uma forma de memorização muito segura, pois não garante a recuperação eficaz dos dados no momento de uma apresentação pública do executante. Nesse sentido, os guias de execução constituem marcos mentais desenvolvidos especificamente para cada obra, que podem servir para o monitoramento da performance e assim garantir que a execução ocorra conforme planejada (Lisboa; Chaffin; Demos, 2013).

McPherson, em sua publicação mais recente de um estudo longitudinal, relata que a qualidade de execução musical das crianças está diretamente relacionada à qualidade daquilo que pensam enquanto tocam o instrumento (McPherson, 2005). No proposta de Chaffin et al., os guias de execução previamente deliberados como “marcos” mentais atuam como coadjuvantes na organização e monitoramento do estudo e visam otimizar a recuperação na performance pública.

Considerando trabalhos anteriores (Chaffin & Imreh, 2001; Chaffin, Imreh, Crawford, 2002; Barros, 2008; Chaffin et al., 2009; Aquino, 2011; Lisboa, Chaffin, Demos, 2013; Chaffin, Gerling, Demos e Melms, 2013) que descortinam o uso de guias de execução para o aprendizado e memorização de peças musicais por parte de músicos profissionais e estudantes de nível superior, indaguei se alunos iniciantes de piano, numa faixa etária aproximada de 8 a 14 anos de idade, apresentariam perfis similares de utilização de guias de execução, e se seria possível constatar o mesmo grau de aproveitamento encontrado nos trabalhos acima citados.

2. Guias de execução

Roger Chaffin propôs os guias de execução como uma abordagem para compreender as formas de recuperação da memória e seus níveis de eficácia. O autor define os guias de execução como *marcos* em um mapa mental de uma peça, que são mantidos na memória de trabalho dos músicos durante a execução. Visto que eles podem ser acessados tanto pelos encadeamentos em série como também de forma direta (ou seja, por *endereçamento*), eles fornecem uma rede segura para o caso de quebra daqueles encadeamentos em série (Chaffin et al., 2009).

Chaffin propôs uma classificação dos guias de execução em quatro categorias¹: guias interpretativos (que incluem aspectos relacionados a andamento, dinâmica, agógica e articulação), guias expressivos (que se relacionam principalmente a aspectos expressivos e extramusicais), guias estruturais (relacionados à estrutura formal da peça) e guias básicos (que estão relacionados à aspectos técnicos e elementos básicos como identificação de notas e figuras).

3. Metodologia

A pesquisa consistiu em uma avaliação de 14 alunos de piano, numa faixa etária de 8 a 14 anos e com tempo médio de estudo do instrumento de 2 anos. Cada aluno preparou duas músicas escolhidas por ele e/ou por seu professor, e as apresentou em três encontros sucessivos realizados comigo dentro de um período de um mês. Os alunos deveriam tocar as suas músicas de memória no terceiro encontro, e opcionalmente nos dois primeiros encontros.

Os professores me avisaram quando os seus alunos estavam com as músicas prontas para serem apresentadas. Em cada encontro, os alunos tocaram suas duas músicas e concederam entrevista, sendo que estas atividades foram registradas em áudio e vídeo. Os encontros foram realizados nos horários habituais de suas aulas de piano, com intervalos de uma semana entre cada um, e os professores estiveram presentes nos encontros de seus alunos, participando eventualmente com observações sobre o processo.

Após cada gravação, os alunos foram estimulados a falar sobre o que eles pensam enquanto executam. Foi dada, para cada aluno, a tarefa de realizar anotações nas suas partituras de estudo, escrevendo o que eles pensaram durante o seu estudo na semana entre um encontro e outro. Estas partituras foram recolhidas no segundo e no terceiro encontro. No terceiro encontro, os alunos realizaram uma espécie de “teste oral”, que consistiu em perguntas objetivas sobre suas músicas².

Após o término da coleta, procedi ao estudo detalhado de cada entrevista e de cada uma das partituras, organizando, decodificando e classificando cada uma das declarações e anotações dos alunos de acordo com a abordagem dos guias de execução. Quanto às anotações na partitura, um aspecto importante da metodologia adotada neste trabalho é que os alunos que participaram da pesquisa não tiveram nenhuma informação sobre guias de execução e suas classificações; eles simplesmente foram instruídos e estimulados a escrever o que eles pensavam. Desta forma, a tarefa de tipificação e classificação desse material, isto é, a categorização dos guias de execução, foi levada a cabo exclusivamente por mim³.

Cada gravação foi estudada sob parâmetros anteriormente estabelecidos para a análise das performances dos alunos. As informações extraídas da análise das gravações permitiram registrar aspectos importantes da performance que interferiram na fluência da execução, e realizar uma avaliação qualitativa da performance da amostra.

4. Resultados

O cruzamento das informações dos guias de execução, lapsos nas gravações e teste oral apresentou resultados significativos e em concordância com outras pesquisas sobre guias de execução já abordadas no trabalho. Contudo, para a apreciação deste capítulo foi indispensável levar sempre em consideração as condições de heterogeneidade entre os alunos, sejam elas por causa da idade, escolha das peças, tempo de preparação, instrumento utilizado, professor, etc., visando a avaliação mais prática e objetiva do desempenho em cada caso.

Para esta análise, realizei o cálculo das correlações entre as diferentes variáveis obtidas na coleta de dados, considerando tanto os dados coletados por cada peça individualmente quanto os totais obtidos das duas peças de cada aluno. Observo que a análise de correlações por aluno trouxe resultados mais significativos do que a análise por peça; isto pode ser justificado pelo fato que a ponderação do desempenho médio ou total de cada aluno trouxe resultados mais equilibrados.

Em relação ao total de guias utilizados por peça, destaco que aqueles que apresentaram maior quantidade de guias de execução foram geralmente aqueles que apresentaram maior quantidade de guias básicos. A correlação entre guias totais e guias básicos por peça foi de 94,2%. Se vincularmos os guias básicos ao processo de aprendizagem das peças, a maioria das músicas as quais ainda se encontravam em uma fase inicial (ou cujos domínios técnicos ainda não foram atingidos em um nível aceitável) apresentaram maior quantidade deste tipo de guias. Ilustro os guias utilizados por aluno em cada peça na **Figura 2**.

Não houve correlação significativa entre os guias de execução utilizados e a idade, sendo estes bem heterogêneos e diversos em todas as idades e tipos de peças utilizadas. A correlação entre o total de guias de execução utilizados e as idades foi de 13%. Os guias expressivos apresentaram uma correlação de 14%, guias básicos e estruturais uma correlação de 11%, e os guias interpretativos 8%. No entanto, as correlações entre a utilização de guias e a quantidade de anos de estudo dos alunos apresentaram um índice um pouco mais significativo. Os resultados conferem que há uma correlação direta de 26% entre os anos de estudo e os guias expressivos e este foi o índice maior entre os tipos de guias e os anos de estudo. Isto quer dizer que quanto mais anos de estudo, os alunos tendem a usar mais guias expressivos nas suas peças.

O resultado mais significativo para a pesquisa foi a correlação dada entre a quantidade de guias básicos e a porcentagem de lapsos de memória durante as gravações. Esta correlação foi de 71,1%, a mais alta de todos os índices obtidos. Isto quer dizer que, os alunos que tiveram maior quantidade de lapsos apresentaram muitos guias de execução básicos. Pode-se especu-

lar que questões básicas de execução, como dificuldades técnicas, interferem na fluência e na recuperação durante a execução de memória. Já aqueles que foram bem nas gravações tinham ideias mais concisas e enxutas sobre as suas peças e manifestaram não ter muito a dizer porque a execução da peça já se encontrava "automatizada".

Outra correlação interessante foi aquela obtida entre a quantidade de guias interpretativos e a porcentagem de lapsos de memória no decorrer da execução, que configurou um índice negativo de 58,2%. Isto significa que, para uma maior utilização de guias interpretativos, houve também uma menor quantidade de lapsos no decorrer da performance.

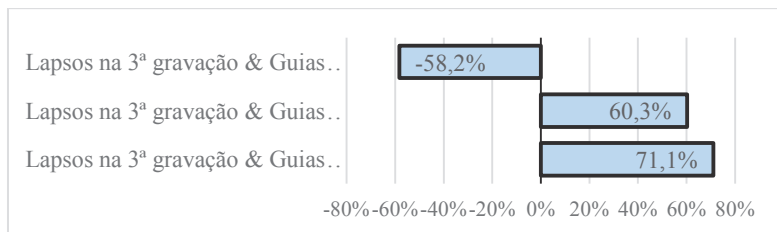


Figura 1. Gráfico mostrando os principais índices de correlação.

O resultado do teste oral também foi correlacionado com os demais dados da pesquisa, ficando em relevo uma relação diretamente proporcional à idade dos alunos. A análise demonstrou que os alunos de mais idade tiveram mais erros no teste oral, em um índice de 37,9%. Embora a correlação dada por aluno não seja muito alta, esta correlação foi maior do que a correlação entre a quantidade de anos de estudo e a porcentagem de erros no teste oral, que foi de 11,3%. Acredito que este resultado se deva ao fato que a maioria das crianças com mais idade apresentaram peças mais complexas e mais trabalhosas, cujo teste oral se tornou mais difícil se comparado às crianças mais novas e que estavam iniciando o estudo de piano.

Em relação aos guias expressivos por aluno, houve uma correlação negativa aos erros no teste oral em 37%, significando que, quanto maior a quantidade de guias expressivos, menor a quantidade de erros no teste oral e vice-versa. Embora seja um percentual relativamente baixo, este ainda apresentou-se maior do que a correlação em relação à utilização total de guias. A correlação entre guias totais de execução e o teste oral foi de 11% negativo. Isto é, quanto maior quantidade de erros no teste oral, menor a quantidade de utilização de guias de execução.

Destaco também que não houve correlação significativa entre guias interpretativos, básicos e estruturais e o teste oral. A proporção de correlação entre erros no teste oral versus guias interpretativos foi de -9,4%, dos guias básicos -3,2% e dos guias estruturais -2,0%.

Estes resultados mostram que os alunos que apresentaram suas peças em fase mais avançada já haviam automatizado os aspectos básicos e técnicos da execução, e mostraram uma maior atenção aos detalhes interpretativos e expressivos das suas músicas. Também concluiu que os princípios da abordagem dos guias de execução são perfeitamente válidos para a utilização com crianças e adolescentes, como forma de monitorar e conduzir de forma mais eficaz o aprendizado e a memorização das peças estudadas por elas.

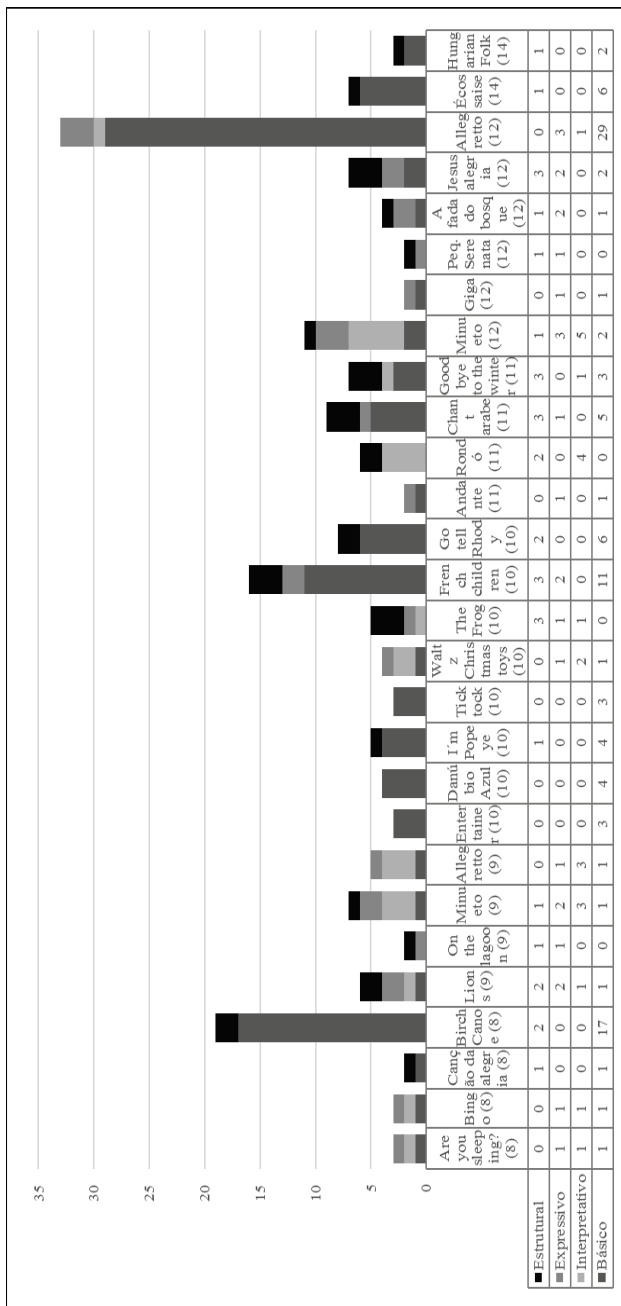


Figura 2. Gráfico de guias de execução por peça e por aluno.

Referências

- BARROS, Luis Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 265f. Tese de doutorado em Práticas Interpretativas. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela. Practicing perfection: piano performance as expert memory. *Psychological Science*, v. 13, pp. 342-349, 2002.
- CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum, 2002.
- CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher; BEGOSH, Kristen. Performing from memory. In: HALLAM, Susan; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Ed.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2009. pp. 352-363.
- CHAFFIN, Roger; GERLING, Cristina; DEMOS, Alexander; MELMS, Andrea. Theory and practice: A case study of how Schenkerian analysis shaped the learning of Chopin's Barcarolle. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF PERFORMANCE SCIENCE, 2013, Londres. *Proceedings of the Internacional Symposium on Performance Science*. UK: Royal College of Music, 2013, pp. 21-26.
- CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia; DEMOS, Alexander. Recording thoughts as an aid to memorization: a case study. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF PERFORMANCE SCIENCE, 2013, Londres. *Proceedings of the Internacional Symposium on Performance Science*. UK: Royal College of Music, 2013, pp. 625-630.
- MCPHERSON, Gary E.; DAVIDSON, Jane. Playing an instrument. In MCPHERSON, Gary E. (Ed.). *The Child as Musician: A Handbook of Musicial Development*. Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 331-351.

Notas

-
- ¹ O autor não só concede, mas recomenda a mais ampla liberdade de escolha em relação à classificação, encorajando que o músico reclassifique os guias de acordo com sua necessidade ou concepção (Chaffin, Imreh, Crawford, 2002).
- ² A ideia deste teste surgiu como uma adaptação da etapa de reescrita da partitura sugerida por Chaffin (Chaffin; Imreh; Crawford, 2002; Chaffin et al., 2009), pois considerei que alunos desta faixa etária não têm suficiente domínio da notação musical para realizar tal tarefa.
- ³ As marcações realizadas na partitura nos trabalhos sobre guias de execução publicados até então, tem a classificação feita pelos próprios instrumentistas. A seleção e classificação de guias é um aspecto fundamental dentro da pesquisa com guias de execução, o qual considero deve ser reconsiderado para uma maior objetividade da pesquisa.

Quarteto N. 1, de Heitor Villa-Lobos: Considerações analíticas para a performance musical

Rúbia Mara de Almeida Siqueira

UFRJ – rubiamail@gmail.com

Ana Paula Matta Machado Avvad

UFRJ – paulamtt@globocom

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar os principais procedimentos composicionais, utilizados por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em seu Quarteto de Cordas n° 1, a qual servirá de base para a interpretação e execução musical. Composto em 1915, em Nova Friburgo (RJ), o Quarteto N. 1 é composto de seis movimentos curtos e contrastantes e apresenta poucas evidências de elementos nacionalistas, os quais serão muito utilizados em obras posteriores do compositor. Baseada em Salles (2009; 2012), observaremos de que modo a análise dos elementos composicionais referenciados irá elucidar as escolhas interpretativas fundamentais para a construção da performance.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Música de Câmara. Práticas Interpretativas.

String Quartet N. 1, by Heitor Villa-Lobos: Analytical Considerations for a Musical Performance

Abstract: With the purpose of provide a basis for the interpretation and musical performance of the String Quartet No 1 by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), this study analyzes the main compositional procedures used by this composer. Written in 1915 in Nova Friburgo (RJ), the Quartet No. 1 is composed of six short and contrasting movements and features few evidences of nationalist elements, which are widely used in later works of the composer. Based on Salles (2009; 2012), we will observe how the compositional analysis of the referenced elements will elucidate the fundamental construction choices for interpretation of the performance.

Keywords: Villa-Lobos. Chamber music. Musical performance.

Introdução

Estudiosos de Villa-Lobos, desde Vasco Mariz a Guérios, costumam evidenciar a ausência, ou rara presença, de elementos da música brasileira nas primeiras obras do compositor. O *Quarteto n° 1*, composto em 1915, em Nova Friburgo, ilustra tal afirmativa, contendo uma citação do folclórico *Saci* no sexto movimento, além de um certo “dengue melódico” que indica que o “compositor não está desligado de suas origens”. (ESTRELLA *apud* PILGER, 2013, p. 146). Com seis movimentos curtos e contrastantes, o compositor nomeia cada movimento com dois títulos – um nome brasileiro e outro na terminologia típica italiana – procedimento este que será utilizado também na série *Bachianas Brasileiras*. São eles:

I – Cantilena (Andante)

II – Brincadeira (Allegretto scherzando)

III – Canto Lírico (Moderato)

IV – Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)

V – Melancolia (Lento)

VI – Saltando como um Saci (Allegro)

Segundo Salles, não devemos retirar o mérito de pesquisadores que pensam Villa-Lobos como um gênio intuitivo sem conhecimento formal de música, pois o tipo de análise musical para a música da primeira metade do século XX ainda era incipiente e novas ferramentas estavam sendo criadas. Existe, portanto, grande discrepância entre a visão analítica de época — que servia mais para a análise de obras de até o século XIX — e o conteúdo formal de obras a partir do período moderno até os dias atuais.

A enorme variedade de estilos e espontaneidade composicional de Villa foi considerada, desde Mario de Andrade, como inventividade e genialidade, mas impregnada de deficiência de formação musical formal. A maioria de seus biógrafos — desde Vasco Mariz e a criação da imagem de Villa como herói nacional — fortaleceu esta crença. Pesquisas recentes, porém, à luz de ferramentas de análise musical, apontam para uma nova direção, mais técnica, e trabalha profundamente o texto musical villalobiano. Estratégias analíticas específicas que levam à exploração de intervalos e à noção de simetria aplicada às relações intervalares e harmônicas como substitutos das antigas relações tonais já estão disponíveis para os pesquisadores de compositores do século XX.

Paulo de Tarso Salles, desde sua pesquisa de doutorado publicada pela Editora da UNICAMP em 2009, vem demonstrando alguns aspectos metodológicos empregados na investigação das obras de Villa-Lobos, e assim nos oferecendo uma perspectiva mais objetiva a respeito delas. Destaca-se atualmente sua análise do ciclo de dezessete quartetos de cordas, projeto concluído em 2014 e que teve apoio da FAPESP. Em fase de preparação para publicação, a referida pesquisa irá render um livro em breve, pela editora Oxford, em inglês.

O período de 1909 a 1915 é considerado como período de formação de Villa. Tinha 28 anos, portanto, quando compôs este quarteto, em 1915. A obra possui seis movimentos curtos e sem reais desenvolvimentos temáticos. Entre os movimentos, não há esquema de contraste tonal do Classicismo. É seu único quarteto em forma de suíte, algo muito diferente da tradição clássica de quatro movimentos. Ao prosseguir a série de quartetos, Villa-Lobos desistiu do formato inusitado do primeiro e passou a compor no esquema clássico de quatro movimentos, sempre com um movimento lento e um scherzo dentre os intermediários.

Segundo Pilger, “do ponto de vista idiomático, os quartetos são verdadeiras preciosidades, pois, neles podemos achar uma infinidade de inova-

ções que o compositor ou experimentou pela primeira vez, ou os confirmou”. Toda a série exige séria preparação individual para que o conjunto possa assimilar e tocar a contento as polirritmias e cordas dobradas em intervalos de quartas e quintas, que são especialmente difíceis de execução, nos instrumentos de cordas. (Pilger, 2013, p.144)

Consta no catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) que este quarteto foi tocado em Nova Friburgo no ano em que foi composto e depois somente em 1988 na Finlândia no Festival de Kuhmo, quando temos a primeira audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas por diferentes quartetos. Também em 1988, no Festival de Cercantino, no México, temos, com o Quarteto Latinoamericano a 1ª audição mundial da integral dos 17 quartetos de cordas por um único conjunto. Somente em 2009, com o Quarteto Radamés Gnattali, temos a 1ª audição sulamericana da integral dos 17 quartetos de cordas. O Quarteto Radamés Gnattali é o primeiro grupo brasileiro a tocá-los e gravá-los na íntegra.

Existem muitas obras de Villa-Lobos ainda desconhecidas, que foram tocadas apenas uma vez quando o compositor era vivo.

Diferentes procedimentos composicionais foram identificados durante o processo de pesquisa e ensaios, e seguem abaixo evidenciados nos movimentos em que são mais perceptíveis, mesmo que apareçam em outros trechos da obra.

I – Cantilena (Andante)

Originalmente, a Cantilena é uma canção vocal que trata do amor e é caracterizada por uma linha superior vocal predominante, normalmente apoiada em uma ou duas vozes mais graves que realizam um simples contracanto, bem menos complexo que a melodia principal. Assim acontece com este primeiro movimento do quarteto. Optamos por uma sonoridade cuja articulação seja o mais *legato* possível, que buscamos através do vibrato contínuo e por um procedimento de arco que evita o rompimento do som entre as notas. Em alguns momentos, o primeiro violino evita a troca de arcos no terceiro tempo junto com os demais instrumentos do quarteto, na intenção de não acentuar a sonoridade resultante do conjunto no último tempo deste compasso ternário.

A respeito de sua estrutura formal, observamos que o material de base desse quarteto poderia prestar-se a um rico desenvolvimento, mas Villa-Lobos não aproveita essa possibilidade de modo algum. Assim, a utilização de um mesmo elemento em diferentes partes e permeando todo o primeiro movimento, por exemplo, não pode ser considerada “unidade temática no sentido clássico vienense”. (Salles, 2012).

Construído por duas seções de 19 compassos cada uma e uma seção final de seis compassos. Cada uma dessas partes apresenta inicialmente,

sempre através do 1^o violino, o motivo de 6 colcheias (trítone Si Ré Fá LáB Si) que conduzem para uma mínima. São seções paralelas, sendo a segunda a exata transposição para a oitava acima da primeira. A 3^a seção leva, através de um longo *rallentando*, ao acorde de Dó Maior.

O elemento melódico apresentado inicialmente pelo 1^o violino aparece modificado nos outros instrumentos e cria uma unidade a este movimento pelo processo de repetição e transposição.

The image displays four musical staves representing the initial melodic motif in different instruments. The top staff is for Violin I, showing a melodic line starting with a half note (Si) followed by six eighth notes (Ré, Fá, Lá, B, Si) and ending with a half note (Dó). It is marked with *mf* and *rit.*. The second staff is for Violino II, showing the same motif transposed one octave higher. The third staff is for Viola, showing the motif transposed to a lower register. The fourth staff is for Cello, also showing the motif transposed to a lower register. All transposed versions are marked with *mf*.

Fig. 1: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 1.º mov. - Cantilena.
Elemento melódico inicial apresentado no violino I e, em seguida,
nos outros instrumentos.

Levando ainda em consideração certos desdobramentos posteriores da obra, este elemento não é reutilizado ou permeia ideias musicais nos movimentos posteriores. “Villa-Lobos também teve interesse pela música de Wagner em seus primeiros anos de criação, onde se observa, além da orquestração, a apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos *leitmotivs*.” (Salles, 2012).

Aqui este fragmento melódico gira sempre ao longo da nota ré e sugere uma região de dominante de Sol, se considerarmos que este movimento termina em Dó Maior. Porém esta funcionalidade tonal nunca se torna clara, sendo no máximo sugerida. Emprestando uma terminologia cada vez mais utilizada para se referir à música não tonal, a ideia de “música cêntrica” é bastante pertinente. O centro acaba se estabelecendo por meio da disposição rítmica de determinadas notas em pontos de apoio ou mesmo em sua taxa de repetição. Segundo Aoki (2014), podemos ter centros de alturas ou classes de alturas. Toda música tonal é cêntrica, baseada em classes de altura específicas ou tríades, mas nem toda música cêntrica é tonal.

No estudo da afinação, não utilizamos o procedimento que aproxima semitons em direção a notas que são pontos de apoio harmônico tonal. Preferimos mantê-los praticamente todos do mesmo tamanho levando em conta as características da percepção auditiva humana. Alguns professores, como o violista Emile Cantor, da Folkwang Universität der Künste em Essen, Alemanha, e a violoncelista France Springuel, do Royal Conservatoire of Antwerp na Antuérpia, Bélgica, aconselham a seus alunos que utilizem o afinador eletrônico como ferramenta de estudo da afinação, uma vez que nossos ouvidos estão muitas vezes acostumados a temperar excessivamente as notas de função dominante nas passagens cadenciais. De fato, muitos músicos de cordas costumam, intuitivamente, tocar as notas de função dominante mais altas do que normalmente o fariam também quando fazem música de câmara não tonal, o que pode muitas vezes gerar combinações sonoras desafinadas ou que deturpam a ideia da composição. Observamos nesta cantilena que os acordes formados não apresentam funcionalidade tonal clara pois não temos uma progressão harmônica característica.

II – Brincadeira (Allegretto scherzando)

Este movimento também é organizado em 3 seções que se iniciam da mesma maneira, com os *pizzicatos* em simetria de viola e cello. A entrada dos violinos com a melodia é sempre no 5^o compasso da seção, exceto na seção final, onde ela é antecipada para o 3^o compasso.

Trataremos do que ocorre nas linhas graves deste movimento, nas partes de cello e viola.

The image shows a musical score for Viola and Violoncello. The Viola part is on the top staff and the Violoncello part is on the bottom staff. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. A red box highlights the first two measures, and a blue box highlights the next two measures. Dynamics markings include *piz.*, *f*, *mf*, and *p*.

Fig. 2: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 2^o mov. - Brincadeira.
Comp. 01 – 04. Exemplo de simetria no cello e viola.

A figura acima mostra um trecho que exemplifica a simetria, muito presente na obra de Villa-Lobos e que será, em obras posteriores, efetivo elemento de construção temática. Neste quarteto de seu primeiro período criativo, embora ainda de forma simples, quase embrionária, aparece como recurso de obtenção de equilíbrio. Quando utilizada em trechos mais longos, configura a unidade de uma seção inteira. A simetria no elemento textural ou harmônico também aparece em Villa, embora menos perceptível auditivamente. Identificada por vermelho está a simetria bilateral entre cello e

viola, vertical. Em azul temos a simetria translacional, horizontal, e aqui engloba aspectos rítmico e melódico – os dois primeiros compassos são repetidos em seguida.¹

O tipo de *pizzicato* tocado neste movimento deve ser bastante curto para evidenciar a simetria mencionada anteriormente e para apoiar a melodia em *staccato* dos violinos. Deve-se buscar voltar com o dedo para a corda, parando sua vibração e evitando que os *pizzicatos* soem longos demais, confundindo uns com os outros.

Neste segundo movimento do primeiro quarteto, temos o exemplo mais remoto do uso da figuração em dois registros — o ziguezague — na obra de Villa-Lobos. Salles (2009) nos mostra as funções e os tipos de ziguezague utilizados pelo compositor ao longo de sua produção. Ele se dá geralmente por uma alternância entre grave e agudo e, neste movimento, em combinação com o andamento, também está ligado à obtenção do caráter alegre e saltitante – *allegretto scherzando*.

Se considerarmos a parte do cello isoladamente, já percebemos a presença do ziguezague, sem utilizar os registros dos outros instrumentos. Há uma polifonia interna, um contraponto consigo mesmo ao manter um pedal na nota lá e uma linha melódica partir da nota sol na oitava acima.

Em relação aos tipos de direcionalidade das notas, seguimos a classificação de Salles (2009), que os descreve como confluência, movimento contrário, movimento paralelo, movimento oblíquo e movimento misto. Identificamos na linha do cello o ziguezague de movimento oblíquo, já que um dos registros mantém-se estável numa mesma nota e o outro se movimenta — neste caso o registro grave se mantém na nota lá e o agudo tem movimento descendente. Conscientizar-se deste recurso composicional leva ao instrumentista a evidenciá-lo na prática, adicionando uma sutil diferenciação das dinâmicas de cada registro à dinâmica de *decrescendo* escrita pelo compositor.

No final do movimento, o tipo de ziguezague é o de quebra do movimento. Este é um tipo possível de finalização de um processo de figuração e geralmente tem a função de polarização direcional. Aqui o registro superior converge para o acorde final de Lá menor, já previsto pela nota pedal do cello. Tocar todo o trecho rigorosamente a tempo, sem *rallentando*, evidencia que este recurso de integração harmônica, usado pelo compositor, funciona como um ponto de atração para onde convergem todas as notas.



Fig. 3: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 2º mov. - Brincadeira.
Exemplo de ziguezague no final do movimento. Comp. 72 – 78.

III – Canto Lírico (Moderato)

O mais lírico dos movimentos desta suíte tem sua melodia apresentada no registro médio pela viola. Nesta primeira seção, onde a melodia principal é apresentada, a anacruse deve ser tocada a tempo, dando clareza e homogeneidade ao andamento inicial e enfatizando assim a tésis — ponto de apoio no compasso seguinte —, onde entra o violino.

O pedal, em oitavas arpejadas, é tocado pelo violino e está num registro bem mais agudo. Após estas oitavas, no 5º compasso, o violino inicia um diálogo com a viola, através de uma melodia composta também por um motivo anacrústico. A partir daqui o andamento pode tornar-se flexível, sendo obtido pela interseção dos dois instrumentos.

Optamos por manter a dinâmica, e deixar a melodia solista fazer as nuances interpretativas neste ponto.

Fig. 4: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 3º mov. – Canto Lírico.
Comp. 01 – 04.

Esta estrutura se repete duas vezes em cada seção. Na seção final, quando retorna a indicação de caráter *Moderato*, nossa escolha interpretativa busca uma dinâmica mais forte e uma mudança na trama melódica, evidenciando com um *crescendo poco a poco* o cromatismo do cello e colo-

cando a melodia aguda do violino numa posição também mais presente em relação à viola solista. O referido cromatismo ascendente ocorre nos primeiros 10 compassos do trecho e a mudança de nota ocorre a cada unidade de compasso, o que, neste andamento lento, o torna pouco perceptível auditivamente. Acreditamos que apresentar o tema envolvido numa nova forma de equilíbrio entre as vozes é um recurso interpretativo que acrescenta à peça por quebrar, mesmo que sutilmente, a expectativa de repetição exata presente na memória do ouvinte.

Composto por três seções, temos na parte central — identificada pelas indicações *Piu Mosso* e *Meno* — a melodia no violino, derivada da apresentada inicialmente pela viola. A anacruse aqui é mais curta (colcheia) e o segundo inciso é composto de três colcheias ascendentes que repousam sempre em duas mínimas. Optamos por uma clara flexibilidade rítmica para o solo do 1º violino, também devido à textura homofônica bem mais rarefeita que na seção inicial, sem a presença de uma voz em diálogo. A figura 5 abaixo mostra o início da referida seção central deste movimento.

Fig. 5: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 3º movimento – Canto Lírico. Comp. 44 – 51.
Exemplo de textura e busca de equilíbrio entre as vozes.

IV – Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)

Movimento bastante seccionado por mudanças de andamento, todas indicadas através da tradicional nomenclatura italiana.

Na primeira e terceira partes, a melodia é apresentada pelo 1º violino e é compartilhada pelo 2º, em processo de repetição. Apesar de ainda termos uma textura homofônica, percebe-se aqui uma maior densidade textural pela presença de um segundo elemento melódico simultâneo à melodia, que passa por estes três instrumentos e representa um contracanto, uma segunda voz melódica.

A linha do baixo é um rítmico ostinato em quáteras, em *spiccato*, enquanto a divisão da melodia presente no registro mais agudo é em colcheias. Os registros são bem definidos e separados, agrupados em violinos+viola/ cello. Assim, ao contrário do que ocorre no segundo movimento, aqui a parte de viola se mescla com a dos violinos e o cello tem uma roupa-

gem particular, caracterizada pela diferenciação rítmica.

Para a construção desta rede textural, o cello deve manter a pulsação e a dinâmica e deixar que as vozes superiores façam as inflexões melódicas, o que constitui desde já um grande desafio prático, mas que, a nosso ver, leva a uma condução da ideia musical sem maiores mudanças de andamento que as já escritas pelo compositor. Num movimento tão curto, demasiados *rallentandos* e preparações fora de hora nem sempre são bem vindos, diminuindo seu efeito como recurso de expressão.

Fig. 6: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 4º movimento – Cançoneta. Comp. 08 – 11.
Comp. Ostinato no cello: mesma figura até na mudança de andamento.

Na seção central contrastante *poco piu mosso*, de andamento mais rápido e caráter mais leve, nossa atenção se volta mais especificamente para a relação rítmica entre as vozes.

A mudança de acento dentro de uma mesma figuração rítmica, no caso a sequência de colcheias, causa a superposição de ritmos, ou seja, o cello também toca colcheias, porém as acentua de 3 em 3, enquanto os outros instrumentos mantêm a acentuação natural do compasso de divisão binária. Salles (2009) classifica este elemento composicional como superposição de texturas e afirma ser esta uma semente da polirritmia, recurso bastante desenvolvido por Villa em seu segundo período criativo e que tornou-se uma de suas marcas registradas.

Concordando com este autor, a evidenciamos: violinos e viola conduzem a música em *decrescendo* para o início da seção referida acima e mantêm a dinâmica em piano, sem acentuar nenhuma nota, nem mesmo as mudanças de compasso. Neste ponto o registro superior segue em colcheias para uma região mais aguda e a tessitura se torna assim mais ampla. O cello, por sua vez, pode mostrar sem demasiado esforço sua acentuação ternária - mais através do vibrato do que de qualquer golpe de arco que possa passar agressividade ou destoar em dinâmica demasiadamente forte em relação aos outros instrumentos.

Esta acentuação no cello dará lugar ao ostinato inicial em quiálteras, sendo esse o elemento de ligação para a seção 3, idêntica a primeira, do início do movimento. Os três compassos finais mantêm o acorde de Dó M, ainda com o cello em ostinato.



Fig. 7: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 4º movimento – Cançoneta. Comp. 24 – 27.
Cello tem acentuação diferente das outras vozes, apesar de todos tocarem colcheias.

Assim como a superposição de texturas é uma semente para a polirritmia, a superposição de acordes o é para a politonalidade, como se vê mais adiante nas obras de Villa.

V – Melancholia (Lento)

Segundo a teoria dos afetos² que guiava a compreensão e uso das relações intervalares, Fá menor é uma tonalidade escura que expressa a lamentação. É profunda, serena, nunca vibrante. Consciente do provável efeito desta sonoridade sobre o estado emocional do ouvinte ainda na atualidade, Villa cria sua melancolia em Fá menor e ainda pede o uso de surdina em todos os instrumentos. Buscamos imprimir tal caráter no acompanhamento de 2º violino e viola que devem então adicionar incômodo ao solo de cello ao “empurrar” verdadeiramente suas notas através de um ligeiro aumento na velocidade de arco imediatamente após o início de cada uma delas. Estas notas têm também a indicação de tratina grafada que mostram a intenção do compositor de obter separação entre estes sons.

Fig. 8: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 01-05.

Este movimento, em Fá menor, também se constitui de três seções. A seção intermediária apresenta bastante cromatismo em sua harmonia, mas sempre gira em torno de Fá menor.

Durante o processo de ensaio, é necessário buscar equilíbrio na dinâmica das vozes, devido à textura mais densa e fechada. As notas longas devem se manter em dinâmica mais suave e a voz que tiver movimento rítmico deve ser enfatizada. Muitas vezes três vozes movem-se numa mesma intenção melódica, o que contribui para um aumento da densidade textural. Observar que a dinâmica de conjunto se torna mais importante que a dinâmica individual em casos como este. Promover um andamento movido, que caminha livremente e não se arraste também contribui para não deixar a passagem extremamente pesada, sem ignorar a indicação *piu mosso* que identifica esta passagem.

Fig. 9: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 22 – 24.

Villa-Lobos sofreu influência de Wagner em sua primeira fase. O final deste movimento é uma típica cadência wagneriana, quando, após toda a agitação harmônica da peça, ela conclui em oitavas. As chamadas oitavas wagnerianas são oriundas do seu famoso prelúdio *Tristão e Isolda*, no qual a nota sol em oitavas aparece como um elemento de outra atmosfera, sugerindo pureza após complexos processos cromáticos. Esta é também a termi-

nação do último movimento deste quarteto. Nele, porém, como veremos, a tonalidade de Dó Maior se afirma claramente nos compassos anteriores, diminuindo consideravelmente o impacto que tem aqui. Salles (2012) diz que:

Embora a música de Villa-Lobos tenha aspectos que lembram procedimentos tonais, como o emprego de acordes triádicos, é raro encontrar nela relações harmônicas características do Sistema Tonal. O que mais se destaca é certa adoção do princípio da série harmônica, aliada à exploração de relações de simetria entre determinados centros, associados à forma. (Salles, 2012, p. 01)

Fig. 8: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 5º movimento – Melancolia. Comp. 82 – 87.
Oitavas wagnerianas no último compasso do movimento.

Naturalmente não temos aqui uma peça atonal, mas seja pela presença constante de notas de passagem e de outras que fogem aos acordes, seja por suas inversões, o unísono final causa a surpresa de uma sonoridade de colorido completamente diferente, no último compasso do movimento. Meticuloso estudo de afinação deve ser realizado, tendo o cello como referencia não somente por ter ele a função de base, como também por ser o instrumento que mantém a nota fá desde o compasso anterior.

VI – Saltando como um Saci (Allegro)

Segundo Salles (2012), em obras cíclicas o movimento final funciona como síntese de todos ou da maioria dos temas que ocorreram na obra, porém enfrentando o desafio de promover essa integração com o chamado caráter de *finale*. Villa não referencia de nenhuma maneira os movimentos precedentes, seja por fragmentos motivicos, por uso de mesma figuração ou esquema harmônico. Porém nos oferece o caráter de *finale* através do andamento mais rápido, de melodia arpejada sempre ascendente e com articulação curta.

Este movimento é uma fuga em Dó Maior de estrutura e harmonia claras e simples. O motivo é primeiramente exposto pela viola em Dó Maior, que toca sem acompanhamento os 08 compassos iniciais. A entrada do 2º

violino traz o mesmo motivo na região da subdominante e relativo menor, como mostra a figura 10. Segue cello em Dó Maior e 1º violino na subdominante. Mais adiante, já após o primeiro *stretto*, o motivo é novamente apresentado, desta vez num uníssono entre viola e violino I em Dó Maior. A região da subdominante é a apresentação do motivo através de entradas em *stretto*. O uníssono dos 4 instrumentos nos 6 últimos compassos conduz à nota Dó, finalizando assim o movimento.

The image shows a musical score for Violin II. It consists of a single staff with a treble clef. The music begins with a circled '1' above the first measure. The first measure is a whole rest. The second measure starts with a dynamic marking of *mf* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The piece continues with a series of eighth-note patterns, some with slurs and accents. A dynamic marking of *p* appears in the fourth measure. The piece concludes with a final dynamic marking of *mf* and a whole note.

Fig. 10: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci. Comp. 07 – 13. Entrada do violino II com o tema da fuga.

A escolha da velocidade do andamento para movimentos rápidos deve sempre levar em conta o equilíbrio entre a clareza dos elementos da forma e o caráter vivaz desejado. A referência folclórica à figura do Saci é percebida na melodia composta por arpejo e sugerimos um andamento de $\text{♩} = 120$ ou 124, não mais rápido que isto. Consegue-se leveza através da articulação curta, com golpe de arco *spiccato* e tocar as colcheias pontuadas e mínimas ligadas a uma colcheia adjacente, sempre mais curtas, roubando um pouco de sua duração escrita. Devemos ter sempre em mente que o personagem referenciado salta em uma só perna. O natural *crescendo* e *decrescendo*, de acordo com o movimento da frase que caminha para o agudo e depois para o grave, é também um recurso de clareza fraseológica, que cria a impressão de um caminhar mais fluido do tempo, sem que aconteça um real aumento de velocidade.

Nesta fuga, tocamos todas as mínimas de forma destacada uma das outras. A partitura mostra um acento em cunha para a viola e ponto para o cello, apesar de tocarem a mesma linha em paralelo, ambas com a função de baixo. É conhecida dos pesquisadores de Villa-Lobos a irregularidade de sua notação e grande se torna o trabalho de revisão e edição de seus manuscritos. Devido ao reduzido âmbito do presente trabalho, apenas citamos a questão e sugerimos a interpretação deste trecho específico com base nas fugas barrocas, que foram certamente fonte de estudo estilístico e instru-

mental para Villa-Lobos.

Ainda não sabemos ao certo no que consiste o estilo de nosso mais importante compositor, sua técnica, suas estratégias no manejo da forma e do material harmônico, mal conhecemos a maioria de suas obras, sem falar nos inúmeros problemas editoriais que abrangem instrumentação, revisão, etc. (SALLES, 2012, p. 01)

Assim estas mínimas devem ser interpretadas sem agressividade e sim com intenção de destacar um som do outro, trazendo à mente procedimento de arco dos violones e cellos barrocos. Tal procedimento nos oferece ideal clareza da textura da fuga e equilíbrio das vozes - neste trecho uma das vozes é dobrada ao ser tocada por cello e viola, como vemos na figura 11, abaixo.

The image shows a musical score for the sixth movement of Villa-Lobos's Quartet No. 1, 'Saltando como um Saci'. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. A circled number '10' is placed above the first measure of the Violin I staff. The Viola and Cello/Double Bass parts show some overlapping notes, indicating the doubling mentioned in the text.

Fig. 11: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci. Comp. 117 – 122.

A obra termina em Dó Maior, num uníssonos dos quatro instrumentos nos 6 compassos finais, como observa-se na figura 12, abaixo. Interessante notar que preparar este uníssonos com uma pequena respiração além de garantir um ataque preciso e absolutamente junto dos quatro instrumentos, reforça a intenção de terminar a obra com uma dinâmica forte e timbre bastante aberto. Tal respiração é desnecessária no trecho análogo anterior, 14 compassos antes do uníssonos final, pois ali a apresentação do motivo é feito somente pela viola.



Fig. 12: H. Villa-Lobos, Quarteto N. 1. 6º movimento – Saltando como um Saci.
Comp. 159 – 164. Uníssonos em Dó M nos 06 compassos finais.

Considerações Finais

A análise da partitura auxilia o músico na construção da performance ao fornecer-lhe subsídios para decisões interpretativas. Ao identificar os elementos formais da peça, através do estudo analítico-estrutural, ele adquire um reconhecimento da peça similar ao de um texto linguístico e assim é possível realizá-la com maior fidelidade à linguagem do compositor, preferencialmente compreendendo-o em seu contexto social, ponto não abordado no âmbito deste sumário estudo. Este é, portanto, o objetivo de uma ideal interseção do músico intérprete com a teoria. Entender, por exemplo, que as combinações acordais não seguem as cadências tonais clássicas e que a textura com dobramento de vozes em uníssonos se tornará característica típica da obra villalobiana, nos deu uma abordagem mais consciente de seu primeiro quarteto de cordas.

Referências

- AOKI, Denise. O primeiro movimento do Quarteto de Cordas Nº 3 de Villa-Lobos: aspectos harmônicos. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: USP, 2014.
- GUÉRIOS, PAULO RENATO. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predeterminação. 2a. edição. Curitiba: Edição do Autor, 2009.
- LESTER, J. (Org. RINK, J.) – Performance and analysis: interaction and interpretation. In: *The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation*. London: Cambridge University Press, 1995.
- Museu Villa-Lobos. Villa-Lobos: sua obra. MinC / IBRAM, 2009.
- PILGER, Hugo Vargas. Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo. Curitiba: Editora CRV, 2013.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: desafiando a teoria e análise. São Paulo:

USP, 2012. In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012.
SILVA, José Ivo da. Fantasia em três movimentos em forma de choro de Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período. São Paulo, UNESP: 2008.

Notas

¹ Para maiores detalhes do uso deste termo matemático como ferramenta de análise da obra de Villa-Lobos, ver Salles (2009, pg. 47).

² A teoria ou doutrina dos afetos deu-se no período Barroco por volta do século XVII, baseada em uma antiga analogia entre música e retórica. Os músicos do período Barroco buscavam novas tendências de expressão musical e, sobretudo buscavam uma forma de linguagem musical que servisse ao texto de maneira que as tonalidades pudessem exprimir diferentes sentimentos, tais como amor, ódio, felicidade, alegria, tristeza, dentre outros.

Interpretação musical participativa e repertório misto recente: Novos papéis para compositores e instrumentistas?

Pedro S. Bittencourt

CICM/UFRJ – pedro.bittencourt@musica.ufrj.br

Resumo: Esse artigo propõe uma reflexão sobre a experiência pessoal como saxofonista na interpretação musical participativa do repertório misto. Discorremos sobre aspectos interpretativos da música eletroacústica e mista e as suas conseqüências. Propomos que tanto o compositor quanto o instrumentista sejam intérpretes dessas obras, tendo em vista o longo prazo e a modalidade da colaboração. Explicamos porque consideramos os compositores também como intérpretes das peças mistas, e exemplificamos com a nossa produção fonográfica recente. Essas reflexões nos levam a redimensionar os papéis do compositor e do instrumentista na música mista recente não como uma “co-composição”, mas como uma “co-criação”.

Palavras-chave: Interpretação musical. Participação. Música mista. Saxofone.

Participative Musical Performance and Recent Mixed Repertoire: New Roles for Composers and Instrumentalists?

Abstract: This paper offers a survey of my personal experience as a saxophonist and builds on my PhD research on participative musical performance on mixed music. I discuss about interpretative aspects in mixed and electroacoustic music and its consequences. I propose that both composer and instrumentalist are responsible for the musical interpretation, according to the long term collaboration modality. I explain why composers are considered interpreters (performers) of these pieces, taking my recent phonographic production as an example. These statements propels us to reconsider the composer's and instrumentalist's roles in recent mixed music not as “co-composition” but as “co-creation”.

Keywords: Musical Interpretation. Participative Performance. Mixed Music. Saxophone.

1. Introdução

Em recentes publicações, disponibilizamos nossas reflexões sobre colaborações musicais com compositores (Bittencourt, 2014; Mays & Bittencourt, 2013) e o nosso conceito de interpretação musical participativa (Bittencourt, 2013), onde trocas mútuas entre instrumentista e compositor podem gerar uma nova dinâmica de trabalho, e onde ideias musicais podem surgir para se desenvolverem, se consolidando em estados (ou versões) das peças musicais, no nosso caso com saxofones e mistas (combinação de instrumento acústico e meios eletrônicos).

Nos limites desse artigo, enfatizaremos como as atividades de composição e de interpretação musical podem se “autoinflunciar” ao longo de uma colaboração. Propomos que os compositores possam ser também in-

térpretes das obras mistas, e que os instrumentistas não sejam “cocompositores”, mas “cocriadores”.

Partiremos do questionamento da definição mais corrente de música mista, e faremos algumas considerações indispensáveis sobre a interpretação musical participativa na nossa era digital, para em seguida debater acerca dos possíveis novos papéis para o compositor e para o instrumentista, levando em conta o nosso atual contexto de início de século XXI.

2. Músicas mistas

Uma definição da música mista baseada na dicotomia entre as fontes sonoras pode ser enunciada da seguinte forma: a música mista conjuga fontes sonoras instrumentais (instrumentos musicais tradicionais) e fontes eletrônicas (fita magnética, meios informáticos, computador), sendo difundida por caixas de som, contando ainda com a projeção acústica dos instrumentos, que depende assim como os sons eletrônicos da acústica do local de apresentação.

Os sessenta primeiros anos da história da eletroacústica deixaram uma série de obras históricas remarcáveis, com diversas configurações (sons pré-gravados ou fixos, eletrônica em tempo real, e os dois simultaneamente), dentre as quais o musicólogo francês Vincent Tiffon (1994, p. 40-44) ressalta os seguintes exemplos:

- John Cage, *Imaginary Landscape N°1* (1939) – para dois toca discos com velocidades variáveis, frequências gravadas, piano e pratos;
- Bruno Maderna, *Musica su due Dimensioni* (1952) – flauta e fita magnética;
- Edgar Varèse, *Déserts* (1954) orquestra e fita magnética (intercalada com a orquestra, nunca difundida ao mesmo tempo);
- Iannis Xenakis, *Analogique AB* (1959) para 9 cordas e fita magnética;
- Karlheinz Stockhausen: *Kontakte* (1959) piano, percussão e fita magnética; *Mixtur* (1964) cinco grupos orquestrais, quatro geradores de senóides, quatro moduladores em anel; e *Microphonie* (1964) para tam tam, 2 microfones, 2 filtros e controladores, *Mantra* (1970) para dois pianos, moduladores em anel, woodblocks, crotales.

No início, a fita magnética e o vinil contavam com uma série de restrições técnicas (que não nos interessam particularmente), mas que tornaram possíveis a gravação, a edição, as transformações e a posterior montagem dos “sons fixos”¹ editados ou resultantes (especialmente no caso da fita magnética). Dessa nova perspectiva nasceu a música concreta, fruto de uma série de reflexões de Pierre Schaeffer principalmente de ordem prática e musical, oriundos da sua experiência na rádio, e que trazia consigo uma

nova proposta: a escuta reduzida. Vale lembrar que muitos compositores que inovaram a música no século XX propuseram novas formas de escuta (ver Solomos, 2013, p.171-228) para que suas obras se tornassem inteligíveis.

Com a recente miniaturização dos computadores que se tornaram pessoais, a informática vem apresentando uma tendência a se democratizar, com preços cada vez mais acessíveis e muitos aplicativos (*softwares*) disponíveis em rede. Isso facilita a sua disseminação e o desenvolvimento através da participação dos próprios usuários. A música mista passou a ser produzida nesse conjunto de plataformas digitais e analógicas, sem mais haver necessidade de grandes estúdios, de uma rádio ou de universidades para os músicos poderem trabalhar, como foi no caso do início da música eletroacústica, concreta e eletrônica. Não defendemos que com isso a qualidade da música seja melhor ou pior, se trata de uma constatação quanto aos meios de produção e de divulgação da música, cujas consequências não cessam de surgir e desafiam qualquer análise.

Como definição mais abrangente para a música mista, propomos propositadamente “músicas mistas” no plural, para frisar a sua atual multiplicidade: as músicas mistas combinam em concerto músicos que tocam instrumentos acústicos (tradicionais ou não) e que interagem com dispositivos eletrônicos e informáticos (através de operações de todo tipo, empregando variadas escalas temporais e diferentes configurações) difundidos e/ou operados por outro músico, sendo que o resultado sonoro é audível por caixas de som (ou qualquer dispositivo capaz de transmitir sons), pela difusão natural dos instrumentos acústicos além das sonoridades que emergem (que surgem) como uma novidade dessas interações.

Com essa definição, evitamos o antagonismo entre as fontes sonoras instrumentais e eletrônicas (Vincent Tiffon, 1994, p.14, p. 56). Preferimos concebê-las como *complementares*. Dentro das possibilidades de *mapping* (ligação de duas ou mais informações de naturezas diferentes, sujeita à “calibragem” e à programação) na informática atual, um instrumento musical pode não ser somente uma fonte *sonora*, mas também fonte de controle, de parâmetros interativos e de diversas transformações digitais. Na música mista atual, a interpretação musical pode depender de várias mediações eletrônicas e humanas, num contexto conectivo, tanto no nível das interações entre escalas temporais (micro, meso, macro), como no nível das múltiplas configurações. As últimas tecnologias digitais e aplicativos nos permitem uma articulação seletiva, por diversos parâmetros e de forma localizada. Assim é possível realizar operações muito além de tratamentos sonoros globais (por exemplos mais grotescos, citamos o *reverb* e o *delay*). Vale lembrar que essas questões estão relacionadas com a nossa própria percepção, “os nossos mecanismos de escuta envolvem muitos agentes

diferentes, cada qual operando nas suas próprias escalas temporais” (Curtis Roads, 2001, p. 22). Contamos ainda com a velocidade da circulação da informação pela internet, onde as atualizações dos aplicativos são constantes e compartilhadas em rede, o que não deixa de criar uma nova problemática quanto à perenidade das obras musicais mistas.

Caso adotada, a abordagem multi-escala de Horacio Vaggione pode propiciar o surgimento de um novo enfoque e um novo campo de estudo para a música mista a ser desenvolvido em parcerias instrumentista-compositor, que torna relativas as fronteiras (ou limiares) entre as escalas temporais, como nos explica o musicólogo Makis Solomos (2013, p. 404-405):

O alcance dessa formulação aparentemente anódina é considerável: ela (*a abordagem multi-escala de tempo de Vaggione*) permite reformular, para atenuá-la, a divisão entre música instrumental e música eletroacústica. Efetivamente, apreendida sob esse ângulo, a lacuna entre as duas não reside numa diferença de “natureza” (de material, por exemplo): ela consiste numa mudança de escala (temporal). Essa maneira de pensar se tornou possível com a chegada da eletroacústica digital, que permite compor o microtempo: podemos então compreender os dois lados do limiar, o micro e o macrotempo, sob o signo comum do composável, do articulável — sem, entretanto, *abolir* o limiar, pois há mudança de escala.²

Para a percepção humana, o limiar entre o micro e o macrosom se situa entre 50 e 100 milissegundos. Assim, com menos de 10 a 20 sons por segundo, percebemos os “grãos” (seguindo o paradigma granular) como sons separados, e acima desse limiar percebemo-los como texturas, ou “nuvens de sons”.

Os instrumentistas geralmente pensam em termos de notas, frases ou melodias, unidades referentes à macroescala de tempo. Entretanto, eles sempre realizam microvariações temporais quando articulam e fraseiam, embora não se questionem sob esse ponto de vista. As últimas tecnologias por sua vez nos permitem acesso a escalas temporais mínimas, que a princípio são inacessíveis aos instrumentistas, mas potencialmente ricas de morfologias mistas. Para isso, é necessário que os compositores dominem as ferramentas digitais para as explorarem como *designers*, e não como utilizadores de *scripts* pré-programados, numa lógica meramente combinatória, predeterminada. E por parte dos instrumentistas, uma conscientização a respeito desse micromundo sonoro ainda não foi suficientemente desenvolvida. Segundo Curtis Roads (2001, p. 21):

Alguém poderia explorar as fontes microsônicas de qualquer instrumento nas suas explosões momentâneas e agitações infrassônicas

(um estudo dos instrumentos tradicionais sob essa perspectiva ainda deve ser desenvolvido).³

Assim, podem ser construídas vias de acesso e de articulação na música mista, com a participação dos instrumentistas, que podem auxiliar a realizar essa “ponte” entre sons instrumentais e sons eletrônicos, dentro da proposta musical em curso. Tudo dependerá do paradigma adotado por cada compositor e da sensibilidade e entrosamento dos envolvidos na realização dos projetos musicais. Para insistir na importância do caráter participativo, passamos ao conceito de interpretação musical participativa.

3. Interpretação musical participativa na música mista

A interpretação musical participativa se desenvolve através de um processo dinâmico e criativo, fruto de múltiplas interações compartilhadas entre instrumentistas e compositores durante o período de tempo que for necessário para a realização satisfatória das obras musicais. Esse processo se estende desde a concepção (antes da escrita da partitura), durante as adaptações feitas pouco a pouco, e até a estreia em concerto e eventuais gravações em estúdio. Assim, são realizados testes, improvisações, experiências, erros (que podem ser aproveitados), ensaios, reciclagens de materiais sonoros, adaptações e gravações para explorar em diferentes contextos as possibilidades expressivas do instrumento acústico aliado à parte eletrônica. A atenta escuta das experiências sonoras pode levantar questões e influenciar adaptações do instrumentista e do compositor.

Nesse processo consideramos ambos como intérpretes musicais, levando em conta o conjunto das trocas realizadas entre os músicos em torno de uma peça mista, num campo de trabalho que funciona como uma interseção de papéis, criativa e dinâmica. As etapas de trabalho não são necessariamente realizadas na ordem que acabamos de apresentar, podendo se repetir a qualquer momento do processo criativo, de acordo com o que for requisitado pelos participantes.

Mais do que ser “fiel” à obra musical acabada, o instrumentista contribui à *construção* da mesma e à concretização das suas primeiras versões em concerto e em estúdio, numa forma de “cumplicidade musical”: o instrumentista se coloca à disposição para experimentar e potencializar as ideias do compositor. A interpretação musical participativa emerge dessa troca de competências distribuída a longo-prazo, sempre com a validação final do compositor.

É importante frisar que a interpretação musical participativa tal como praticamos é preferencialmente realizada com obras mistas que ainda não tenham sido estreadas. A principal razão é que dessa forma a peça ainda está sujeita a adaptações e mudanças, e assim pode haver mais trocas, re-

sultando em influências efetivamente mútuas. Isso não quer dizer que obras já escritas e estreadas estejam totalmente excluídas. Dependendo da abertura dada por cada compositor e das características de cada peça, o instrumentista pode ajudar a construir uma interpretação satisfatória, ou mesmo uma nova versão. Esse processo inclusive pode dar início a uma nova colaboração, tendo como base a experiência anterior.

4. Interpretação musical participativa com saxofones

Dentro do corpus da pesquisa de doutorado em fase final na Universidade de Paris 8 sobre músicas mistas para saxofone, o único exemplo de peça que já se encontrava escrita (embora não estreada) é *Modes of Interference n.2*, para sistema de *feedback* (retroalimentação) com saxofone e eletrônica em tempo real, do italiano Agostino Di Scipio. Um balanço detalhado dessa colaboração foi recentemente publicado (Bittencourt, 2014). Todas as outras peças dessa abordagem participativa foram trabalhadas em colaboração desde o início, e se encontram disponíveis no recém-publicado CD *Enlarge Your Sax*⁴, com obras para sax e eletrônica. Outros artigos sobre as peças restantes também se encontram disponíveis: May e Bittencourt, 2013 (sobre a obra mista pedagógica do americano Tom Mays que explora exclusivamente o efeito de modulação em anel, adaptável à toda a família do saxofone); Bittencourt, 2013a (panorama sobre três colaborações); e Bittencourt, 2012 (sobre uma peça escrita pelo mexicano Arturo Fuentes a partir de improvisações dirigidas, em busca de sonoridades produzidas pela articulação de técnicas alargadas simultâneas, e considerações a respeito das suas interações com a eletrônica em tempo real).

Listamos abaixo as músicas do CD *Enlarge Your Sax*, que representa até o momento a nossa principal contribuição fonográfica como fruto de nossas pesquisas sobre a interpretação musical participativa:

- 1 – *Medusa de lumbre* (2006) - Juan Camilo Hernandez Sanchez (Colômbia/França) - sax barítono e eletrônica em tempo real
- 2 – *Modes of interference n.2* (2006) - Agostino Di Scipio (Itália) sistema audio de retroalimentação (*feedback*) com sax e eletrônica em tempo real
- 3 – *Stratifications* (2010) – Bernd Schultheis (Alemanha) - sax tenor e eletrônica em tempo real
- 4 – *The well tempered Patch II* (2012) Tom Mays (EUA/França) - saxofone e modulação em anel
- 5 – *True Story* (2009) - Phivos-Angelos Kollias (Grécia/França) - sax tenor e eletrônica
- 6 – *Três peças do livro da escuridão* (2007) - Paulo Ferreira Lopes (Portugal/Alemanha) - sax barítono, sons pré-gravados e eletrônica

7 - *Plexus* (2009) - Arturo Fuentes (México/Áustria) - sax tenor e eletrônica em tempo real

Alguns trechos de gravações ao vivo das peças do projeto *Enlarge Your Sax* se encontram disponíveis no seguinte link (portanto, em versões diferentes do CD):

<https://soundcloud.com/pedro-bittencourt-sax/sets/enlarge-your-sax-1>

5. Que novos papéis para compositores e instrumentistas?

Não propomos que compositores toquem instrumentos musicais e nem que instrumentistas componham. Os instrumentistas sempre influenciaram compositores, e vice-versa. O intercâmbio de competências entre instrumentistas e compositores sempre foi uma mola propulsora da criatividade musical, e a lista de citações na história da música seria extensa, inclusive de compositores-intérpretes.

Entretanto, o surgimento de novos paradigmas na música pode abalar ambas as atividades, e aí reside o nosso interesse. O surgimento do piano-forte propiciou novas possibilidades musicais, impossíveis anteriormente com o cravo. No caso da música acusmática, eletroacústica e mista, as possibilidades no início foram abertas pela forma como gravar, produzir, difundir e conceber os sons, o que resultou em novas propostas de escuta e novas propostas musicais. Mais recentemente na era digital, o som se tornou operacional nas suas mais ínfimas escalas temporais, e na sua articulação (no sentido amplo). Nada disso seria possível sem o pressuposto da abertura da escuta a todos os sons, para o qual diversos compositores contribuíram ao longo do século XX de diferentes maneiras, e não só na eletroacústica: Varèse, Schaeffer, Bayle, Scelsi, Stockhausen, Xenakis, para citar alguns dos mais conhecidos.

Com a eletrônica, os compositores se tornaram intérpretes das próprias obras, concebendo e elaborando diretamente sonoridades e comportamentos sônicos (no caso de instalações interativas), transformando-as, fixando-as e realizando a espacialização em concerto. Consideramos a espacialização dos sons também como uma importante atividade interpretativa, tal como Annette Vande Gorne (2002), compositora belga dedicada às obras acusmáticas. Sobre a eletrônica em tempo real (*live-electronics*), Simon Emmerson (2007) propõe que uma estética nesse vasto domínio esteja em pleno desenvolvimento, o que também inclui questões de espacialização sonora.

Os novos papéis para compositores e instrumentistas que constatamos pela nossa própria prática musical como saxofonista⁵ em colaboração

com diversos compositores surgem a partir da imensa (e complexa) abertura que a música mista permite na articulação de todos os sons e efeitos, em diversas escalas temporais, que não segue um plano de trabalhos pré-estabelecido, mas que emerge no curso de cada colaboração, e de forma dinâmica.

O microsom, a informática e o paradigma granular efetivamente contribuíram para o desenrolar de novas perspectivas interpretativas e também para a abertura de um novo campo para a escrita musical, alargando-a, e também possibilitando limiares que desafiavam e potencializam ao mesmo tempo a nossa percepção musical. Os instrumentistas podem complementar essa abordagem própria à eletroacústica, ao combinar as possibilidades de cada instrumento acústico e a eletrônica no palco, sempre trabalhando em estreitas colaborações com os compositores, que são o “ouvido de fora” mais confiável.

Já que os compositores muitas vezes operam a parte eletrônica das suas peças, decidindo junto com o instrumentista sobre as sonoridades a serem utilizadas, podemos considerá-los também como intérpretes. Os atributos de cada peça (elementos que permanecem de uma versão à outra) são trabalhados em conjunto, mesmo se o compositor posteriormente não fizer a difusão e a equalização da obra mista em concerto, delegando a função para um técnico de som, com as devidas precisões. Em certas peças mistas, alguns atributos podem ser controlados pelo instrumentista, através de regulagens (*pre-sets*) da eletrônica diretamente no programa de computador (geralmente Max MSP, Pure Data, e cada vez mais o Super Collider). Isso dentro de uma gama de escolhas pré-selecionadas pelo compositor (de qualquer ordem). Nesse caso, o instrumentista não é o “designer”, mas o utilizador de uma plataforma programada, mas para a qual ele contribuiu ativamente, e por isso tem uma melhor compreensão dos resultados musicais aceitos dentro da parceria.

Consideramos assim a interpretação musical como uma atividade que inclui o tempo real do concerto (a performance), mas também o tempo diferido da concepção das obras mistas. Isso inclui os encontros, ensaios, “erros” e “acertos” realizados durante todas as etapas de experimentação, o que enriquece o conhecimento sobre a peça, e resulta numa performance mais do que “informada”: faz surgir uma performance participativa, conscientemente construída, personalizada para o(s) instrumentista(s) e ao mesmo tempo em sintonia com as ideias de cada compositor.

Na proposta da interpretação musical participativa tal como praticamos, é o compositor quem continua a ser o único autor das peças: é sempre ele quem tem a palavra final na hora de decidir. É ele quem determina a ordem das etapas de trabalho de acordo com as suas necessidades. O papel do instrumentista é assisti-lo nessas atividades.

6. Considerações Finais

A interpretação musical do repertório misto atual é uma atividade que ganhou novas dimensões e perspectivas de disseminação na era digital. Ela pode ser construída em conjunto pelo instrumentista e pelo compositor, se uma abordagem participativa for adotada e desenvolvida. Os papéis do instrumentista e do compositor podem encontrar inúmeras interseções dependendo de cada obra mista. Durante esse processo, a peça pode ser “experimentada” de várias maneiras e ser usada como material e fonte de criatividade para outras obras mistas, num contexto de complexas possibilidades de interação, tratamento, difusão e espacialização dos sons. Essas reflexões nos levam a redimensionar os papéis do compositor e do instrumentista na música mista recente não como uma “cocomposição”, mas como uma “cocriação”.

Até o momento, o projeto *Enlarge Your Sax* (sax e eletrônica) é a nossa principal contribuição nessa abordagem participativa. Como perspectiva para futuras pesquisas, almejamos realizá-la também na música de câmara contemporânea (com ou sem eletrônica), particularmente com os músicos e compositores colaboradores do ABSTRAI ensemble⁶.

A interpretação musical participativa e a era digital implicam em múltiplas prospecções, aprendizados, aceitações, adaptações e compartilhamentos em rede, cuja complexidade e dinamismo são um grande estímulo ao desenvolvimento da escuta, da performance e da criatividade de todos os músicos envolvidos.

Referências

- BITTENCOURT, P. S. (2014). The performance of Agostino Di Scipio *Modes of Interference n.2* : a collaborative balance, SOLOMOS, M. (org.) *Contemporary Music Review, Vol. 33, No 1, Special Issue: Agostino Di Scipio: Audible Ecosystems*, ed. Routledge, Londres, p. 46-58. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2014.906697>. Consultado em 11/05/14.
- BITTENCOURT, P. S. (2013a). Interpretação participativa na música mista com saxofones: Livro da escuridão, Plexus e Modes of Interference 2 », *Revista Ideas Sonicas / Sonic Ideas Vol. 6, No. 11, Julio-Diciembre 2013*, México, p. 83-101. Disponível em: <http://www.sonicideas.org>. Consultado em 22/01/14
- BITTENCOURT, P. S. (2013b). Interpretação participativa na música mista contemporânea, *Revista Interfaces n° 18, Vol. I/2013*, Centro de Letras e Artes UFRJ, éd. 7 Letras, Rio de Janeiro, p.104-115. Disponível em: <http://www.cla.ufrj.br/index.php/2013-06-07-14-47-23/edicoes->

- publicadas/57-interfaces-edicao-2013-numero-18. Consultado em 27/01/14.
- BITTENCOURT, P. S. (2012). Colaboração saxofonista-compositor na criação musical mista: *Plexus* para sax tenor e eletrônica, de Arturo Fuentes. In VOLPE, M.A. (org.) *Teoria, Crítica e música na atualidade*. Actes du II Symposium International de Musicologie à UFRJ, vol.2, Rio de Janeiro, p. 223 – 228. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/images/sim/anaisIISIM-UFRJ2012.pdf>. Consultado em 12/03/13.
- EMMERSON, S. [2007]. *Playing space: towards an aesthetics of live electronics*, in *Living electronic music*, éd. Ashgate, Hampshire, p.89-116
- MAYS, T. & BITTENCOURT, P. (2013). Modulateurs en anneau et saxophone : le dispositif d'écriture mixte et l'interprétation participative dans l'œuvre *Le Patch Bien Tempéré II*. *Anais das Actes des Journées d'Informatique Musicale 2013, Université Paris 8*, p. – 121 – 130. Disponível em: <http://www.mshparisnord.fr/JIM2013/>. Consultado em 01.12.13.
- ROADS, C. (2001). *Microsound*, MIT Press, Massachusetts
- SOLOMOS, M. (2013) *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, éd. Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- TIFFON, V. (1994) *Recherches sur les musiques mixtes*, tese de doutorado, Université Aix en Provence.
- VAGGIONE, H. (2010) Représentations musicales numériques : temporalités, objets, contextes, in *Manières de faire des sons*, SOULEZ, A., VAGGIONE, H, (org.), ed. L'Harmattan, Paris, p. 45-82.
- VANDE GORNE, A. (2002). L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique. *Revue DEMéter, décembre 2002*, Centre d'étude des arts contemporains, Université Lille 3. Disponível em: www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/vandegorne.pdf. Consultado em 01/04/13.

Notas

¹ Não consideramos nenhum som gravado como “fixo”, pois ele deverá ser mediado por uma série de equipamentos (como o leitor do dito arquivo, um amplificador, um equalizador, caixas de som, dentre outros), cuja escolha dos parâmetros e posição irão influenciar na escuta da peça, além da acústica do local do concerto. Esses sons gravados devem ser difundidos por caixas de som, espacializados de diversas formas. No nosso trabalho, “sons fixos” refere-se a sons sem mudanças no seu desenrolar temporal, que não sofrem nenhuma variação temporal ao longo da sua execução, o que representa um dos aspectos da interpretação musical. Veremos como outros aspectos interpretativos (timbre, equalização, elaboração dos sons em tempo diferido) completam esse quadro.

- ² Sou eu quem traduz a citação original em francês (Solomos, 2013, p.404-405): «Vaggione part de la constatation pragmatique qu'il existe tant sur le plan de la tradition musicale que sur celui de la perception humaine, un seuil à partir duquel on peut délimiter deux ordres d'échelles, le micro et le macro-temps. (...) La portée de cette formulation apparemment anodine est considérable : elle permet de reformuler, pour la tempérer, la coupure entre musique instrumentale et musique électroacoustique. En effet, appréhendée sous cet angle, l'écart entre les deux ne réside pas dans une différence de «nature» (de matériau, par exemple): il consiste en un changement d'échelle (temporelle). Cette manière de penser a été rendue possible par l'arrivée de l'électroacoustique numérique, qui permet de composer le microtemps: on peut alors penser les deux côtés du seuil, le micro et le macro-temps, sous le signe commun du composable, de l'articulable — sans pour autant abolir le seuil, puisqu'il y a changement d'échelle.»
- ³ Sou eu quem traduz a citação original em inglês (Roads, 2001, p. 21) «One could explore the microsonic resources of any musical instrument in its momentary bursts and infrasonic flutterings, (a study of traditional instruments from this perspective has yet to be undertaken).»
- ⁴ O CD *Enlarge Your Sax* faz parte da edição ZKM Electronic do selo alemão Wergo (WER 20742), disponível em http://www.wergo.de/shop/en_UK/products/show,326544.html.
- ⁵ Todas as nossas atividades de pesquisa, artísticas e pedagógicas se encontram disponíveis no website pessoal: www.pedrobittencourt.info.
- ⁶ Para conhecer as atividades do ABSTRAI ensemble, consultar www.abstrai.com e <https://www.facebook.com/AbstraiEnsemble>.

Considerações iniciais sobre a interpretação do *Choro* para fagote e orquestra de câmara de Camargo Guarnieri

Fabio Cury

USP – fabcury@uol.com.br

Resumo: Ao refletir sobre a interpretação do *Choro* para fagote e orquestra de câmara de Camargo Guarnieri, obra ainda pouco conhecida e tocada, faz-se necessário traçar algumas das peculiaridades da música brasileira e de sua execução. Para tanto recorre-se, sobretudo, ao Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade, mentor intelectual do compositor, e a obras de Villa-Lobos, o primeiro a nomear suas composições com o título *choros*. Nesse *Choro* para fagote, identificamos, grosso modo, o calmo como de inspiração seresteira ou modinheira, e o allegro como movimento de origem dançante.

Palavras-chave: Guarnieri. Fagote. *Choro*. Villa-Lobos. Interpretação

General Remarks about the Interpretation of Camargo Guarnieri's *Choro* for Bassoon and Chamber Orchestra

Abstract: Reflecting on the interpretation of Camargo Guarnieri's *Choro* for bassoon and orchestra, work which is still little known and rarely played, one is led to establish some of the peculiarities of Brazilian national music and its performance. On the pursuit of this aim one can mainly resort to the *Essay on Brazilian music*, by Mário de Andrade, intellectual tutor of the composer, and to the works by Villa-Lobos, the first to name his compositions *Choros*. In the *Choro* for bassoon one can roughly identify the *calmo* as being of *seresta* or *modinha* inspiration, while the *allegro* discloses its dance origins.

Keywords: Guarnieri. Bassoon. *Choro*. Villa-Lobos. Performance

O fagote como solista ou camerista pode não ter sido um dos instrumentos mais privilegiados dentro da literatura musical. Contudo, no que se refere à música brasileira nacionalista do século XX, os fagotistas não têm razão para se queixar. Afinal, há um número bastante significativo de obras desse gênero para esse instrumento.

As peças de Villa-Lobos já há muito integram o repertório internacional para o instrumento e as de Francisco Mignone despertam cada vez mais o interesse dos fagotistas em todo mundo, aparecendo com frequência crescente nos concertos.

O *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Mozart Camargo Guarnieri, certamente ocupará lugar de igual destaque dentro da literatura para o instrumento e, se a obra, comparativamente, ainda é pouco executada e conhecida, tal fato se deve a razões meramente circunstanciais.

Ao propor uma necessária discussão sobre a interpretação dessa obra, é inevitável, antes de mais nada, refletir sobre as peculiaridades da música brasileira e, sobretudo, nas particularidades que distinguem a sua performance. Afinal, se, por um lado, parece bastante claro que exista, na

prática, uma performance característica dos músicos brasileiros, que muitas vezes não pode ser apreendida pela simples e estrita observância da notação musical; por outro, são exíguos os trabalhos acadêmicos que versam sobre o assunto.

Para a consolidação da música nacionalista brasileira duas figuras se notabilizaram no começo do século XX: Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, Andrade defende a utilização dos elementos populares e folclóricos como única forma de conferir à música nacional seu caráter distintamente brasileiro. Nessa obra aponta constâncias da música nacional especialmente nos seguintes parâmetros: a) ritmo, mostrando como a herança musical africana, em sua tentativa de se encaixar à notação europeia, acaba gerando polirritmias ou síncopas; b) melodia, com suas linhas frequentemente descendentes, uso de modos com sétima menor, padrões de notas repetidas, frases que repousam insistentemente sobre a medianta etc.; c) no contraponto, descrevendo, por exemplo, o uso do baixo melódico do choro ou as linhas improvisadas dos chorões (ANDRADE, 1928, p. 31-52).

A explanação de Andrade sobre as particularidades da música brasileira e a observação dos intérpretes nacionais na performance de sua própria música nos levam a destacar a flexibilidade rítmica e a acentuação como pontos-chave dentro de uma interpretação autenticamente brasileira.

Como ressalta com grande pertinência Eros Tarasti, há grande convergência entre a teorização de Andrade e a obra de Villa dos anos 20, época em que compôs sua série de *choros* (TARASTI, 1995, p. 65). Contudo, Villa sempre atuou de forma independente e Andrade nem sempre enxergou em suas composições o que pregava, criticando-as algumas vezes por um apelo fácil ao exotismo.

A influência do ensaísta viria a se fazer sentir com mais contundência na geração imediatamente posterior a Villa-Lobos, especialmente na obra de Guarnieri que teve em Mário de Andrade seu grande mentor intelectual.

Concluimos, pois, que, se a música nacionalista brasileira se distingue pela utilização de elementos populares, folclóricos e indianistas, uma interpretação que também se deseje eminentemente nacional deverá forçosamente aludir a essas influências e inspirações.

Seguindo nessa linha de raciocínio a questão que imediatamente ocorre é o porquê do emprego da palavra *choro* para nomear a obra de Guarnieri para fagote e orquestra.

Inicialmente poderia parecer a um intérprete menos familiarizado com a música brasileira que esta poderia ser uma tentativa de retratar o gênero popular choro. Nesse caso, talvez bastasse conhecer características de performance do choro e nelas buscar inspiração ou subsídios para a construção da interpretação da obra em questão. Contudo, nem Guarnieri e

tampouco Villa-Lobos, que foi o primeiro a empregar o termo para designar sua série de obras dos anos 20, usaram a palavra com esse intuito.

Ambos, ainda que com motivações bastante diferentes, usaram o nome para mostrar o caráter distintamente nacional de suas composições e, com isso, poderiam lançar mão de elementos de qualquer uma das vertentes da música nacional, não se restringindo somente ao choro em sua acepção moderna.

Vale lembrar, pois, que o termo choro, hoje identificado no Brasil como um gênero musical — caracterizado atualmente por tempos binários cujo andamento vai de moderado a rápido, virtuosismo instrumental, modulações repentinas, linhas melódicas em sequência de semicolcheias etc. — em sua origem denominava o grupo de instrumentistas que tocava pelas ruas dos centros urbanos, por pura diversão, uma extensa quantidade de gêneros: polca, mazurca, *Schottisch*, valsa, tango, habanera, etc. Além de designar o grupo de músicos, a palavra choro poderia designar também o estilo descontraído desses mesmos instrumentistas ao tocarem todos esses gêneros¹.

Villa, ao nomear suas peças *choros* objetivava gozar de maior liberdade formal, produzir obras mais experimentais e inovadoras, além de conferir à sua produção um apelo mais exótico que pudesse atrair a atenção e conquistar o respeito do círculo vanguardista de Paris, onde residiu nos anos 20. O caráter multifacetado de sua série de *choros* comprova a intenção de livremente espelhar a música brasileira em toda a sua abrangência de gêneros e estilos (e não só o choro em sua acepção moderna).

Com efeito, ilustrando isso numa outra composição do repertório fagotístico, os *Choros n. 7*, constatamos a multiplicidade dos modelos populares e étnicos retratados: no exemplo 1, logo no início, nos compassos 1-6, é apresentada pela clarineta e pelo violoncelo em décimas paralelas a melodia *Nozani-na* dos índios Pareci; no exemplo 2, na seção central (n. 10 de ensaio), o fagote apresenta o tema de uma valsa de caráter modineiro² em sib maior, que passa em seguida ao *cello* e recebe um acompanhamento dissonante (Dó – Ré – Sol); no exemplo 3, na parte final, a partir do 5^o compasso de 21, remete-se ao estilo do maxixe, com os *pizzicati* de violoncelo e de violino lembrando, respectivamente, as cordas dedilhadas de violão e cavaquinho que antecedem a entrada do fagote com um tema permeado de típicas antecipações rítmicas. A interpretação deve, por conseguinte, dado o reconhecimento destas influências, transpor as características da execução original em cada um desses casos.

Guarnieri, que, ao contrário de Villa-Lobos, sempre estruturou suas obras sobre um planejamento formal e um desenvolvimento motivico relativamente tradicionais, empregou o nome *choro* em suas composições com um sentido mais ideológico que musical. Excetuando-se o grupo de seis

choros que escreveu em sua juventude, seus choros compostos a partir de 1951 sempre foram obras dedicadas a um instrumento solista e orquestra que, apesar da denominação diferente, em nada de significativo se diferenciavam das peças intituladas concerto por ele mesmo. Diante desse fato e da época em que essa série de obras se inicia, concluímos que a utilização do título *choro* é motivado por seu engajamento na causa da música nacionalista. Um ano antes, em 1950, Guarneri havia publicado sua polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, na qual veementemente critica a disseminação da música serial no país. Portanto, novamente não existe a intenção única de retratar ou parodiar o choro popular, ainda que algumas de suas características certamente estejam presentes nas composições de Guarneri.

Não existiria espaço neste artigo para discorrer sobre a totalidade dos gêneros populares e mostrar a influência de cada um deles na performance, mesmo porque a música popular aparece de forma modificada na música de concerto, constituindo na maior parte dos casos uma síntese estilizada que ora se inclina para uma ora para outra vertente popular. Contudo, ainda que de uma maneira generalizante demais, é possível apresentar duas categorias bastante marcantes dentro da produção nacionalista brasileira: a música de caráter modinheiro e a de inspiração coreográfica ou dançante.

A modinha tem suas origens na Europa e foi bastante popular tanto em Portugal quanto no Brasil desde o século XVIII. Por volta de 1800 foi notadamente influenciada pela ópera italiana.

Segundo Maurício Loureiro, pode-se apontar como suas principais características: a ornamentação da linha vocal, que inclui frequentemente passagens cromáticas e amplos saltos; e, no que concerne à harmonia, modulações para a subdominante e a alternância entre os modos maior e menor (LOUREIRO, 1991, pp. 14-5).

A grande colaboração da modinha para a música brasileira é seu marcante caráter lírico, sentimental e romântico, o qual domina, obviamente transformado, o *calmo* do *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Guarneri (Ex. 1).

Calm (♩ = 60)

41

Fg. *p molto espressivo (a tempo)* *rall.* *a tempo*

Vi. I *rall.* *a tempo* *p*

Vi. II *rall.* *a tempo* *p*

Vla. *rall.* *p a tempo*

Vc. *arco* *p* *rall.* *a tempo*

Cb. *pizz.* *arco* *pp* *rall.* *a tempo*

47

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc. *mp* *divisi*

Cb. *mp*

The image shows a musical score for the first system of 'Calmo do Choro' by M. Camargo Guarnieri. The score is arranged for a fagote (Bassoon) and an orchestra. The fagote part is the most prominent, starting at measure 52 and featuring a long, expressive phrase with dynamic markings 'cresc.' and 'f'. The orchestral parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo, all playing in 3/4 time. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor).

Exemplo 1 – M. Camargo Guarnieri – *Calmo do Choro* para fagote e orquestra de câmara

A música de influência modinheira, categoria em que se inclui o *calmo*, tem sua interpretação baseada no emprego do conceito de frase longa, segundo o qual esta deve conduzir, com intensidade gradativamente crescente, ao ponto culminante, invertendo-se o procedimento daí ao fim. O intérprete deve lançar mão de altas doses de sentimentalismo e lirismo em peças desse tipo, o que acaba por vezes implicando flutuações do andamento e no uso do *rubato*. Um outro exemplo bastante conhecido e talvez ainda mais típico de música de inspiração modinheira é a linha do fagote na *Aria – choro* das *Bachianas n. 6*, que se contrapõe ao desenho de caráter improvisatório da flauta.

Tratando da produção musical brasileira de inspiração coreográfica, podemos remontar a origem desse gênero na transformação sofrida pelas danças de salão europeias ao serem interpretadas pelos chorões brasileiros. Aliás, aí estão também as origens de gêneros populares ainda atuais, como o próprio samba.

As composições com influência coreográfica baseiam-se mais em figuras rítmicas características que em frases longas. Se, por um lado, pelo caráter motor desse tipo de música, não há muito espaço para flexibilidades no andamento, por outro, a acentuação que, no caso da música brasileira, privilegia muitas vezes as partes fracas do tempo, desempenha um papel decisivo nesta categoria. O *allegro do Choro para fagote e orquestra de câmara*, de Guarnieri, se encaixa nessa categoria, operando uma síntese estilizada de vários gêneros dançantes, típicos do Nordeste brasileiro, como o baião, o xote e o xaxado. Sua interpretação deve, por conseguinte, privilegiar essas características (Ex. 2).

Allegro (♩=100)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

5

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

The image displays a musical score for Example 2, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 9 and features a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system begins at measure 13 and features a 'f' (forte) marking. The instrumentation includes Bassoon (Fg.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Exemplo 2 – M. Camargo Guarnieri – *Allegro* do *Choro* para fagote e orquestra de câmara

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- CURY, Fabio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LOUREIRO, Maurício Alves. *The clarinet in the brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarineta e orquestra (Chôro para clarineta e orquestra) by Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado (Doctor of Musical Arts) - University of Iowa, Iowa City, 1991.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.

Partituras digitalizadas a partir de:

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Choro para fagote, harpa, percussão e cordas*. Revisão de Antonio Ribeiro com colaboração de Fábio Cury. São Paulo: não publicado, 2011. 1 grade geral [22 p.].

Notas

¹ As hipóteses mais aceitas sobre a origem etimológica do termo choro também indicam o uso dessa palavra para designar um grupo de músicos e não um gênero musical. Cf. LOUREIRO, p. 27-8.

² As valsas brasileiras acabaram se mesclando com a modinha, tornando-se, em geral, mais lentas e líricas que as europeias. Exemplos típicos desse tipo de música encontram-se na série de *16 valsas para fagote solo*, de Francisco Mignone.

Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais

Arícia Ferigato

UnB – ariciaferigato@yahoo.com.br

Ricardo Dourado Freire

UnB – freireri@gmail.com

Resumo: Neste artigo, são apresentados alguns conceitos de expressividade musical (expressão musical) que são analisados na caracterização de um construto de fundamento na psicologia cognitiva. O construto de expressividade musical será analisado com base na ideia de multidimensionalidade do fenômeno expressivo apresentada por Juslin (2003). Argumenta-se que, dado a natureza multidimensional do fenômeno expressivo musical, pesquisadores tem abordado este fenômeno mais em vias de um construto para explicar a expressividade do que afirmar definições e conceitos fechados.

Palavras-chave: Expressividade musical. Multidimensionalidade. Construto.

Musical Expressivity: “A Multidimensional Phenomenon”

Abstract: In this paper, some concepts of musical expressivity are presented and analyzed to characterize a construct reasoned on the cognitive psychology perspective. The musical expressivity construct will be analyzed based on the idea of multidimensionality of the musical expressive phenomenon presented by Juslin (2003). It is argued that because of the multidimensional nature of the phenomenon, researchers have addressed the expressiveness more like a construct than as closed definitions and concepts.

Keywords: Musical expressivity. Multidimensionality. Construct.

1. Introdução

A expressividade musical é considerada por músicos intérpretes, professores de música, pesquisadores da área de performance musical e público como aspecto fundamental para uma performance musical de excelência. Partindo da importância atribuída à expressividade musical nas performances e a percepção desta como meio imprescindível para a comunicação de ideias musicais acessadas por meios sensoriais e emotivos, tornou-se eminente o interesse investigativo pelo o funcionamento e desenvolvimento deste fenômeno em diversas perspectivas: psicológica cognitiva, teórica, filosófica, pedagógica, entre outras. No entanto, nota-se certo receio ou mesmo dificuldade em explicar a natureza do fenômeno com precisão através da elaboração de conceitos de expressividade musical ou mesmo de teorias da expressividade musical.

A ideia de construto é apresentada neste artigo como uma possibilidade para descrever o arcabouço conceitual que formam os conceitos desenvolvidos para descrever e definir a expressividade musical como fenômeno, tendo em vista sua característica multidimensional. Observa-se também que esta multidimensionalidade do fenômeno tem levado a pesquisa na área a abordar

seus aspectos (interfaces) separadamente e em focos bem específicos, com o intuito de enriquecer o conhecimento sobre cada interface do fenômeno, facilitando o trabalho de pesquisadores que buscam a construção e o aprimoramento de um construto para a expressividade musical.

Este artigo tem por objetivo identificar e caracterizar o termo expressividade musical como um construto baseado na psicologia cognitiva. A partir desta definição, serão analisados conceitos de expressividade com base na ideia de multidimensionalidade do fenômeno expressivo apresentada por Juslin (2003). Assim, argumenta-se neste artigo que, dada a natureza multidimensional do fenômeno expressivo musical, pesquisadores tem abordado este fenômeno apresentando construtos para explicar a expressividade em lugar de propor definições e conceitos fechados a respeito.

2. Conceito, teoria ou construto?

Em virtude da proposta deste artigo em utilizar o termo ‘construto’ para descrever a maneira como os conceitos e definições apresentados de expressividade musical são construídos, torna-se indispensável diferenciar os significados de conceito, teoria e construto para apoiar a utilização deste último como um caminho possível para melhor compreender a natureza do fenômeno expressivo musical, quando este é descrito em forma de propostas conceituais pela literatura.

Segundo Laville e Dione (1999, p.91) os conceitos são “representações mentais de um conjunto de realidades em função de suas características comuns essenciais.” Os autores consideram que os conceitos úteis em pesquisa são aqueles que representam realidades mais abstratas. Dessa forma, todas as disciplinas possuem alguns conceitos que marcam sua identidade e indicam seus objetos de estudos. Podemos considerar aqui, por exemplo, que a expressividade musical aparece como objeto de estudo característico das práticas interpretativas e da performance musical ainda que seu conceito esteja em processo de construção.

Já as teorias, assim como os conceitos, provêm de generalizações das conclusões ou das interpretações. Porém, a teoria científica apresenta uma forma de grande envergadura. Ela é uma explicação geral de um conjunto de fenômenos e geralmente é fruto de pesquisas e observações metodicamente analisadas (Laville e Dione, 1999).

O construto, por sua vez, é um termo largamente usado na área de psicologia para designar qualquer conceito psicológico complexo. De acordo com o Oxford Dictionaries¹ o construto é uma ideia ou teoria que contém vários elementos conceituais e é tipicamente considerado subjetivo. Binning (2015) considera o termo construto, também conhecido como construto hipotético ou construto psicológico, como uma ferramenta que facilita a compreensão do comportamento humano em psicologia. De acordo com o

autor, todas as ciências são construídas sobre sistemas de construtos e suas inter-relações. As ciências naturais usam construtos como gravidade, temperatura, aquecimento global. Da mesma forma, as ciências do comportamento usam construtos como consciência, inteligência, autoestima, por exemplo. Segundo o Glossário de psicologia Alledog² um construto não pode ser mesurado pela sua altura, medida ou peso por que construtos não são materiais concretos no mundo visível.

Ainda nos dias de hoje observa-se certo receio, que algumas vezes parece limitar a pesquisa, em se abordar temas subjetivos como a expressividade musical não só na área de música como um todo, mas em toda a área de humanidades. No que diz respeito às áreas artísticas, isso incluindo a música, as questões mais subjetivas ainda sofrem com abordagens que muitas vezes não privilegiam ou não levam a uma reflexão profunda que possibilite a criação de conceitos e teorias a respeito destes fenômenos subjetivos.

Observando a literatura mais recente sobre Expressividade Musical, poucos pesquisadores se arriscam a afirmar uma definição sobre o que é Expressividade Musical na performance de músicos intérpretes. O que se encontra em grande variedade são ideias a cerca do que é e como se dá a expressividade musical na performance. Estes pesquisadores apresentam em sua maioria o que podemos identificar como construtos de expressividade musical.

3. A pesquisa em Expressividade Musical

Dentre tantos aspectos abordados em pesquisas no campo da performance musical, pesquisadores das áreas da psicologia da música e da cognição musical tem proporcionado grandes contribuições para o desenvolvimento da expressividade musical tanto do ponto de vista do *performer* (aspectos de intencionalidade e comunicabilidade) quanto do ouvinte (percepção e resposta).

De acordo com Clarke (2002), uma parte substancial da pesquisa na área da psicologia da performance musical tem focado em questões de interpretação e expressão da música. Esta tendência de enfoque na interpretação e na expressão nestas pesquisas, entre outras possibilidades, nasce de uma demanda por expressividade nas performances. Clarke considera que existe uma expectativa para que o artista “anime a música”, dê uma vida que vá além do que é expressamente previsto pela notação padrão ou auditivamente transmitida, em outras palavras, para que seja expressivo. Considerando a estreita relação entre música e emoção, Juslin (2003) corrobora esta ideia dizendo: “Uma expressão emocional convincente é sempre desejada, ou mesmo esperada, de atores e músicos”³ (2003, p.770).

Em consonância com essas demandas por performances musicais expressivas e por considerar a expressividade como um dos aspectos fundamentais para a excelência musical, a pesquisa sobre expressividade na performance musical começou a surgir de forma mais sistemática a partir do início do século XX, tendo como característica um forte caráter empírico e passando por diferentes fases e aspectos de observância (Gabriellson, 2003). Grande parte dos primeiros trabalhos desenvolvidos eram voltados para a compreensão de aspectos relacionados ao ritmo e ao comportamento dos músicos durante a performance; estudos posteriores descreveram como “desvios expressivos” as discrepâncias encontradas entre os dados obtidos de uma performance e o texto musical; mais adiante, aspectos ‘multidimensionais’ ao estudo da expressividade estiveram em foco a exemplo de pesquisas na área da semiótica e da psicologia e, por fim, existe uma tendência em desmistificar a expressividade como algo inatingível (Benetti, 2013).

Diferentes aspectos da expressividade musical também foram abordados em um grande número de pesquisas quantitativas demonstrando que músicos comunicam ao ouvinte uma “variedade de características da música que eles interpretam a partir de pequenas variações de durações, articulações, intensidades, alturas e timbres.” (LOUREIRO, 2006, p.10) As intenções expressivas do interprete aparecem comumente em suas performances através de “desvios” de tempo, dinâmica, articulação e timbre não escritos na partitura e podem variar de acordo com o instrumento (LOUREIRO, 2006). Já a relação entre intenção/expressão do interprete e percepção/compreensão/resposta do ouvinte do conteúdo musical expressivo através da performance vem sendo estudada desde a década 30 e posteriormente desenvolvida em variadas pesquisas (quantitativas e qualitativas, ou a combinação dessas duas abordagens) por pesquisadores como Sloboda, Clarke, Gabriellson e Juslin. (LOUREIRO, 2006)

4. Sobre a natureza da expressividade musical

Primeiramente, antes de apresentar alguns conceitos de expressividade musical, torna-se necessário observar questões envolvidas na tradução dos termos “musical expression” e “musical expressivity/expressiveness”, encontrados na literatura de língua inglesa sobre expressividade musical. Tanto na literatura nacional quanto na internacional de língua inglesa, estes termos possuem o mesmo significado e são usados no mesmo sentido. Desta maneira, este artigo adota os termos ‘expressão musical’ e ‘expressividade musical’ como sinônimos.

Segundo White (2011) para o verbete do Oxford Companion to Music, o termo ‘expressão’ em música pode denotar tanto as qualidades expressivas de uma performance quanto a qualidades inerentes à obra musical. Em performance, a expressividade é o resultado de uma interação complexa entre

uma variedade de dispositivos técnicos discretos e práticas usadas pelo *performer* como variação da dinâmica, escolha do tempo, rubato, fraseado, articulação, variações no uso do vibrato, mudanças no timbre instrumental ou vocal, movimento corporal, dentre outros dispositivos similares. Expressão pode significar ainda que a performance deve ser investida de emoção, desta maneira, “tocar expressivamente” pode ser considerado sinônimo de “tocar com emoção”.

Juslin (2003) considera que a expressividade se refere a um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psicológicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte, porém, resalta que a expressividade não reside somente nas propriedades acústicas e nem somente na mente do ouvinte, mas ambos os fatores devem ser considerados. Apesar da noção de expressividade ser aceita, para o autor, a grande pergunta é: o que a música expressa? Sobre o que a música pode expressar, encontra-se na literatura ideias como, por exemplo, a de que a música pode ser entendida como expressiva de emoções (Juslin & Laukka, 2003). Após realizar uma cuidadosa revisão de literatura, Juslin sugere que a expressividade na performance musical seria melhor concebida se pensada como um fenômeno multidimensional (2003, p.281).

Karlsson (2008) concorda com a ideia de que a expressividade musical é um fenômeno multidimensional por envolver diferentes fatores como a manifestação da estrutura musical, a expressão de emoção e o caráter de movimento adequado. Porém, Karlsson resalta que uma definição universalmente aceita de expressividade é indescritível (2008, p. 310). Para Clarke (2003) a expressão musical pode ser entendida como a consequência inevitável e insuprimível da compreensão da estrutura musical, como também uma tentativa consciente e deliberada do *performer* por fazer sua interpretação audível.

Em síntese a estes conceitos já apresentados, Benetti (2013) propõe uma definição que apresenta a expressividade como um fenômeno de comunicação influenciado pela habilidade do *performer* em “transmitir a mensagem, estrutura, caráter, e intenção musical e emoção através de mecanismos de execução que integram uma vasta gama de elementos, desde parâmetros físicos a elementos estéticos.” (2013, p. 10).

5. Considerações Finais

Os diversos conceitos de expressividade musical apresentados neste artigo descrevem o fenômeno expressivo utilizando termos similares como compreensão interpretação, intenção, comunicação, emoção, entre outros. Também expressam concepções consonantes sobre o que a expressividade pode representar no contexto da performance musical. A utilização de tão

variados termos e conceitos para descrever o fenômeno reforçam sua característica multidimensional apontada por Juslin (2003). Outro ponto que corrobora esse caráter multidimensional é a necessidade observada por pesquisadores em abordar cada um destes conceitos, cada uma das interfaces, separadamente para realizar os mensuramentos, aprofundamentos e ponderações necessários para contribuições consistentes no estudo da expressividade em diversas perspectivas.

Considerar a gama de conceitos necessários para descrever e delinear o fenômeno da expressividade musical exemplificadas pelas propostas conceituais apresentadas, ou mesmo para propor um conceito ou uma teoria para o fenômeno, mostra como a expressividade musical é um conceito que pode ser considerado complexo. Se concebermos a expressividade numa perspectiva psicológica cognitiva esta se assemelha ao que na área da psicologia se considera como um construto, a exemplo dos processos cognitivos, inteligências, a personalidade, estes que são considerados construtos por compreenderem vários elementos conceituais e, assim como a expressão musical, por serem considerados fenômenos tipicamente subjetivos.

Identificar e caracterizar a expressividade musical como um construto pode ser uma possibilidade de clareamento e organização da pesquisa deste fenômeno característico nos estudos das práticas interpretativas e da performance musical como um todo, com importantes implicações para a continuidade da pesquisa e para tornar o conhecimento mais acessível organizacional e intelectualmente não só entre pesquisadores mas também entre interpretes *performers* e educadores musicais.

Referências

- BENETTI JR., Alfonso. (2013). *Expressividade e performance musical: Tensões conceituais segundo a abordagem de pianistas de excelência*. Anais do I Performa (International Conference on Performance Studies). Porto Alegre.
- CLARKE, Eric. (2002). *Understanding the psychology of performance*. In: RINK, John. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press, p. 60-72.
- GABRIELSON, Alf. (2003). *Music Performance Research at the Millennium*. *Psychology of Music* nº 3, p. 221-272.
- JUSLIN, Patrik. (2003) *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*. *Psychology of Music* nº 31, p. 273-301.
- JUSLIN, Patrick & LAUKKA, P. (2003) *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?* *Psychological Bulletin* 129, p. 770-814.

- KARLSSON, Jessica & JUSLIN, Patrik. (2008) *Musical expression: an observational study of instrumental teaching*. Psychology of Music nº 36, p. 309-334.
- LAVILLE, Christian, DIONNE, Jean. (1999) *A Construção do Saber: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Trad. Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. — Porto Alegre : Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMQ.
- LOUREIRO, Maurício Alves. (2006) *A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical*. Revista Opus 12, p. 07-32.
- WHITE, Robert (2011). *Expression*. In: LATHAN, Alison. (edited by) *The Oxford Companion to Music*. Online edition. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com> > Acesso em: 10 de outubro de 2014.
- BINNING, John (2015). *Construct*. In: Encyclopaedia Britannica. Disponível em:<<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/134402/construct>> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.
- PSYCHOLOGY GLOSSARY. (1998-2014, AlleyDog.com). *Construct*. Disponível em:<<http://www.alleydog.com/glossary/definition.php?term=Construct>> Acesso em: 10 de outubro de 2014.
- OXFORD DICTIONARIES. *Construct*. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/construct>> Acesso em: 10 de outubro de 2014.

Notas

¹ Ver em referências.

² Ver em referências.

³ "A convincing emotional expression is often desired, or even expected, from actors and musicians."(2003, p.770)

O processo de construção de uma *performance* baseado no modelo tripartite de semiologia musical de Nattiez

Marcio Miguel Costa

UFBA – mmclarineta@hotmail.com

Resumo: Uma mensagem, uma vez separada do seu emissor, pode ser interpretada de diferentes formas. Da mesma maneira, na música ocidental de concerto, uma *performance* dificilmente pode ser replicada, mesmo quando executada pelo mesmo intérprete, pois envolve escolhas pessoais que variam de acordo com a época e local. Utilizando o modelo Tripartite de Semiologia Musical de Nattiez, este trabalho mostrará como funciona o processo de construção de uma interpretação. Inicialmente, serão apresentados e brevemente discutidos alguns conceitos que subsidiam este processo. Posteriormente, nos deteremos no modelo tripartite de Nattiez, tecendo considerações acerca de seus procedimentos e aplicabilidade no processo de elaboração de uma *performance*.

Palavras-chave: Performance. Semiologia musical. Fundamentos da interpretação musical. Modelo tripartite.

The Process of Building a Performance Based on the Tripartite Model of Musical Semiology Nattiez

Abstract: A message, once separated from its issuer, can be interpreted in different ways. Similarly, in occidental music of concert, a performance can hardly be replicated, even when performed by the same artist because it involves personal choices that vary according to time and place. Using the Tripartite model of Semiotics Musical Nattiez, this paper will show how the process of building an interpretation works. Initially, we introduce and briefly discuss some concepts that support this process. Later, we will consider in the tripartite model Nattiez, with considerations about its procedures and applicability in developing a performance process.

Keywords: Performance. Music semiology. Fundamentals of musical interpretation. Tripartite model.

1. Introdução

Construir a interpretação de uma obra pode se tornar uma tarefa tão difícil quanto a composição da mesma, pois envolve escolhas complexas e pessoais. O intérprete precisa definir tamanho de frase, pontos de tensão e relaxamento, timbre(s), andamentos, respiração, dentre outros elementos que nem sempre estão explícitos na partitura. Ainda que estejam, tais elementos dependem de todo um contexto ideal que envolve o local de realização da *Performance*, a acústica, o instrumento utilizado e a orquestra ou pianista acompanhador quando for o caso. Para justificar tais escolhas, o intérprete busca fundamentar sua interpretação através de uma pesquisa sobre o compositor ou com alguém que tenha estudado com ele, análise da partitura, ideias musicais do intérprete adquiridas ao longo de sua carreira,

público ouvinte e influência de uma “tradição interpretativa”. Neste trabalho, iremos nos ater a falar dos três primeiramente citados e corriqueiramente utilizados na fundamentação da interpretação, a saber: o compositor e seu contexto histórico, a análise da partitura e as contribuições do intérprete, tomando como base o modelo Tripartite de Semiologia Musical apresentado por Nattiez¹.

2. Processo de construção da *Performance*

Diversos trabalhos (ECO, 1976; GADAMER, 1977; ECO, 2004) já têm demonstrado o quanto é difícil entender as motivações que levam um compositor a compor determinada obra. A menos que o compositor esteja vivo e seja capaz de dizer com clareza, que razões ou escolhas o levaram a escrever aquela determinada peça, nunca saberemos ao certo qual é a “verdadeira intenção do compositor”. O máximo que podemos fazer são associações entre a sua escrita e fatos relevantes no contexto de criação da obra, e isso já é uma interpretação, ou seja, não temos acesso à mente do compositor, mas somente ao estudo fatural dos registros que é o contexto de criação.

(...) um texto, uma vez separado de seu emissor (bem como da intenção do emissor) e das circunstâncias concretas de sua emissão (e consequentemente de seu referente implícito), flutua (por assim dizer) no vazio de um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Consequentemente, texto algum pode ser interpretado segundo a utopia de um sentido autorizado fixo, original e definitivo. A linguagem sempre diz algo mais do que seu inacessível sentido literal, o qual já se perdeu a partir do início da emissão textual (ECO, 2004, p. 14).

De todos os registros que sobreviveram ao contexto de criação da obra, e que temos acesso, sem dúvida, o mais importante deles é a partitura. Ela é o vestígio material sob a forma simbólica de um conjunto de códigos que se manifestam independente dos procedimentos utilizados, conscientes ou não, pelo compositor ou das técnicas de percepção dele originadas (NATTIEZ, 2002). Nela, estão indicadas ou resumidas as ideias do compositor através de um sistema de códigos que, ao ser decodificado pelo intérprete, é transformado em som. Como em toda forma de comunicação escrita, o modelo simbólico (partitura) precisa ser suficientemente claro, de modo que possibilite ao intermediário (intérprete) reproduzir a mensagem tal como escrita.

A *performance* musical é entendida como parte de um sistema de comunicação, no qual o compositor codifica as ideias musicais, o intérprete decodifica e transforma em sinal acústico, e o ouvinte por sua vez, decodifica o sinal acústico, transformando-o em ideias, con-

ceitos e sentimentos. A notação musical assegura a identidade da obra e ameniza o grau de ambiguidade, pois alturas e durações são especificamente registradas no código apropriado (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

Apesar de ser um documento objetivo e detalhado, comparada a um script (COOK, 2006), a partitura, mesmo autógrafa, não expressa por si só todas as informações necessárias para que o fenômeno musical aconteça. Ela depende da leitura, ou melhor, da interpretação do especialista que poderá acrescentar, tirar ou modificar alguma informação por gosto pessoal. Tal interferência do intérprete não é mal intencionada, pelo contrário, ela busca preencher lacunas deixadas pela fragilidade da notação musical na partitura.

Muito frequentemente a partitura é usada como referência, por representar a música no domínio simbólico e por ser de fácil acesso, mas pode trazer algumas desvantagens para a interpretação de como os ouvintes julgam a expressividade, já que a execução humana de uma partitura nunca é capaz de realizar literalmente o que está especificado nela (LOUREIRO, 2006, p. 26).

Partindo do princípio de que uma partitura é portadora de um conjunto de símbolos e códigos peculiares ao universo musical, e que para ser decodificada é necessário que se tenha conhecimento sobre tal área, podemos afirmar que o agente decodificador desta forma de linguagem é o músico, seja ele musicólogo, regente, cantor ou *intérprete instrumentista*. Sendo assim, podemos dizer que o intérprete corresponde também ao papel de receptor, a quem se destina a mensagem, como classificado por NATTIEZ (2002):

O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete – cantor, instrumentista ou regente – dentro do esquema tripartite. (...) no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que *interpreta*, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética (p. 22).

Ao receber a partitura, o intérprete decodifica a sua mensagem, utilizando suas capacidades técnicas de leitura e de execução do instrumento. Tais habilidades dificilmente sofrem grandes variações que possam interferir na compreensão do texto, a menos que o intérprete assim o deseje. Entretanto, fatores técnicos e emocionais como humor, personalidade, motiva-

ção, traumas, dentre outros podem determinar uma interpretação, mesmo que de forma inconsciente. Em virtude disto, a replicabilidade na interpretação não é possível, ainda que executada pelo mesmo intérprete. Talvez esta seja a grande diferença da música em relação às outras artes, tornando-a tão subjetiva.

Lidar com os fatores supracitados exige do intérprete certa previsibilidade de como será sua *performance*. Tal previsão só é possível através de suas experiências acumuladas ao longo da carreira profissional, seja dando aulas, tocando em uma orquestra ou alguma outra formação. No cotidiano de sua atuação, esses intérpretes se permitem fazer alterações, exagerando para mais ou para menos uma ou outra informação da partitura, de modo que tal nuance seja perceptível quando executada em conjunto ou mesmo em uma peça solo. Como exemplo, podemos citar a clarineta que tem em seus registros diferentes "projeções" e "timbres". O registro agudo da clarineta possui uma sonoridade "brilhante", atingindo grande projeção e volume sonoro. Não obstante, no registro médio e grave, a clarineta possui sonoridade "escura", "doce" e "aveludada" e não tem a mesma projeção que no agudo. Nem sempre as notações de dinâmica, acentuações ou articulações da partitura estão escritas de forma adequada com tais peculiaridades deste instrumento. Isto exige que o intérprete clarinetista adapte as informações contidas na partitura, a fim de fazer com que a melodia executada soe de forma homogênea e de acordo com o estilo da obra.

No entanto, o intérprete precisa encontrar um equilíbrio entre o espiritual e o real, sem desvalorizar nenhum deles. Esse equilíbrio pode começar a ser alcançado, ao se fazer uma distinção bastante simples – e que tem sido menosprezada – entre interpretação e execução. Uma determinada análise poderá levar à convicção de que um determinado tipo de interpretação é essencial, mas como passar essa interpretação para o ouvinte durante uma execução é outro problema. Dependendo do instrumento, da acústica, e até de fatores como a hora do dia, pode ser necessário, por exemplo, que determinados detalhes musicais devam ser exagerados para que a mensagem chegue ao ouvinte (DUNSBY, 1989, p. 2).

Cada instrumentista na condição de especialista no seu instrumento possui suas próprias estratégias de interpretação, sendo guiado por um senso intuitivo crítico adquirido, refinado e experimentado ao longo de sua carreira. Contudo, este senso intuitivo não é absoluto. Como já disse, ele é experimentado, tendo em vista que pode sofrer variações dependendo das circunstâncias no momento da *performance*. Um caso típico de situação adversa, é como acontece, por exemplo, em uma orquestra, onde a interpretação é "imposta" por aquele que coordena a apresentação: o Maestro.

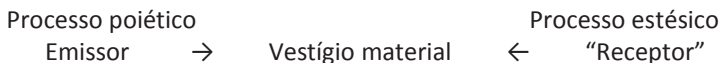
Neste caso, o instrumentista deverá ter também uma grande flexibilidade, procurando se adequar a esta interpretação coletiva sem negar seus gostos pessoais.

Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita onde a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra (STRAVINSKY, 1996, p. 112).

3. Modelo Tripartite de Semiologia e sua aplicabilidade no processo de construção da *performance*

Antes de descrevermos sua aplicabilidade no processo de construção da *performance*, exporemos aqui de maneira sucinta, o que é semiologia e o Modelo Tripartite de Semiologia de Nattiez. Para um maior aprofundamento nesse tema, recomendamos ver Nattiez (2002).

Semiologia não é a ciência da comunicação. Ela é um estudo de como funcionam e se organizam as formas simbólicas. Na música, podemos usar a semiologia para investigar qual ou quais as intenções de uma determinada partitura através da análise de seus códigos (nível neutro). A partir desta análise, podemos buscar compreender como se deu o complexo processo da criação (poiética) e entender como se inicia o processo de percepção e reconstrução da mensagem (estésico).



No modelo acima, Nattiez demonstra que, do ponto de vista semiológico, uma mensagem pode ser interpretada sob três níveis: *processo poiético* que, conforme o sentido da seta, apresenta o processo de criação da forma simbólica (vestígio material), onde podem ser encontrados elementos pertencentes ao universo do emissor; no *processo estésico*, a seta em sentido inverso à primeira diz respeito a uma rede de significações criada pelos “receptores”. Nesta dimensão, o significado da mensagem é dado pelos “receptores” e construído a partir de um processo ativo de percepção; *vestígio material* é a forma simbólica, a mensagem, o objeto material capaz de ser observado. Para que se entenda o modelo tripartite de semiologia musi-

cal, adotaremos a partir de agora, o termo *nível neutro* no lugar de vestígio material.

Considerando as relações entre os três polos da tripartição semiológica, Nattiez propõe o seguinte esquema de seis casos de configurações, com suas respectivas situações analíticas diferentes:

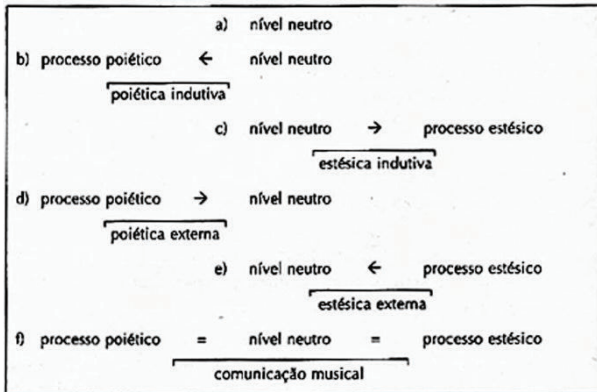


Figura 1 – Quadro de seis situações analíticas (NATTIEZ, 2002, p.18)

A análise do (a) nível neutro é apenas a análise do nível imanente, não necessariamente se relacionando com o processo de produção ou com a forma como ele é percebido. Partindo da análise do nível neutro, a (b) poiética indutiva faz um levantamento da quantidade de procedimentos recorrentes utilizados pelo compositor, pressupondo que ele os tenha premeditado. Já na (c) estésica indutiva, é feito um levantamento de hipóteses sobre a recepção de uma obra; enquanto que na (d) poiética externa, busca-se interpretar suas estruturas através de documentos externos à obra (cartas, rascunhos, manuscritos). Da mesma forma que a estésica indutiva, a (e) estésica externa analisa como a obra foi percebida a partir de informações recolhidas dos ouvintes. Finalmente, a (f) Comunicação musical corresponde ao ato de comunicar-se musicalmente.

Entendido o modelo tripartite de Nattiez e suas respectivas situações analíticas, descreveremos aqui, não de maneira prioritária mas sim procedimental, como ocorre a fundamentação de uma performance utilizando três elementos: o compositor, a partitura e o intérprete.

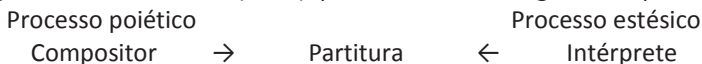
Fundamentação através de um estudo sobre o compositor e seu contexto histórico - consiste em estudar a dimensão poiética, abrangendo o contexto histórico no qual a obra foi escrita. Através desse estudo, é possível identificar elementos pertencentes ao universo do compositor, comparando obras de sua autoria, elementos composicionais em comum ou rupturas do padrão de escrita. É possível também identificar elementos da fonte

primária, na qual o compositor se inspirou tais como: canção folclórica, dança, sons da floresta, etc.

Fundamentação através da análise da partitura - trata do estudo da partitura propriamente dito. A partitura representa o vestígio material que permite ao compositor transmitir sua intenção composicional. É também ela que garante a existência de uma obra musical. Portanto, para fundamentar uma performance através da análise da partitura, faz-se necessário investigar se a edição da partitura é confiável, comparar com outras edições ou com o manuscrito autógrafa, se estiver disponível.

Fundamentação através da intermediação do intérprete - sendo o intérprete o receptor, ocupando o nível estético, ele também é analista da obra a qual ele interpreta. Desta maneira, sua posição percorre os três níveis da tripartição, tornando-se analista de si mesmo, ou seja, ocupando um nível metalinguístico.

Relacionando os elementos citados com o modelo Tripartite de Semiologia Musical de Nattiez (2002), podemos obter o seguinte esquema:



Assim como no modelo de Nattiez, aqui também podemos definir que o *Processo poético* compreende o processo de composição de uma obra musical (partitura), onde são encontrados elementos pertencentes ao universo do compositor e ao contexto no qual a obra foi composta. No *Processo estético*, o intérprete experimenta através de sua percepção, uma série de interpretações possíveis da mesma mensagem. Na *Partitura*, estão contidos elementos pertencentes ao universo do compositor e ao contexto de criação da obra, que por sua vez, serão decodificados pelo intérprete. Seguindo o modelo de Nattiez, temos:

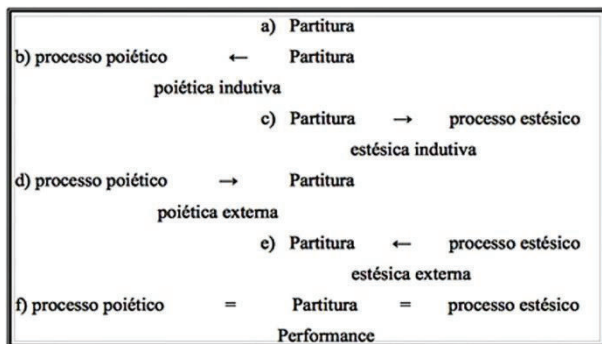


Figura 2 – Quadro de seis situações analíticas baseado em NATTIEZ, 2002

O nível neutro corresponde à (a) partitura, ou seja, o vestígio material da composição, no qual podem ser encontrados elementos característicos do compositor e do contexto de criação da obra. Na análise (b) poiética indutiva, o intérprete busca na partitura, elementos em comum com outras obras do compositor que possam estabelecer certo padrão de composição (ex.: estilo de composição, técnica composicional, quaisquer outros elementos recorrentes da escrita do compositor). Nota-se que há uma relação com a análise externa, pois será necessário conhecimento prévio sobre o estilo e as técnicas do compositor. Na análise (c) estética indutiva, o intérprete faz um levantamento de possíveis interpretações de determinada obra, a partir da análise da partitura. Já na análise (d) poiética externa, é feita uma pesquisa através de documentos, cartas, rascunhos, manuscritos, bibliografia, ou quaisquer outras fontes que possam fornecer alguma informação sobre a vida do compositor e seu contexto histórico. Na análise (e) estética externa, a obra é interpretada a partir do ponto de vista do intérprete que também é o receptor. A comunicação musical é feita através da própria (f) *performance*, seguindo qualquer configuração das situações analíticas supracitadas.

4. Considerações finais

Após coleta e análise de dados do compositor/obra, o intérprete atua como um mediador, selecionando os dados coletados sobre o compositor e sua obra, processando essas informações e conduzindo a interação entre as “intenções” do compositor e o texto musical (partitura), contextualizando a interpretação. Portanto, ao construir uma *performance* com um único fundamento, ou com nenhum deles, o intérprete pode fazer com que sua interpretação seja superficial e descontextualizada, ou seja, solta em um contexto contemporâneo, sem elementos característicos da fonte primária (Compositor/contexto histórico); uma execução desassociada das indicações da partitura e/ou vazia de contribuições do intérprete, que podem acentuar as “intenções do compositor” e dar um caráter único à interpretação.

Interpretar exige um aprofundamento não somente em um desses fundamentos, mas em todos. O desenvolvimento da capacidade do intérprete em equilibrar seus gostos pessoais — fundamentados pela análise da partitura — permitindo que elementos característicos do estilo do compositor e de seu contexto sejam perceptíveis. O intérprete está em uma posição que se relaciona com os três níveis da tripartição. Sua interpretação imanente é fundamentada por meio de documentos relacionados à análise do processo poiético e estético, com vistas a defender que é dessa maneira que a obra deve ser interpretada.

Referências

- COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance. *Revista Per Musi* nº 14. BORÉM, F. (Trad.). p. 5-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_ca_p_01.pdf>. Acesso em 20 jul. 2014.
- DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. MAGALDI, Cristina (Trad.). *Revista OPUS*, v. 1, p. 1-18, 1989. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/1/files/OPUS_1_Dunsby.pdf>. Acesso em 15 mai. 2014.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. 83-94, 1976.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. CARVALHO, Pérola de (Trad.). São Paulo: Perspectiva, p. XIII – 19, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método; fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-115, 2000.
- LOUREIRO, Maurício Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e Modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressividade musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 1-26, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Loureiro.pdf>. Acesso em 21.03.2014.
- MARTINEZ, José Luiz Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps. *Revista Opus*, v. 9, p. 1-16, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/9>>. Acesso em: 13 jul. 2014.
- NATTIEZ, Jean Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: O Exemplo de La Cathédrale Engloutie de Debussy. SAMPAIO, Luiz Paulo (Trad.). *Revista Debates*, nº6, p. 1-33, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4049>>. Acesso em: 30 mar. 2014.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. São Paulo: ed. Jorge Zahar, 1º (ed), 1996.

Nota

¹ Jean Jacques Nattiez é professor de musicologia na Faculdade de Música da Universidade de Montreal. Considerado como um dos pioneiros da semiologia musical, autor de diversas publicações na área da Semiologia. Além disso, é o editor dos textos de Pierre Boulez e de diversos discos de música de tradição oral.

Quatro Peças Brasileiras (1983) **de Francisco Mignone para quarteto de fagotes:** **Abordagem histórica e edição prática**

Raquel Santos Carneiro

UFRJ – quelsc@yahoo.com.br

Aloysio Moraes Rego Fagerlande

UFRJ – aloysiofagerlande@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento, sobre questões editoriais da obra *Quatro Peças Brasileiras (1930)* de Francisco Mignone, em transcrição do próprio autor para quarteto de fagotes (1983). Ela consiste na estruturação de um arcabouço teórico visando à elaboração de uma Edição Prática. Inicialmente é apresentado um panorama biográfico do compositor, seguido de uma síntese da obra, e finalizando com questões relacionadas à edição.

Palavras-chaves: Música brasileira. Quarteto de fagotes. *Quatro Peças Brasileiras*. Edição prática. Francisco Mignone.

Quatro Peças Brasileira (1983) by Francisco Mignone for Bassoon Quartet: Historical Approach and Practical Edition

Abstract: This work shows preliminary results of ongoing research on issues of editorial work *Quatro Peças Brasileiras (1930)* by Francisco Mignone, in the author's own transcription for bassoon quartet (1983). It consists of structuring a theoretical framework aimed at developing a Practical Edition. It initially presents a biographical overview of the composer, followed by a summary of the work, and ending with issues related to edition.

Keywords: Brazilian music. Bassoon quartet. *Quatro Peças Brasileiras*. Practical edition. Francisco Mignone.

Introdução

O presente trabalho integra o projeto *Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos*, parcialmente financiado pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no Estado do RJ, através do Edital de Apoio as Artes no RJ-2013. Os manuscritos originais, pertencentes ao acervo pessoal do Professor Noel Devos, a quem todo o conjunto das obras foi dedicado, estão sendo digitalizados e transformados em arquivos digitais para, posteriormente, serem editados através de programas de música.

O artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa relacionada a questões editoriais da obra *Quatro Peças Brasileiras (1983)* para quarteto de fagotes, do compositor Francisco Mignone, transcrição do próprio compositor de uma obra escrita originalmente para piano em 1930. De maneira mais abrangente, procuraremos trabalhar com dois tipos distintos de edição - Edição Crítica (musicológica) e Edição Prática (didática). Contudo, considerando os limites desse texto, focaremos aqui a Edição Prática.

Mignone foi um dos compositores brasileiros que mais escreveu para o instrumento (DEVOS, 1983). Nascido em 3 de setembro de 1897, em São Paulo, iniciou seus estudos musicais ainda menino com seu pai, Alférico Mignone¹, e faleceu no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1986.

Em suas composições camerísticas, o fagote recebe destaque, chegando a um total de 21 peças (KIEFER, p.71, 1983). O responsável pela estreia mundial de todas suas obras foi o fagotista Noel Devos². É válido ressaltar que a maioria das obras de câmara do compositor encontra-se ainda em manuscrito, poucas tendo sido editadas, o que dificulta o acesso e a difusão desse material (KIEFER, p. 53, 1983). Um exemplo disso é a obra *Quatro Peças Brasileiras* (1983), para quarteto de fagotes.

Para a abordagem histórica da obra utilizamos basicamente autores que estudaram o nacionalismo na música brasileira de concerto, período no qual a obra está inserida. É impossível não citarmos Mário de Andrade (1893-1945), um dos maiores pesquisadores e musicólogos defensores dessa corrente estética no Brasil.

Para nortear nossas argumentações em relação aos aspectos editoriais, utilizamos como principal referencial a tese de doutorado - *Editar José Maurício Nunes Garcia*, de José Alberto Figueiredo (2000), na qual o autor inclui variados tipos de edição, além de exemplos ilustrativos.

Apresentamos, ao longo do texto, uma série de exemplos musicais conflitantes dos manuscritos-autógrafos (partitura e partes), que geram dúvidas e dificultam a execução da obra.

1. Panorama histórico da obra

Quatro Peças Brasileiras, em sua versão original para piano de 1930, faz parte de uma série de composições de estética nacionalista, situada em um momento de autoafirmação de Francisco Mignone frente a esta corrente (KIEFER, p.52, 1983). Nesse período de construção do modelo nacionalista, Mário de Andrade (1893 – 1945) frisava que o compositor deveria buscar inspiração no folclore, nos temas populares, no imaginário do povo. A busca do nacional decretava a independência cultural brasileira em face às tendências estéticas europeias (CONTIER, p. 15, 1997). Ele ainda defendia a criação de uma Escola Nacional de Composição e repudiava os “compositores com estéticas *passadistas* e antimodernistas, presentes, como por exemplo, nas obras de Carlos Gomes” (CONTIER, 1997 p.14). Segundo Andrade, o que existia era um estado de “Internacionalismo Musical”³, em que tais compositores se disfarçavam em um nacionalismo estrangeiro, compondo música livre e perdendo-se em seu propósito, referindo-se à modernidade na música universal sob signo de Ravel-Debussy — *nacionalismo Francês* ou Puccini-Zandonai — *nacionalismo italiano* (ANDRADE, 1975, p. 28). Para Mário,

o querer ser universal desgraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretende contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo. Tudo o mais é perder-se é divagar informe, sem efeito (CONTIER, 1997, apud ANDRADE, p. 15, 1997).

É nesse cenário de afirmação de brasilidade que a obra *Quatro Peças Brasileiras* se insere. É constituída por temas regionais, sertanejos, rurais e populares típicos do interior do país, expressando em suas melodias a ideologia nacional do Brasil.

O primeiro movimento, intitulado *Maroca*, tem como indicação de andamento, *Andantino Preludiando*. Essa indicação sugere que o texto musical seja tocado entoado, recitado. Esse movimento transcorre com uma melodia tranquila, com aspectos da música rural, em que as vozes dialogam entre si deixando em evidência a linha melódica.

O segundo movimento *Maxixando*, é um maxixe, dança que representa a versão da polca (TINHORÃO, S/D, p. 59). Oriundo do lundu, era tido como uma dança das classes socialmente inferiores do Rio de Janeiro. Conhecido como um bailado de cunho erótico, devido ao contato dos corpos dos bailarinos, transmitia a ideia de algo sensual. O maxixe teve sua maior expressão como gênero musical em meados da segunda metade do século XIX, na década de 1870, quando chegou às camadas sociais mais altas da sociedade carioca. “Esse gênero misturava a melodia de polca com acentos modificados e linhas de baixo similares ao lundu.” (CAZES 2010 p. 30). De compasso binário simples, esse movimento apresenta a indicação “*com alegria*”, e possui características dessa melodia com acentos deslocados e ritmos sincopados citados por Henrique Cazes.

No terceiro movimento o compositor faz uma homenagem a Ernesto Nazareth (1863 -1934). O andamento indicado é *Allegro Comodo*, e recebe o subtítulo *Nazareth*; o tema se desenrola com uma melodia repleta de ornamentações para o primeiro fagote, que se entrelaça às demais vozes sugerindo uma improvisação.

O quarto movimento, *Toada*, é um “gênero musical de melodias simples e melancólica de caráter narrativo” (SANTOS, p. 139, 2011). O tema principal é apresentado pelo primeiro fagote, fazendo com que as demais vozes criem uma ambiência sonora para esta melodia solista, mas sempre dialogando entre si. Na seção central, as melodias se entrelaçam com uma canção nostálgica que lembra os violeiros sertanejos. Mignone finaliza o movimento com a volta ao tema principal e uma *codetta*.

2. Questões editoriais

Segundo Figueiredo (2000), existem diversos tipos de edição: Edição *Fac-Similar*, Diplomática, Crítica, *Urtext*, Prática, Genética e Aberta. A Edição Prática, escolhida para o presente trabalho, é destinada a executantes, sendo baseada em uma única e/ou qualquer fonte, com utilização de critérios diversos para atingir seu texto (FIGUEIREDO, 2000, p. 79). Para melhor exemplificarmos a necessidade de se editar a obra *Quatro Peças Brasileiras*, selecionamos alguns excertos musicais que apresentam diferenças nas partes, dificultando a leitura do texto musical, além de outros que apresentam correções e/ou anotações feitas pelo professor Noel Devos.

Na Figura 1 temos uma notação, feita a lápis, com o vocábulo (*trocado*) e uma seta. Essa marcação encontra-se no quarto movimento, na parte do terceiro fagote. Em comparação com as outras partes e com a partitura, foi possível verificar que o compasso que apresenta quatro semicolcheias no segundo tempo, deveria estar grafado três compassos antes.⁴

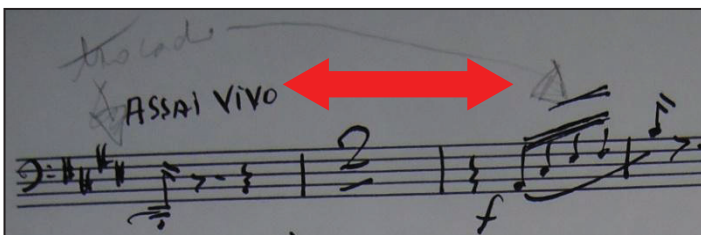


Figura 1 – Marcação de texto a lápis (IV mov., c.48-51, 3º Fgte.).

No quarto movimento, as marcações feitas a lápis na Figura 2 demonstram um erro evidente. Podemos perceber que três compassos foram omitidos na parte do quarto fagote. No manuscrito autógrafo é perceptível a correção feita a próprio punho.

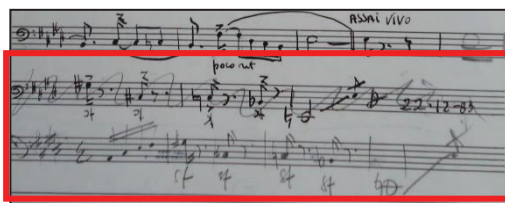


Figura 2 – Compassos inseridos a lápis (IV mov., compassos finais, 4º Fgte.).

Na Figura 3, ocorre um equívoco nos quatro compassos finais, na parte do primeiro fagote. Há um corte de um compasso feito a lápis, o mesmo não acontecendo na partitura, o que sugere a existência de um compasso a mais na parte cavada. Esta é uma situação bastante comum na preparação

de obras ainda em manuscrito, podendo gerar diversas dúvidas durante o período de ensaios.

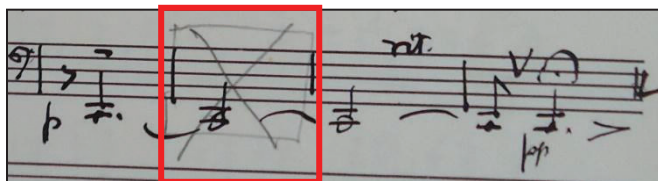


Figura 3 – Compasso em excesso (I mov., c.33, 1º Fgte.).

Outras situações que podem gerar dúvidas na interpretação são algumas marcas encontradas no manuscrito. Por exemplo, na Figura 4 a notação da dinâmica não está precisa. À primeira vista, não se sabe ao certo se essa marcação é um sinal de dinâmica, um borrão de caneta ou uma mancha qualquer. Após uma análise e comparação entre as partes cavadas e a partitura, pudemos confirmar que se trata de um sinal de dinâmica (*p*).

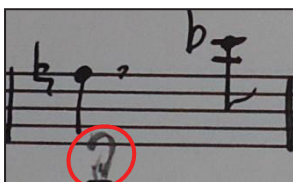


Figura 4 – Marcação de dinâmica duvidosa (II mov., c.31, 2º Fgte.).

Na figura 5, a imprecisão da notação do sinal de dinâmica pode gerar dúvidas. Nesse caso específico, o sinal de *decrescendo* encontra-se no meio da barra de compasso.

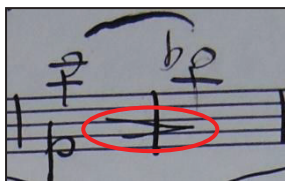


Figura 5 – Sinal de dinâmica posicionado no meio do pentagrama (III mov., c.3-4, 2º Fgte.).

Mesmo sendo a Edição Prática resultado de uma opção do editor pela facilidade na leitura, é sempre importante que as intenções do compositor sejam respeitadas.

Analisando a Figura 6, constatamos também que pode haver dúvidas quanto à armadura de clave, que está escrita fora do pentagrama.

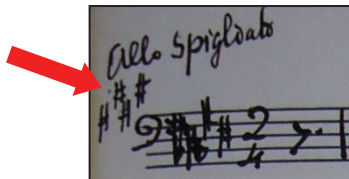


Figura 6– Armadura de clave posicionada fora do pentagrama (IV mov., 2º Fgte.).

Na Figura 7, percebemos que há uma sobreposição de chaves, com uma de *Dó* sobre uma de *Fá*. O próprio Mignone insere uma correção fora da pauta, o que nos faz deduzir que a clave correta é a de *Dó*.

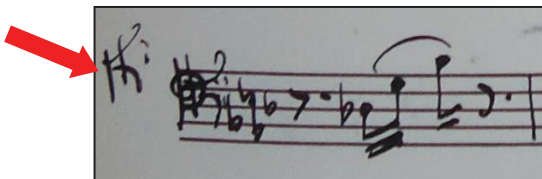


Figura 7 – Clave de *Dó* posicionada fora do pentagrama (III mov., c.40, 3º Fgte.).

As dúvidas e possíveis erros supracitados são exemplos claros de que uma edição prática deve procurar corrigir manchas, borrões, marcas de fita adesiva ou até mesmo enganos do compositor no manuscrito. Sua relevância se faz presente pela necessidade de haver uma partitura sem problemas de leitura. Dessa forma, o intérprete fica livre para tomar suas decisões com relação à interpretação, pois as indicações do compositor estarão suficientemente claras.

3. Considerações finais

Editar uma obra é proporcionar a probabilidade de a mesma ser executada em outros momentos. Obras que caíram no ostracismo, ou mesmo com problemas de leitura, como borrões, marcas de fita adesiva, marcas de inseto, equívocos cometidos pelos compositores, mal armazenadas, são algumas das justificativas para esse tipo de trabalho, pois ajudam a diminuir os problemas para o intérprete, deixando-o livre para tomar suas decisões frente à interpretação do texto musical.

Como ocorre ainda com inúmeras composições brasileiras, a maioria das obras de Francisco Mignone encontra-se em manuscritos autógrafos ou em fotocópias, muitas vezes em más condições de leitura. Acreditamos que com a edição da obra *Quatro Peças Brasileiras (1983)*, os instrumentistas

terão uma partitura clara e precisa, com a eliminação das possíveis dúvidas presentes no manuscrito-autógrafo. Nesse sentido, conhecer os tipos de edição e como utilizá-los adequadamente é um processo fundamental para a pesquisa nessa área. Ter todos esses conceitos bem definidos favorece para a confiabilidade e êxito nos trabalhos de edições.

O conceito do termo “editar” foi considerado em duas definições genéricas. Na primeira, segundo Larousse de Poche (1954), editar seria o mesmo que publicar. Na segunda, o termo significa “revisar para preparar para a publicação” (*Webster Dictionary* (1951) *apud* FIGUEIREDO, 2000, p. 66). Podemos associar as duas acepções de edição supracitadas, levando em conta que a edição resulta em um texto, termo que deve ser entendido como a forma de se explicar os aspectos pertinentes à obra. A diferença entre cópia e edição, é que a primeira é o resultado da “necessidade prática”, ou seja, um exemplar melhorado do original, com a consequente digitalização para fins de execução. Já a edição requer uma reflexão acerca das escolhas do editor, além de uma pesquisa com embasamento científico (FIGUEIREDO, 2000, p. 66). Tudo isto justifica a necessidade e importância da edição da obra em questão.

Referências

- ALMEIDA, R. de *Compêndio de História da Música Brasileira*, F. Briguiet e CIA, Editores Rio de Janeiro 1958.
- ANDRADE, M. *Aspectos da Música Brasileira*. Editora São Paulo: Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura. Brasília 1975.
- BARRENECHEA, S. A. *A música para flauta de Francisco Mignone XIII encontro nacional da ANPPOM*, Belo Horizonte, 2001.
- CAZES, H. *Choro do quintal ao municipal*. Editora 34, São Paulo, 2010.
- CONTIER, A. D. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Cultural*. Revista de História e Estudos Culturais vol. 1 ano 1 nº 1 outubro/ novembro/ dezembro Universidade Mackenzie/Universidade de São Paulo (USP) 2004.
- CONTIER, A. D. Chico Bororó Mignone, Revista Inst. Est. Bras. São Paulo, 1997. MIGNONE, F. 16 valsas para fagote solo. Rio de Janeiro, Funarte/INM/Pro-Memus, 1983, 35p.
- FAGERLANDE, A. M. R. *Trio (1921) para Oboé, Clarinete e Fagote de Heitor Villa-Lobos: Uma abordagem interpretativa*, Opus v. 16 n.1 p.70-98 junho Goiânia 2010. Entrevista de Raquel Carneiro, realizada em 11/09/2013. Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ.
- FIGUEIREDO, C. A. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Programa de Pós Graduação em Música Doutorado em Música – Centro de Letras e Artes, UERJ. Rio de Janeiro, 2000.

- HURON, D. *Música e Mente: Fundamentos da Musicologia Cognitiva*. Em pauta, Porto Alegre, 2012.
- KIEFER, B. *Mignone: Vida e Obra*, Editora Movimento Porto Alegre RS 1983.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte/UERJ, 1997.
- SANTOS, J. M. S. *As Toadas do Bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo*, Tese de Doutorado na área de Linguística e Língua Portuguesa pela faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara/SP 2011.
- SEVERIANO, J. *Uma História da Música Popular Brasileira: Das Origens à Modernidade* Editora 34 Ltda. São Paulo, 2008.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular* Círculo do Livro S.A. São Paulo

Notas

- ¹ Alfério Mignone flautista italiano radicado no Brasil foi membro fundador da Orquestra do Teatro municipal de São Paulo e professor no Conservatório Dramático e Musical (BARRENECHEA, p. 502, 2001).
- ² Noel Devos nasceu em Calais, França, radicou-se no Rio de Janeiro em 1952. Foi primeiro fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira durante mais de 50 anos. Foi professor da cadeira de fagote da Escola de Música da UFRJ, no período de 1976 a 1996.
- ³ Termo atribuído por Mário de Andrade aos compositores do início da primeira República, por comporem com estética da música europeia.
- ⁴ Anotação realizada pelo fagotista Aloysio Fagerlande por ocasião da 1ª leitura da obra, em 1983, segundo entrevista à autora (FAGERLANDE, 2013).

2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone, 1º movimento: Preparação de edição através de estudo comparativo das diferentes fontes

Pedro Paulo Parreiras Emílio

UFRJ – pedrofagote@hotmail.com

Aloysio Moraes Rego Fagerlande

UFRJ – aloysiofagerlande@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo comparativo de quatro fontes (partitura autógrafa, partes autógrafas, cópia manuscrita e gravação realizada em 1979) do primeiro movimento da *2ª Sonata para dois fagotes*, escrita em 1966-67 por Francisco Mignone, para a preparação de edição crítica. A metodologia adotada foi a partir de conceitos desenvolvidos por C. A. Figueiredo (2000). Apresentaremos resultados parciais da pesquisa, sobretudo no que diz respeito às diferenças de articulação, agógica, ritmo e grafia musical.

Palavra-Chave: Fagote. Mignone, Francisco. Música de Câmara para Sopros. Devos, Noël.

2nd Sonata for Two Bassoons (1966-67) Ubayêra e Ubayara by Francisco Mignone 1st Movement: Preparation for Edition Through Comparative Study of Different Sources.

Abstract: This work has as main goal the comparative study of four sources (autograph score, autograph parts, manuscript copy and the recording made in 1979) of the first movement of the *2nd Sonata for Two bassoons*, written in 1966-67 by Francisco Mignone, for the preparation critical edition. The methodology was based on criteria developed by C. A. Figueiredo (2000). We present partial results of the research, particularly with regard to differences of articulation, agogics, rhythm, and musical writing.

Keywords: Bassoon. Mignone, Francisco. Chamber Music for Winds. Devos, Noël.

Introdução

Esta pesquisa integra o projeto *Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos*, parcialmente financiado pela FA-PERJ- Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no RJ, através do edital de apoio as Artes-2013. Os manuscritos originais, pertencentes ao acervo pessoal do Professor Noël Devos¹, a quem todo o conjunto das obras foi dedicado, estão sendo digitalizados e transformados em arquivos digitais para, posteriormente, serem editados através de programas de música.

Além da preservação e conservação deste importante material, o projeto pretende com a edição, concertos, além de gravações, acrescentar novos conhecimentos no campo das práticas interpretativas, revelando o idiomatismo do fagote na obra de Mignone. No presente trabalho, apresen-

taremos resultados parciais da pesquisa sobre o 1º movimento da 2ª *Sonata para dois fagotes (1966-67)*- “*Ubayêra e Ubayara*”.

1. Francisco Mignone e o Fagote

Na segunda parte do século XX, o maior nome da música brasileira de concerto para fagote foi Francisco Mignone, com uma grande produção para fagote, desde obras como o *Concertino (1957)* e a *Seresta* para fagote e orquestra de câmara (1983), até quartetos, configurando um repertório inédito a nível mundial (KOENIGSBECK, 1994). Segundo Eurico França, “quando se pensa em ‘testamento musical’ de Mignone, pensa-se no fagote, ou no seu piano” (FRANÇA, 1997, p. 94).

O Prof. Nôel Devos foi extremamente importante neste processo. Professor da Escola de Música da UFRJ entre 1976 e 1996, Devos sempre procurou valorizar os compositores brasileiros, e Mignone está entre aqueles que tiveram estreito contato com mestre do fagote dedicando-lhe suas obras para o instrumento.

2. 2ª *Sonata para dois fagotes (1966-67)* “*Ubayêra e Ubayara*”

Entre 1966 e 1967, aos 70 anos de idade, Mignone compõe a 2ª *Sonata para dois fagotes -“Ubayêra e Ubayara”*, demonstrando plena maturidade musical, além de seu notável conhecimento sobre o instrumento.

De acordo com Noël Devos², o subtítulo da obra, “*Ubayêra e Ubayara*”, remete a uma conversa entre dois indígenas. Após revisão bibliográfica e entrevistas, encontramos algumas possibilidades de significados para estes dois nomes. Estes seriam formados a partir das palavras “*ubá*”, significando canoa ou árvore usada para fazer canoas; e *Yara*, denominação da deusa das águas, mãe d'água, senhora, uma mulher mitológica que moraria no fundo dos rios. O nome *Ubayara* seria, então, “senhora da canoa” ou “canoa da mãe d'água”. Segundo Teodoro Sampaio (1987), *Ubayêra* corresponde à forma plural de “*ybá*”, que tem como significado “o que se colhe da árvore, o fruto” ou simplesmente “árvore”. A palavra “*Ubay*” que esta relacionada a “*ybá*”, com definição de “o rio das frutas”, revela maior proximidade com as referências da palavra *Ubayara*. (SAMPAIO, 1987, p. 278)

Outra referência encontrada foi a palavra “*Ubaíra*”³. Oriunda do tupi-guarani significa “mel de pau”. Em um nível mais poético, seria uma excelente referência para esta peça, devido ao caráter doce, produzido pelo som do fagote em diversos momentos, sobretudo no segundo movimento onde o compositor indica “*Andante plácido e contemplativo*” e “*Dolce e sereno*”.

Neste trabalho apresentaremos um estudo comparativo entre os manuscritos autógrafos do compositor (partitura e partes), uma cópia ma-

nuscrita realizada por Nanny Devos⁴, além da gravação realizada em 1979 por Noël Devos e Airton Barbosa (1942-1980)⁵. Adotaremos esta última fonte como base para as correções a serem efetuadas na edição, pois foi realizada com acompanhamento do próprio Mignone⁶.

Diferenças de notação

a) possibilidades de escolha através do método comparativo entre as fontes

Já no início da obra observamos algumas diferenças entre as fontes, no que diz respeito à articulação, ritmo, e notas.

Logo no compasso 6 surgem divergências de notas na parte do segundo fagote. Na partitura autógrafa Mignone repete as duas colcheias de Mib na mesma oitava no 4º tempo, mas na parte autógrafa do 2º fagote a primeira colcheia é oitavada. Já na cópia manuscrita de Nanny Devos, ela é mantida na oitava inferior. A gravação apresenta este Mib oitavado. Além desta confirmação, analiticamente podemos deduzir que a intenção do compositor foi de destacar os saltos de oitavas entre notas iguais, tornando-se a melhor opção interpretativa para esta questão. É curioso notar outra diferença: na partitura autógrafa o salto de oitava está localizado nos 2º e 3º tempos do compasso (Figura 1), diferentemente das outras fontes.

A forma de escrever utilizando colcheias pontuadas (Figura 1) e não semicolcheias ligadas a colcheias (Figuras 2 e 3) está constantemente presente nas figuras rítmicas apresentadas pelo segundo fagote ao longo do primeiro movimento, mas não é a melhor opção de escrita em partes separadas, pois dificulta a leitura por parte do intérprete. Talvez por esta razão tanto a cópia realizada por Nanny Devos quanto a parte manuscrita autógrafa tenham esta modificação.



Figura 1: Partitura autógrafa, Francisco Mignone. comp. 6

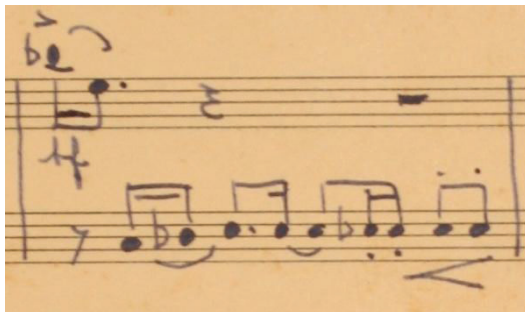


Figura 2: cópia manuscrita, Nanny Devos. comp. 6

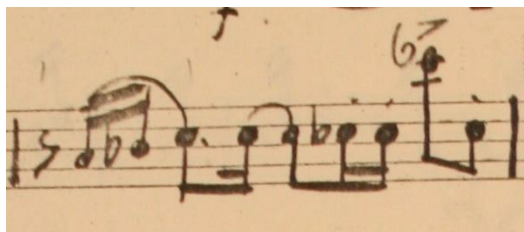


Figura 3: Parte autógrafa 2º fagote, Francisco Mignone. comp. 6

No compasso 14, encontramos diferenças nas durações e alturas das notas, presentes nas três fontes manuscritas. Na partitura autógrafa a última nota do primeiro fagote tem a duração de uma semicolcheia, enquanto que, nas demais fontes, tanto na cópia quanto na parte autógrafa, a última nota tem a duração de uma semínima. Como a partir deste compasso é apresentado um novo tema, que ressalta aspectos rítmicos, e o manuscrito autógrafo está mais próximo desses novos elementos, essa opção deve ser mantida, uma vez que isso também contribui para o equilíbrio entre as vozes e fraseologia musical.

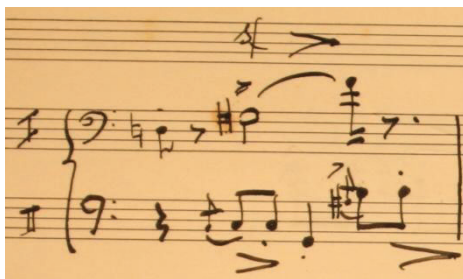


Figura 4: Francisco Mignone. Partitura autógrafa, comp. 14

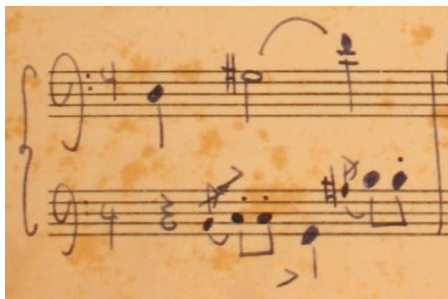


Figura 5: Francisco Mignone. Cópia manuscrita Nanny Devos., comp. 14

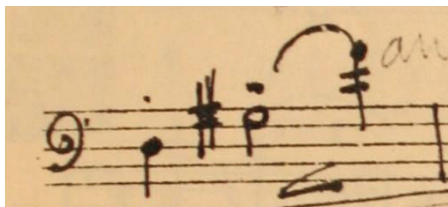


Figura 6: Francisco Mignone. Parte autógrafa 1º fagote, comp. 14

Há também neste mesmo compasso 14 uma diferença de nota na parte do segundo fagote. Tanto a partitura autógrafa quanto a cópia manuscrita, no terceiro tempo, apresentam a nota Sol; já a parte autógrafa do segundo fagote apresenta um Fá, também presente na gravação, o que nos faz optar por ela para esta edição.

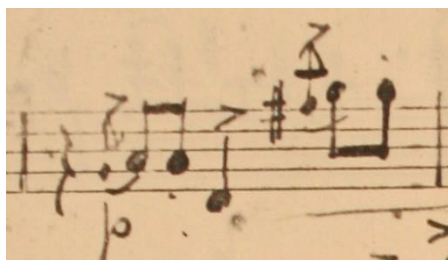


Figura 7: Francisco Mignone. Parte autógrafa, segundo fagote, comp. 14

Entre os compassos 98 e 103 encontramos algumas diferenças de notas entre as 3 versões. No compasso 99, a partitura autógrafa apresenta três colcheias com a nota Si na voz do 2º fagote, enquanto na cópia manuscrita aparecem como Dó – ambas com a apojetura de Reb. Já na parte manuscrita do 2º fagote encontramos também a nota Dó, mas com apojetura de Mib. Aliás, encontramos também divergências com as apojeturas presentes nos compassos 102 e 103: no primeiro, tanto a partitura quanto a cópia apre-

sentam a nota Mi, e a parte de 2º fagote um Dó; no segundo, a partitura apresenta um Dó enquanto a cópia e a parte de 2º fagote um Mi (Figuras 9, 10 e 12).

Neste mesmo trecho observa-se uma diferença na posição da *fermata*, situada no final da frase. A partitura e parte autógrafas apresentam a mesma informação: a *fermata* esta localizada na pausa, e não na última nota como na cópia manuscrita. A primeira indicação parece ser a mais apropriada para a performance, uma vez que o caráter deste trecho é descrito pelas indicações *p e cedendo* ou *dim e rall* do compositor. Assim sendo, a *fermata* na pausa e não na nota, pode deixar os instrumentistas com maior liberdade métrica e fraseológica, possibilitando uma maior precisão rítmica para o novo motivo que é apresentado logo em seguida.



Figura 9: Francisco Mignone. Manuscrito autógrafo, comp. 98- 103

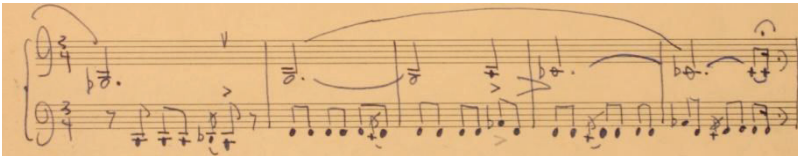


Figura 10: Nanny Devos. Cópia manuscrita, comp. 98- 103

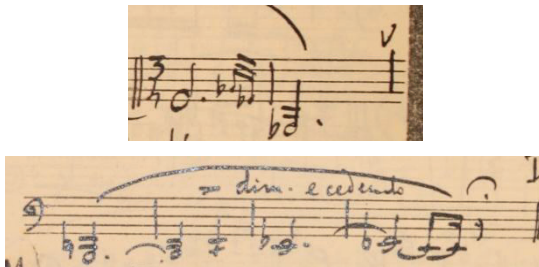


Figura 11: Francisco Mignone. Parte autógrafo, primeiro fagote, comp. 98- 103

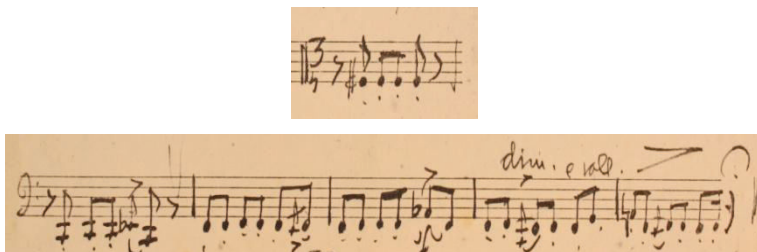


Figura 12: Francisco Mignone. Parte autógrafo, segundo fagote, comp. 98- 103

b) possibilidades de escolha através de procedimentos analíticos.

Mignone pesquisou no início da década de 1960 novos procedimentos composicionais bem distantes do que estava vinculado, dentre os quais o dodecafonismo. Sempre com um acento pessoal, mas procurando dominar esta estética. Este é o caso desta Sonata, toda construída com estrutura dodecafônica.

A partir de entrevista com o Professor Geraldo Magela Gouveia⁷, procuramos estruturar algumas seções, para um maior embasamento teórico e ampliação das possibilidades de uma edição mais fidedigna.

No trecho que corresponde aos compassos 62 a 66, encontramos a forma de cânone dodecafônico. (MAGELA, 2014)

Com base na construção deste cânone, observamos algumas mudanças entre as notas nas partes dos dois instrumentos. A segunda nota do segundo compasso do segundo fagote é um Dó, sendo que a do primeiro fagote é um Si. Essa situação se repete no quarto compasso: a segunda nota do segundo fagote é Sol, enquanto na repetição do primeiro fagote há um Lá.



Figura 13: Exemplo de cânone dodecafônico, presente no primeiro movimento da Sonata.

Apresentamos na figura 14 a superposição das duas linhas em cânone para melhor compreensão das diferenças.



Figura 14: Superposição das duas partes.

Pela rígida técnica dodecafônica, as diferenças encontradas entre as duas vozes podem ser caracterizadas como um possível erro por parte do compositor.

Segundo Magela:

Não vemos razão de que no segundo fagote fosse um salto de oitava seguido de um salto de nona menor. São quatro pequenas séries. As duas primeiras formam uma série maior de nove notas diferentes e uma comum. A terceira e quarta série são também de cinco notas cada, todas diferentes. Na primeira sequência maior (nove notas) o número de notas não se alteraria com o dó do intervalo de nona menor, mas este som já fora tocado duas notas antes. Igualmente, tecendo as mesmas hipóteses, a razão da troca da nota lá do quarto compasso pelo sol na repetição canônica.

Mas por outro lado, Mignone era especialmente personalista ao adotar estes procedimentos. Ele mesmo comentava que adotava certas técnicas composicionais sem se considerar preso a elas. (KIEFER, 1983, p. 48)

Considerações Finais

Podemos concluir que o estudo comparativo das diferentes partes foi de extrema importância para o levantamento das diversas questões interpretativas e analíticas. As indicações do compositor, presentes tanto no manuscrito autógrafa quanto na parte autógrafa, conjuntamente com a cópia manuscrita realizada por Nanny Devos, contribuíram para uma compreensão mais qualificada do texto musical. Entretanto, consideramos a gravação como a fonte mais correta, decorrente da possível assistência do próprio Mignone na gravação da obra. A análise das séries desenvolvidas pelo compositor, realizada através de consultas ao Prof. Geraldo Magela Gouveia, também foi procedimento importante.

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo; autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.

- DEVOS, Noël. Entrevista a Aloysio Fagerlande, realizada em 18/12/2012. Rio de Janeiro. Gravação/ depoimento para o CEISopro. Rio de Janeiro. Residência do entrevistado.
- DIAS, A. Gonçalves. Dicionario da Lingua Tupy. F. A Brockhaus, 1858.
- FAGERLANDE, A. *O Fagote na Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 2008. Tese de Doutorado em Música - Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- FAGERLANDE, A. Entrevista a Raquel Carneiro, Carlos Bertão e Aloysio Fagerlande, realizada em 08/07/2013. Rio de Janeiro. Registro Oral. EM-UFRJ.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, 2000. Tese de Doutorado em Musica - Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Peças para música de câmara*. In: MARIZ, Vasco (Org) *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte: UERJ 1997.
- GOUVEIA, Geraldo Magela. Entrevista a Pedro Paulo Parreiras Emilio, Carlos Bertão e Aloysio Fagerlande, realizada em 27/02/2014. Rio de Janeiro. Registro Oral. EM-UFRJ.
- KOENIGSBECK, Bodo. *Basson Bibliography - Bibliographie du Basson - Fagott Bibliographie*. Monteux: Musica Rara, 1994.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte: UERJ, 1997.
- MIGNONE, Francisco: *A parte do anjo: autocrítica de um cinqüentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.
- SAMPAIO, Teodoro. *O Tupi na geografia nacional*. Editora Nacional, 1987.
- SILVA, Flavio. *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e obra*, Editora Movimento: Porto Alegre, 1983.

Pesquisa na Internet:

- DEVOS, Noël. Entrevista a Ariane Petri, realizada em 12/09/2006. Rio de Janeiro. Residência do entrevistado. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm>. Acesso em 13/04/2014.
- REVISTA DO INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA, *Edição 54*. Instituto Geográfico e Histórico de Bahia, 1928. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?ei=xEQ7U87Plujk0gGV7IDQDw&hl=ptBR&id=LqNoAAAAMAAJ&dq=Ubaiara&focus=searchwithinvolume&q=Ubay%C3%A9ra>. Acesso em 01/04/2014.

CDs

MIGNONE, Francisco. Missa, 2ª 4.37: LP – Associação de Canto Coral, reg. Cleofe Person de Mattos (London, 063 422708, 1979)

Notas

¹ Nascido na cidade de Calais, França. Obteve o Primeiro Premio do Conservatório de Paris (1948-1951), onde estudou com Gustave Dhérin. A partir de 1952, ocupa o posto de 1º fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira, onde atuou por mais de trinta anos. Devos foi também o primeiro docente da cadeira de fagote da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando de 1976 a 1996.

² Comunicação pessoal.

³ É também o nome de uma cidade da Bahia, na Microrregião de Jequié, fundada em 1832, e localizada a 270 km de Salvador.

⁴ Esposa do fagotista Noël Devos, e que realizou diversas cópias a mão de obras para fagote.

⁵ LP intitulado “*Francisco Mignone – Missa em FÁ Nº 2, para quatro vozes à Cappella, Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, Direção: Cleofe Person de Mattos e Sonata Nº2 para 2 fagotes, Noel Devos e Airton Barbosa, fagotes*”. Série “*Monumento da Música Clássica Brasileira*” / INM/FUNARTE. Selo London, 1979.

⁶ Comunicação pessoal de Noel Devos a Aloysio Fagerlande.

⁷ Pianista e compositor, graduado em Regência e Composição pela UFRJ. Professor de Harmonia e Análise no Departamento de Composição da EM/UFRJ, defendeu tese de doutorado sobre Francisco Mignone; é também titular da cadeira número 7 da Academia de Artes do Rio de Janeiro.

***Tremolo* no bandolim: Contextualização histórica e problemas notacionais**

Fernando Novaes Duarte

UFRJ – fernandoduarte@bandolim.net

Resumo: A sonoridade do bandolim é profundamente ligada ao *tremolo*. No entanto, a forma de notação e execução desse recurso, bem como sua função, variaram em diferentes épocas e contextos musicais. Neste artigo dividimos as abordagens teóricas sobre o assunto em períodos históricos relevantes, levantando orientações sobre aplicação do *tremolo* e divergências em sua notação. Para tanto, tomamos como referência métodos de bandolim pesquisados diretamente ou através do trabalho de outros autores. Por vezes considerado um ornamento, uma forma de sustentar a nota ou um efeito de timbre, o *tremolo* nem sempre é indicado na partitura de forma clara, sendo muitas vezes deixado à escolha do intérprete, baseado em convenções contextuais. Como resultado, a falta de padronização da escrita causa dificuldades na interpretação.

Palavras-chave: Bandolim. Interpretação. Tremolo.

***Tremolo* on the Mandolin: Historical Contextualization and Notational Problems**

Abstract: The mandolin sound is deeply connected to the *tremolo*. However, its notation and performance as well as its function, varied in different epochs and musical contexts. In this paper we divide the theoretical approaches on the subject in important historical periods and list orientations to its practice and divergences in its notation. Thereunto, we use mandolin methods as a reference, researched both directly or through the work of other authors. Sometimes considered an ornament, a way to sustain long notes or a timbre effect, the *tremolo* is not always clearly written in the score, and is many times a choice of the performer, based on contextual conventions. As a result, the lack of a standard for the writing causes difficulties in the performance.

Keywords: Mandolin. Performance. Tremolo.

Utilizado por compositores importantes da música de concerto e por músicos populares de diferentes países, o bandolim tem sua sonoridade fortemente associada ao uso do *tremolo*. Por características timbrísticas próprias, o envelope sonoro do instrumento é marcado por sustentação e relaxamento curtos, sendo necessário lançar mão de efeitos que causem a ilusão da permanência do som. Conseguido com a rápida repetição de uma ou mais notas através do ataque da palheta, o *tremolo* é utilizado para simular a sustentação de uma nota.

Historicamente utilizado em ambientes domésticos e como acompanhamento para pequenas peças vocais, o bandolim tem sua imagem ligada ao gondoleiro entoando canções napolitanas, ao artista popular e ao cantor apaixonado. É nesse contexto que surge na maioria das vezes na música de

concerto, como um colorido timbrístico para evocar um cenário nostálgico. Assim ele aparece em obras de Gustav Mahler, Arnold Schoenberg e mesmo de Mozart, que coloca o bandolim nas mãos do sedutor Don Giovanni na ária *Deh vienni alla finestra*. No Brasil, o sentimento saudoso é afirmado no repertório popular do Choro e muitas vezes é por esse caminho que chega à música de concerto.

Nossa análise abordará o uso do *tremolo*, dividindo a evolução da técnica do instrumento em quatro períodos, a saber:

1) Anterior ao século XVIII: período pouco explorado, em que o bandolim está se formando e passando por mudanças para se estabelecer no formato moderno. Diversos modelos, afinações e diferentes nomes obscurecem a pesquisa e formam um corpo de repertório de características técnicas variadas. Por ser de pouca relevância para o assunto deste artigo, esse período não será analisado.

2) Século XVIII: com o estabelecimento do modelo do bandolim moderno surgem os primeiros métodos e seu uso como instrumento doméstico se consolida, tendo a França como liderança da produção teórica.

3) Segunda metade do século XIX e início do século XX: depois de um período de pouca expressão, o bandolim ressurgiu na Itália com repertório virtuosístico e formação de diversas orquestras de cordas dedilhadas.

4) Contemporaneidade: nos séculos XX e XXI o bandolim assume um lugar de importância na música popular de diversos países, muito por influência de imigrantes europeus. Além disso, é utilizado na música erudita contemporânea, seja em grandes formações, peças camerísticas ou instrumento solo.

Métodos dos séculos XVIII e XIX foram compilados e analisados no *Projet Pédagogique* (2005) elaborado pelo músico Juan Carlos Muñoz para o grupo Artemandoline, de Luxemburgo, e nos livros *Early mandolin* (1989) e *Classical mandolin* (1995), respectivamente de James Tyler e Paul Sparks e de Paul Sparks. Essas fontes servirão de referência para o presente artigo.

Século XVIII: Novo instrumento e métodos

Já bastante utilizado na Itália no período barroco, o bandolim esteve presente em diversas formações instrumentais e como acompanhador em música vocal. Do repertório da época é destacada a produção de Antonio Vivaldi, com concertos ainda hoje bastante executados. No entanto, a música barroca foi composta para o bandolim milanês, instrumento afinado em quartas e tocado com os dedos. Assim, peculiaridades idiomáticas se perdem na transposição para o modelo moderno.

O formato atual do bandolim, com quatro cordas duplas afinadas em quintas corresponde ao modelo napolitano. Na sequência da consolidação desse modelo em meados do século XVIII, surgem métodos importantes

publicados nas décadas de 1760 e 1770. Esses trabalhos ajudam a popularizar o instrumento, disponibilizando repertório de peças simples, como duetos a serem tocados pelo aluno e professor. O bandolim começa a aparecer em retratos de senhoras da sociedade parisiense, se firmando como instrumento doméstico e feminino, como demonstra o título do método de Giovanni Gervasio (Paris, 1767): *Método muito fácil para aprender a tocar Bandolim, instrumento de quatro cordas feito para damas* (SPARKS e TYLER, 1989. Tradução nossa).

Nesse período o *tremolo* é tratado como um recurso secundário, não característico do repertório composto para o bandolim. Os autores consideram que uma vez que o instrumento não é capaz de sustentar o som por muito tempo, a música escrita para ele não utilizará notas longas. O som do bandolim é comparado ao do cravo e da harpa.

O *tremolo* é usualmente uma escolha do bandolinista e a notação não é precisa, muitas vezes indicando um ornamento a critério do intérprete, seja um *tremolo*, um *trillo* ou semelhante. Aliás, as palavras *trémolo* e *trille* são frequentemente usadas como sinônimos. Por vezes o efeito pode ser notado sugerindo seu som real.



Exemplo musical 1: Michel Corrette (1772).

A era do *tremolo*

O espírito Romântico se estabelece no século XIX, trazendo mudanças nos instrumentos. O piano se firma como o grande veículo de expressão musical, acompanhado de instrumentos de arco modificados, capazes de produzir mais volume, o que aumentou também o tamanho das formações instrumentais. O bandolim, de volume limitado e pouco apto aos expressivos *legatos* românticos, perdeu espaço na preferência de compositores e público a ponto de o compositor francês Hector Berlioz afirmar em seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) que “o bandolim está quase esquecido hoje em dia, o que é uma pena” (BERLIOZ, 1948, p. 151. Tradução nossa).

O forte movimento bandolinístico que aconteceu na Itália a partir da segunda metade do século XIX teve grande apelo popular. O instrumento, associado a um sentimento nacionalista e à nostalgia de um passado musical glorioso, se tornou um companheiro da juventude em todo tipo de evento social, divulgado por revistas dedicadas ao instrumento e pelos chamados *Circoli manolinisti*, que juntavam amadores em grandes orquestras de cordas dedilhadas. Movido por esse apelo popular houve um forte impulso da

luthieria, aperfeiçoando a construção do bandolim e desenvolvendo instrumentos relacionados como a Bandola, o Bandolocelo e o Liuto, usados em formações de orquestras, quartetos ou trios.

Grande parte do repertório desses grupos amadores era adaptada de peças vocais de sucesso da época. Além disso, o grande referencial de instrumento de corda do período é o violino. Assim, com a necessidade de conseguir maior sustentação de som, foi preciso “buscar subsídios técnicos no universo do violino e adaptar um pouco do brilho violinístico à realidade do bandolim” (SÁ, 2005, p. 69). O *tremolo* passa a ser parte essencial da técnica bandolinística, sendo executado com precisão e preocupação com o número exato de palhetadas em cada nota

De uma tradicional família de luthiers nasceu Raffaele Calace (Nápoles, Itália 1863 – 1934), o mais representativo músico do período. O italiano foi um virtuoso de renome internacional, compositor, professor, autor de métodos, editor e articulista. Sintomaticamente, a primeira frase de seu *Metodo per mandolini* (logo após mostrar a afinação na partitura) é “o *tremolo* é a coisa mais essencial do bandolim”. (CALACE, p. 02. Tradução nossa). No período são desenvolvidas ainda técnicas como o duo style (*tremolo* em uma nota aguda simultâneo a notas graves em *stacatto*) e trio ou quartet style (*tremolo* em três ou quatro cordas, respectivamente).

Enquanto alguns autores da época sugerem que somente notas mais curtas do que uma semínima não sejam tocadas com *tremolo*, outros usam a ligadura para indicar seu uso. Mas em certo momento o recurso é tão consolidado como o “natural” do instrumento, que o *stacatto* é usado como uma notação para apontar em que notas não fazer o *tremolo*.



Exemplo musical 2: notação de *tremolo* no período romântico italiano.
Paul Sparks em *Classical Mandolin* (1995)

Estudiosos como Paul Sparks e Juan Carlos Muñoz consideram que a sonoridade exagerada da escola italiana, com o *tremolo* onipresente, foi responsável por um declínio do bandolim, tanto no seu conceito entre compositores e público quanto no tocante à preocupação técnica com uma sonoridade mais trabalhada. “Todos deviam fazer *tremolo* mas não se preocupavam com a beleza do som, com a forma de frasear uma determinada passagem, ou com articulação”. (MUÑOZ, 2005, p10. Tradução nossa).

Contemporaneidade

O bandolim tem presença modesta na música de concerto dos séculos XX e XXI, mas foi utilizado por compositores importantes como Arnold Schoenberg, Anton Webern, Igor Stravinsky, Pierre Boulez, György Ligeti e George Crumb. Entre os brasileiros, podemos destacar Radamés Gnatalli, Ricardo Tachuchian e Sérgio de Sabbato.

Um importante método de bandolim, abordando questões da música contemporânea, foi escrito por André Saint-Clavier (Paris, 1913 – Couture-Boussey. 2013). O músico se autodenominava “O bandolinista do século XX” e teve importante atuação como professor e intérprete. Ele participou de orquestras, tocou na Ópera de Paris, ensinou na tradicional Schola Cantorum e gravou repertório tradicional (como o *Concerto para bandolim em dó maior*, de Antonio Vivaldi, utilizado pelo cineasta François Truffaut no filme *L'enfant sauvage*) e de música contemporânea. Sua atuação no Ensemble de Musique Contemporaine, de Pierre Boulez, resultou em uma meticulosa pesquisa sobre os aspectos acústicos do bandolim, utilizando os recursos de pesquisa do IRCAM - Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. O resultado desse estudo e de sua vivência da música contemporânea está compilado no *Traité technologique et méthode de mandoline*, que permanece inédito e sem edição, mas disponível do sítio virtual www.saint-clavier.com.

Saint-Clavier afirma o *tremolo* como uma característica do Romantismo italiano e assim apresenta uma visão bastante matemática e precisa do estudo. Partindo do que chama de um “*semi-tremolo*” de seis notas por segundo, propõem uma execução meticulosa, diferenciando, por exemplo, uma semínima dividida em dez ou doze ataques da palheta.

Entre a notação para bandolim encontrada em obras contemporâneas que o autor compila no fim de seu livro, dois sinais se referem ao *tremolo*.



Exemplo 3: notação de *tremolo* em música contemporânea. 1: acelerar o *tremolo* progressivamente. 2: *tremolo* até a pestana. André Sain-Clavier em *Traité technologique et méthode de mandoline*.

Já no campo da música popular, o bandolim adquiriu diferentes facetas em países como os EUA, Irlanda, Índia etc. No Brasil, a associação com o Choro vem desde o século XIX, mas é no século XX que atuam os dois bandolinistas que seriam a maior referência para um estilo nacional: Luperce Miranda (Luperce Bezerra Pessoa de Miranda. Recife, 1904 – Rio de Janeiro, 1977) e, principalmente, Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt. Rio de Janeiro, 1918 – 1969).

Enquanto Luperce Miranda tocava o *tremolo* mais próximo dos italianos do início do século XX, Jacob do Bandolim o desenvolveu de uma forma diferente, mais lento, conscientemente afastado do modelo romântico. Sua busca por um timbre distinto foi essencial para o estabelecimento de uma sonoridade de bandolim do Choro e pode ser resumida no depoimento: “Eu acho o som do bandolim muito enjoado. A gente tem que tirar um som que não seja o dele” (JACOB DO BANDOLIM, 1967).

A literatura sobre o bandolim no Choro ainda é escassa e os poucos métodos existentes citam superficialmente o *tremolo*. Porém, mais do que constituir uma eventual falha de metodologia, essa omissão confirma que o seu uso é de livre escolha do intérprete, sem obrigatoriedade ou notação em partitura.

Como exemplo, citamos o *Método do bandolim brasileiro* (2004), de Afonso Machado, no qual o autor cita o *tremolo* em destaque (separado do capítulo *Ornamentos e efeitos*), propõe exercícios para o seu desenvolvimento, indica uma notação, mas não aponta seu uso em nenhum momento dos exercícios ou músicas do livro. O único conteúdo textual sobre o assunto usa termos vagos e deixa ainda mais clara a liberdade de escolha no seu uso: “O trêmulo é uma das características do bandolim. Como a vibração das notas desse instrumento é de pouca duração, quando se quer uma nota mais longa sustentada por mais tempo usa-se geralmente este recurso” (MACHADO, 2005, p22.)



Exemplo musical 4: notação de *tremolo* no *Método do bandolim brasileiro*, de Afonso Machado.

Considerações finais

Seja como ornamento, forma de simular uma nota longa ou colorido timbrístico, o *tremolo* é um recurso importante historicamente, presente em todos os períodos e gêneros associados ao bandolim. No entanto, a notação ainda é confusa e não padronizada.

Enquanto a música popular deixa o *tremolo* à escolha do intérprete, os compositores que pretendem especificar seu uso podem recorrer à ligadura, à haste hachurada ou a uma indicação textual. Não obstante, a grafia tradicional não cobre a forma de fazer o *tremolo*, em quantas notas dividir, se estável ou variando a intensidade etc. A ligadura é especialmente dúbia por não diferenciar o *tremolo* de outras formas de conseguir um *legato*.

Essas questões se refletem diretamente em dificuldade na interpretação e são parte de um contexto maior de falta de padronização de notação para o bandolim.

Referências

- BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation*. Nova Iorque, Edwin F. Kalmus, 1948.
- CALACE, Raffaele. *Metodo per mandolino*. Napoli, Edição do autor, sem data.
- JACOB DO BANDOLIM [Jacob Pick Bittencourt]. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.
- MACHADO, Afonso. *Método do Bandolim Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
- MUÑOZ, Juan Carlos. *Projet Pédagogique*. 2005. Disponível em <<http://www.luxmandoline.artemandoline.com/Documents/Projetpedagogique.doc>>. Acesso em: 27 de março de 2014.
- MUÑOZ, Juan Carlos. Entrevista concedida a Fernando Novaes Duarte por correio eletrônico, 26 de setembro de 2014.
- SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *A Escola italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no Choro*. Tese de doutorado em práticas interpretativas, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.
- SAINT-CLIVIER, André. *Traité technologique et méthode de mandoline*. Sem data. Disponível em <<https://sites.google.com/site/andresaintclivier/methode>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2014.
- SPARKS, Paul. *The classic mandolin*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- SPARKS, Paul e TYLER, James. *The early mandolin*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1989.

Análise semiológica da peça *Maracatú*, para piano, de Egberto Gismonti

Nathália Martins

UFRJ – nathmartins2912@gmail.com

Ana Paula da Matta Machado Avvad

UFRJ – paulamtt@globo.com

Resumo: O presente trabalho consiste em um estudo sobre a obra *Maracatú*, para piano solo, de Egberto Gismonti, tendo como referência o modelo de análise semiológica concebido por Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez. A análise sob o modelo tripartite compreende um estudo dos níveis imanente, poético e estético, que permitem apreciar, respectivamente, os elementos impressos na partitura, as intenções do compositor e a percepção do intérprete/ouvinte. As considerações, advindas do diálogo entre esses três universos, propiciam base teórica ao intérprete para melhor fundamentar a sua performance. No presente trabalho, serão apresentadas as análises imanente e estética indutiva. A escolha da peça *Maracatú* foi feita baseada no desejo de exploração de um ritmo essencialmente percussivo no piano, observando de que forma tal correspondência pode ser feita.

Palavras-chave: Análise Semiológica. *Maracatu*. Piano.

Semiological Analysis of Egberto Gismonti's Piano Piece *Maracatú*

Abstract: The present work is a study of the piece *Maracatú*, for solo piano, by Egberto Gismonti, with reference to Jean Molino's and Jean Jacques Nattiez's tripartite model of semiological analysis. The analysis of tripartite model comprises a study of the immanent, poietic, and aesthetic levels, which allows the appreciation, respectively, the printed elements in the score, the composer's intentions, and the performer's and listener's perceptions. The considerations arising from the dialogues between these three universe, provide a theoretical basis to the performer to better support his performance. In this present work, the immanent and aesthetic inductive analysis will be presented. The choice of this *Maracatú* piece was made based on the desire of exploring a essentially percussive rhythm on piano, observing in which ways such correspondence occurs.

Keywords: Semiological analysis. *Maracatu*. Piano.

1. Introdução

O músico Egberto Gismonti (1947) é considerado um dos grandes compositores da música brasileira contemporânea. Devido ao seu histórico e experiências diversas no meio musical, estando em atividade até hoje, Gismonti possui uma trajetória diferenciada no Brasil e no exterior.

Gismonti é um compositor que passou por muitas transformações da música brasileira. Entretanto, sua carreira musical foi construída independente das modificações e tendências estéticas. Suas composições contêm elementos folclóricos e, simultaneamente, transbordam erudição. Tal fato poderia ser notado somente em um compositor que tem suas influências

eruditas bem definidas, adquiridas através do estudo acadêmico durante a juventude, ao mesmo tempo em que, apaixonado pelo Brasil, está sempre atento a representar uma linguagem tipicamente brasileira, como se suas melodias surgissem naturalmente do imaginário popular.

Sobre o Maracatu, no que diz respeito à parte instrumental, ele é considerado um gênero que possui notadamente presença percussiva¹. A quantidade de instrumentos pode variar entre as nações e há significativa diferença entre seus toques e ritmos, chamados de baques. As mudanças de acentuação nos baques contribuem para tal diferença, fazendo com que os acentos sejam encontrados em diferentes pontos, se compararmos as diferentes nações.

De acordo com Santos e Resende (2005), há apenas percussão e voz na formação instrumental. Os instrumentos são: gonguê de uma campana, tarol, ou caixa de guerra, alfaias (mínimo doze) e mineiro. Algumas nações usam também o agbê e o timbau. Cada instrumento possui particularidades, servindo para ressaltar a sua função na polirritmia do conjunto. Entretanto, pelo fato do maracatu estar associado à cultura de tradição oral, há diferentes formas de estruturação e interpretação desses ritmos.

2. Análise semiológica

A presente análise adota como referencial teórico o modelo tripartite criado por Jean Molino e desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez. Nas publicações *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975) e *Musicologie générale et semiologie* (1987), o musicólogo expõe e desenvolve o seu método, fornecendo manancial teórico e prático àqueles que desejam aplicá-la. Desde então, sua metodologia tem sido utilizada para o estudo de diversas obras pelo próprio Nattiez, além de outros pesquisadores.

O trabalho analítico de Nattiez (2013), seguindo os conceitos da tripartição de Molino, aborda três níveis analíticos diferentes, os quais se subdividem: análise do nível neutro; análise poiética, dividida em poiética indutiva e poiética externa; análise estésica, dividida em estésica indutiva e externa. Por final, percebe-se ser possível conceber uma análise da comunicação entre esses três níveis: poiético, imanente e estésico, observando as relações e diferenças entre eles a partir dos dados coletados. Segue abaixo uma explicação mais detalhada sobre os três níveis da tripartição. Segundo Nattiez:

1. Dimensão poiética: Relaciona-se com o universo do compositor, ou seja, universo do emissor. O termo poiético refere-se ao fazer, à criação de algo artisticamente ou artesanalmente. Nesta dimensão, estão presentes as considerações sobre o processo criativo do compositor, mostrando suas influências. A poiética indutiva interpreta as estruturas extraídas do contexto da partitura, por outro lado, a poiética

externa relaciona as estruturas extraídas da partitura as informações exteriores à obra (correspondências, cartas, rascunhos do compositor, entrevistas), as quais esclarecem as condutas que estão na origem da composição.

2. Dimensão estética: Relaciona-se com o universo interpretativo do receptor. O termo “estético” é um neologismo, que nesta acepção significa: sensibilidade, apreciação, capacidade de percepção e interpretação. Entende-se que, ao se confrontar com uma forma simbólica, ou seja, ao ter contato com a música, o ouvinte atribui significado, interagindo com a peça em questão, que interpreta os acontecimentos musicais de acordo com a sua própria visão. Portanto, o termo receptor seria inadequado, pois a significação da mensagem não é somente recebida; ela é reconstruída, num processo ativo de recepção. A estética indutiva tem somente a participação do próprio analista, que também é um receptor. Desse modo, as suas impressões e percepções sobre a obra são explicitadas como forma de enriquecer a dimensão perceptiva. A análise estética externa, por sua vez, conta com o resultado de questionamentos de grupos maiores através de testes que propõem a percepção da obra. É importante lembrar que no esquema tripartite, o músico intérprete se situa do lado estético.

3. Dimensão imanente ou neutra: relaciona-se com o universo da partitura na música ocidental. Na análise imanente, são consideradas apenas as estruturas da obra, sem jamais questionar uma pertinência poética ou estética. Essa dimensão é considerada um vestígio concreto do processo poético, ou seja, é um meio material pelo qual a forma da música é acessível aos nossos sentidos. Esta dimensão possibilita uma análise objetiva e descritiva das configurações dentro da partitura.

Como afirma Nattiez, enquanto a dimensão imanente descreve formas e estruturas, as dimensões poética e estética descrevem processos. De fato, a dimensão imanente não é intermediária entre as duas outras dimensões, pois não transmite ao ouvinte todas as significações intencionadas pelo compositor. Por isso, o símbolo transmitido pelo compositor pode ser interpretado como um símbolo diferente pelo receptor, sendo este um ponto de partida para uma nova significação.

Portanto, nos tópicos a seguir, explicitaremos o quadro completo da análise imanente, para que possamos localizar os motivos, configurações e seções da peça e, em seguida, a análise estética indutiva das estruturas, para que possamos analisar a percepção do ouvinte ao entrar em contato com a música analisada.

2.1 Quadro completo da análise imanente

Score

Piano

Configuração AB

Motivo a

Configuração ABCD

Motivo c

Motivo c1

Motivo b

Motivo b'

Seção 1

Configuração ABCD

Motivo c1'

Motivo c2

Motivo d

Motivo c3

Seção 1

Configuração ABDE

Motivo b1

Motivo b1'

Seção 1

Configuração ABDE

Seção 1

Configuração ABDE Configuração AF

Seção 1 Motivo f Motivo f1 Seção 2

Configuração AF

Motivo f1' Seção 2

Exemplo musical 1: Gismonti, E.: análise imanente do *Maracatú*

O quadro acima mostra a partitura da peça analisada paradigmaticamente de acordo com o nível imanente dentro dos parâmetros estruturais semiológicos. No primeiro sistema, observamos os motivos: a, b, b', c e c1; os quais já foram explicitados nos subtópicos anteriores. Além disso, observamos a configuração AB, formada pelos motivos a, b e b', juntamente com o início da configuração ABCD, formada pelos motivos: a, b, b', c, c1, c2, c3 e d; e da seção 1, formada pelas configurações: AB, ABCD e ABDE.

No sistema 2, observamos os motivos: c1', c2, c3 e d. Além disso, há o final da configuração ABCD e a continuação da seção 1. Posteriormente, no sistema 3 há os motivos: b1, b1' e o motivo e, juntamente com o início da configuração ABDE, formada pelos motivos: a, b1, b1', b2, b2', d e pelo motivo e.

O quarto sistema, apresenta os motivos: b_2 , b_2' e d . Além disso, observamos a continuação da configuração ABDE e da seção 1. No quinto sistema, são introduzidos os motivos: f e f_1 . Há também o término da configuração ABDE e da seção 1 na barra dupla; e o início da configuração AF, formada pelos motivos: a , f , f_1 e f_1' , e o início da seção 2, formada pela configuração AF. Por final, o sexto sistema apresenta o motivo f_1' e o término da configuração AF e da seção 2, finalizando a peça.

2.2. Análise estética das estruturas

Partindo da análise imanente, serão elaboradas hipóteses a respeito da percepção da peça “Maracatú”. No presente trabalho, será abordado o nível de recepção apenas indutivamente, ou seja, baseada nas impressões particulares sobre a obra, na tentativa de representar uma forma de percepção musical através da sua experiência como ouvinte, assumindo uma espécie de consciência coletiva.

Acredita-se que a análise estética indutiva preencherá lacunas em momentos que as relações poiéticas e imanentes ficarem sem resposta, pois sendo essa peça de caráter improvisatório alguns aspectos somente serão percebidos a partir da audição e prática musical. Nesse sentido, cabe a cada intérprete e analista decidir sobre as suas prioridades, considerando que certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade.

O método indutivo parte da observação particular dos fenômenos existentes e das relações entre eles. Basicamente, a percepção do analista/ouvinte estabelece relações de repetição e transformação, porém não podemos considerar que essa percepção, realizada com múltiplas possibilidades de retorno à partitura e diferentes gravações, correspondam à percepção em tempo real de outros ouvintes.

A análise imanente mostra que a música é dividida em duas seções, seção 1 e seção 2. A partir disso, percebe-se que a seção 1 apresenta o tema principal, baseado em melodias de segunda e terças, juntamente com o ritmo característico do gênero maracatu, feito pela mão esquerda. A figura 1 mostra o início da seção 1. Nela, podemos perceber as melodias em segundas e terças na mão direita, representadas pelos motivos c e c_1 , e o início da sequência rítmica característica do maracatu, representado pelos motivos b e b' a seguir:

Score

Configuração AB

Motivo a

Configuração ABCD

Motivo c

Motivo c1

Piano

Motivo b

Motivo b'

Seção 1

Exemplo musical 2 – Gismonti, E. Macartú, início da seção 1, comp. 1-3

A respeito dos padrões e das similaridades na seção 1, percebe-se que há uma regularidade rítmica na mão esquerda, a qual faz o ritmo sincopado de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, enquanto a mão direita tem o padrão de colcheias. Tais eventos ocorrem regularmente ao longo dessa seção, sem haver nenhum outro padrão contrastante entre eles. A partir desse fato, constata-se que a função dessa primeira seção é trazer o ouvinte para o universo do maracatu, colocando-o imerso na polirritmia característica e no ambiente folclórico de melodias baseadas em segundas e terças.

A polirritmia feita pela figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia da mão esquerda, juntamente com as colcheias em F# oitavado na mão direita, pode ter variações, pois, observando a partitura da peça, percebemos que não há indicação de acentuação dentro dessa polirritmia. A autora, valendo-se da sua participação nas oficinas do grupo Rio Maracatu, constata que o tipo de acentuação e o lugar serão determinados pelo intérprete, pois dentro do universo percussivo do maracatu, cada baque, ou seja, cada sequência rítmica tem uma acentuação específica, a qual é um senso comum, sendo passada oralmente.

Além disso, percebe-se que a junção do ritmo, feito pela mão esquerda ao longo de toda seção 1 com as colcheias da mão direita, deixa a peça composta basicamente de semicolcheias, as quais, segundo a percepção da autora, baseada principalmente na experiência no grupo Rio Maracatu, são a essência do ritmo característico do maracatu.

Em relação à conexão do ritmo escrito na partitura com o ritmo característico do maracatu, pode-se ter como exemplo as colcheias em F# oitavadas da mão direita como se fossem o ritmo feito pelo agogô. A autora faz essa associação a partir da experiência adquirida nas oficinas de percussão do grupo Rio Maracatu, onde ela entrou em contato com padrões rítmicos definidos que podem ser percebidos no exemplo da partitura a seguir. A figura 2 mostra as colcheias representativas do agogô²:

Motivo a

Exemplo musical 3 – Motivo *a* representando o agogô

A seção 2 apresenta-se mais lúdica. Mesmo sendo ritmicamente baseada em síncopes, por conta do ritmo escrito para a mão esquerda, observa-se que essa parte é amplamente usada pelos intérpretes para improvisação e contraste, como se abrisse espaço para algo novo. A figura 3 mostra o início da seção 2:

Exemplo musical 4 – Gismonti, E. *Maracatú*. Início da seção 2, comp. 13-15

Nesse momento, a rarefação da textura leva a crer que haja uma abertura para a contribuição interpretativa. De acordo com a autora, pode-se considerar que essa seção preza por momentos de maior expressividade e imaginação, onde o intérprete pode se libertar da partitura, estendendo a quantidade de compassos de acordo com sua inspiração musical.

Percebe-se que, na partitura, o movimento das colcheias em Fá# oitavado, representando o agogô, permanece na seção 2. Porém, na prática, admite-se a aparição de outros ritmos e notas por conta do caráter improvisatório citado anteriormente. Normalmente, o que está escrito nessa seção é usado somente como uma base, pois há variações dos ritmos de ambas as mãos, as quais voltam a fazer o ritmo escrito quando pretendem voltar para seção 1 e retomar a partitura.

Após esse momento de apresentação de ambas as seções pertencentes à estrutura da música, percebe-se que as seções 1 e 2 podem retornar de forma variada e continuam sendo reconhecidas. A distância entre o primeiro motivo e a sua repetição é muito provavelmente apreendida e tal fato ocorre, pois, ambas as seções têm repetições de padrões o suficiente para fazer com que o ouvinte consiga reconhecer o retorno de algum padrão específico. Desse modo, a separação temporal entre alguma seção e seu retorno mais a frente, mesmo que variado, não interfere na percepção de um ouvinte atento.

3. Considerações finais

A obra em questão foi escrita pelo compositor como uma peça para piano solo, pois, segundo o compositor, na década de 80 não tinha disponível um grupo de percussão que pudesse gravar com ele. Perante tal impossibilidade, a solução que Gismonti encontrou foi compor um maracatu que ele mesmo pudesse tocar, escrevendo uma peça para piano que tivesse as características do gênero. (GISMONTI, 2012)

Nota-se que a análise imanente apresentou as configurações da peça, partindo da micro para a macroestrutura. De maneira geral, a seção 1 da peça tem mais informações que podem ser debatidas a nível comparativo com os instrumentos da orquestra percussiva do maracatu do que a seção 2. A respeito dessa última seção citada, repara-se que a análise imanente determina os novos motivos presentes e que a representação do gonguê, pelo Fá# oitavado, permanece.

Por outro lado, a análise estética indutiva faz uma abordagem baseada na percepção do todo. A audição simultânea dos elementos citados na seção 1 faz surgir um novo padrão rítmico, formado por semicolcheias constantes que permeiam toda esta seção. Observa-se que a existência da polirritmia feita por essas semicolcheias é uma das principais características percussivas do maracatu, definindo seu balanço rítmico por conta das acentuações variadas.

Até hoje, há músicos fazendo diferentes versões da obra em questão. É possível ouvir arranjos com instrumentação diversificada que não necessariamente fazem parte do universo típico do gênero maracatu. Esse fato mostra que a obra continua aberta a diferentes interpretações, intervenções e concepções, contribuindo para que seja explorada em diferentes universos interpretativos.

Portanto, esse trabalho de pesquisa contribui para a performance, de modo a refletir sobre a interpretação de uma peça pianística como algo além de representação de texturas, timbres ou alturas no piano. Na verdade, ele realça a percepção de peças escritas para o instrumento além do universo pianístico, revelando uma representação de um conjunto de instrumentos, sendo uma orquestra convencional ou uma orquestra de um ritmo de tradição oral, como é o caso do maracatu.

Referências

ALVIM, Celso; CIAVATTA, Lucas. *Course de Perfectionnement en Rythmes et Percussions du Brésil*. Stage Conventionné AFDAS Du 10 au 21 janvier. Rio de Janeiro, 2005.

- AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. *Uma abordagem Semiológica do Noturno de Hommage a Chopin, de Heitor Villa-Lobos*. Revista Diálogos Musicais. Universidade Federal do Acre (UFAC), 2010.
- DUMAR, Deborah. Entrevista – Carioquice. *Doçuras Dodecafônicas*. Rio de Janeiro, 2011.
- FREGTMAN, D. Carlos, com a colaboração de Egberto Gismonti. *Música transpessoal. Uma Cartografia Holística da Arte, da Ciência e do Misticismo*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- GILIOLO, Renato de Souza. *Influências da literatura musical de Mário de Andrade em Egberto Gismonti: um ensaio exploratório*. Monografia. USP, 2004.
- GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida a Cândida da Silva em 2004.
- GISMONTI, Egberto. Entrevista concedida a Nathália Martins e Ana Paula da Matta Machado Avvad em Novembro de 2012.
- GISMONTI, Egberto. Discografia. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/egberto-gismonti/discografia>>. Acessado em Agosto de 2013.
- GUERRA-PEIXE. *Maracatus do Recife*. Recife: Irmãos Vitale, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1955.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA,IVALDO Marciano da França. *Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990)*. Revista de História, número 14, João Pessoa, 2006.
- LIMA,IVALDO Marciano de França. *Eterno Batuque. Visto como herança africana, o maracatu pernambucano sobrevive ao tempo e se renova a cada ano*. Revista de História. 2008.
- LIMA, Rogério. *Maracatu pra tu*. Culto Edição número 55. Abril 2010. Disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/maracatu.html>>. Acessado em: Junho 2011.
- MELO, Rurion. *O “popular” em Egberto Gismonti*. Novos estudos – CEBRAP, no.78, São Paulo, julho de 2007.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Egberto Gismonti e sua inserção no campo da música popular brasileira em fins da década de 1960*. Simpom. U-nicamp, 2012.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais*. in Per Musi – Revista Acadêmica de Música, v.9, Belo Horizonte, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: Union general d’ editions, 1975.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montreal: Cahiers du département d' études littéraires de l' Université du Quebec à Montreal, n. 10, 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Analyses et Intépretations de la Musique*. VRIN. Paris, 2013.
- SAMPAIO, Luiz Paulo de Oliveira. *Do Modal ao Serial: Quatro Séculos de Transformações na Linguagem Musical do Ocidente*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 1994.
- SILVA, Cândida Luiza Borges. *A interpretação e o pianismo de Egberto Gismonti em sua obra "Sonhos de Recife"*. Dissertação de Mestrado UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.
- VILELA, Sibila Godoy. *Dança das cabeças: A trajetória musical de Egberto Gismonti*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1998.
- WANDER, Edson. Entrevista – Overblog. *Ele, Egberto*. Goiânia GO, 2007. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Maracatu_\(ritmo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maracatu_(ritmo))>. Acessado em julho 2011.

Notas

¹ A presença percussiva é constante na música africana, porém não podemos transformar este fato num estereótipo representativo da África, pois em sua cultura, há presença considerável de elementos melódicos e da dança.

² Admite-se que provavelmente os músicos que não conhecem o ritmo característico do gênero maracatu não irão identificar tais relações, pois tal remissão será prejudicada pela falta de intimidade com as funções e ritmos típicos feitos por cada instrumento de percussão dentro da polirritmia.

***Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone: A validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem instrumental**

Carlos Henrique Bertão

UFRJ – ch.bertao@gmail.com

Aloysio Moraes Rego Fagerlande

UFRJ – aloysiofagerlande@gmail.com

Resumo: O presente trabalho procurará demonstrar como um intérprete pode encontrar soluções expressivas para a *Sonatina* para fagote de Francisco Mignone, a partir da estruturação do texto musical. Para o seu desenvolvimento, foram abordados conceitos da Psicologia aplicada à performance, Sociologia da Arte e Análise Musical. Constituída de uma complexa estruturação, pode-se perceber nesta obra as vantagens de uma execução não metronômica, onde as flutuações de andamento e humor obedeçam a critérios do discurso musical.

Palavras-chave: Fagote. Francisco Mignone. Francisco. Performance. Práticas Interpretativas.

***Sonatina for Solo Bassoon* by Francisco Mignone: the Validity of Analysis to the Development of an Instrumental Approach**

Abstract: In this paper, we intend to demonstrate how a performer could find expressive solutions for the Francisco Mignone's *Sonatina* for bassoon solo, based in the way musical text finds itself structured. For the development of this research, concepts of performance-orientated Psychology, Sociology of Art and Musical Analysis were related. As this work presents a rich array of structural components, one can notice the advantages of a non-metronomic execution of the work, where tempo e mood fluctuations follow musical speech criteria.

Keywords: Basson. Francisco Mignone. Performance.

1. Introdução

Sabe-se que a música, diferentemente de áreas do conhecimento mais objetivas, lida com aspectos subjetivos para chegar a uma finalidade de natureza estética. Para tal, se baseia em procedimentos concretos que lhe ajudam a exprimir conteúdos subjetivos através de convenções cooperativamente construídas (BECKER, 2010). Uma das ferramentas empregada pelos instrumentistas para impregnar sua performance de significado é o fraseado. O oboísta francês radicado nos Estados Unidos Marcel Tabuteau apontou o fraseado musical como a arte de definir a estrutura gramatical da música enquanto se toca (TABUTEAU apud MCGILL, 2007).

David McGill considera o fraseado musical análogo ao verbal. Segundo ele, a gramática não estaria aberta à interpretação. O fraseado partiria da compreensão da estrutura e deveria se preocupar em clarificar os aspectos

tos estruturais na performance. O que estaria aberto à interpretação seria a proporção na ênfase dos aspectos “gramaticais” da música (MCGILL, 2007).

A analogia da estruturação musical com o discurso verbal tem sido recorrente nos estudos sobre performance. Diversas correntes demonstram que inflexões e modulações na expressão vocal são, também, matéria-prima para expressão musical. Juslin e Persson lançam a hipótese de que o mesmo código acústico é compartilhado pela expressão vocal e pela comunicação emocional em performances musicais:

Se músicos aplicarão este código inato a sua performance, eles devem entender os paralelos entre vozes humanas e instrumentos musicais e aprender técnica suficiente para expressar emoções de acordo com o código vocal. (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 225, tradução nossa).

Há correntes que acreditam que expressividade musical é um talento inato, algo que é impossível de ser ensinado ou adquirido. No entanto, essa visão vem sendo posta à prova por inúmeros estudiosos. Apesar do mito de que expressividade seja um talento, os critérios que permitem julgar o que se considera como arte elevada refletem uma construção social (SLOBODA, apud JUSLIN; PERSSON, 2002). Isto quer dizer que a expressividade não é apenas um ente misterioso, mas um complexo jogo de significados atribuídos a sons. Assim, para uma comunicação efetiva em performance musical, é necessário que intérpretes e ouvintes compartilhem as convenções que condicionam o formato de arte em que estão inseridos (BECKER, 2010).

Friberg e Battel afirmam que “(...) uma boa compreensão da estrutura – seja teórica ou intuitiva – é pré-requisito para uma performance musical convincente” (2002, p. 199, tradução nossa). Naturalmente, deve ser feita a ressalva de que não existe apenas um modelo estrutural para cada obra, mas um número de possibilidades de estruturação coerentes com o material musical, a cognição do ouvinte e as convenções que fazem estes fatores se comunicarem. Ao critério de compreensão estrutural, é adicionada a manipulação de parâmetros sonoros com finalidade expressiva. Os autores Juslin e Persson dão o nome de dica (no inglês, *cue*) a estas convenções que atribuem significado a estes parâmetros:

O intérprete pode desejar que a interpretação de uma dada peça seja clara ou ambígua, estável ou variável, específica ou geral, dependendo da composição. Conhecimento sobre a relação entre dicas expressivas e seus efeitos emocionais ajudará intérpretes a alcançar confiavelmente respostas desejadas do ouvinte. (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 229-230, tradução nossa).

Estas dicas expressivas podem ser objetivamente enumeradas, como fizeram Juslin e Persson. Exemplos da utilização de parâmetros sonoros para a expressão de estados de espírito são a expressão de alegria, através de “tempo rápido, pequena variabilidade de tempo, articulação *staccato*, pequena variabilidade de articulação, alta amplitude sonora, timbre brilhante”, ou de tristeza através de “tempo muito lento, articulação *legato*, pequena variabilidade de articulação, baixa amplitude sonora, timbre opaco, grandes variações de tempo” (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 221, tradução nossa). Estas práticas musicais estão revestidas de significado emprestado da expressão vocal, mas desempenham um papel eficaz na performance de música instrumental.

Um exemplo de utilização de significados extramusicais aliados a funções estruturais do sistema tonal é o quarto movimento do *Quarteto de cordas Op. 135*, de Beethoven, intitulado *Der schwer gefasste Entschluss* (“a decisão difícil”), que utiliza duas sentenças verbais (pergunta e resposta) para estabelecer um jogo dialético entre elementos de tensão harmônica e relaxamento, sonoridades sombrias e claras. Os dois fragmentos temáticos germinais do movimento são sucessões de três notas, correspondentes às sentenças “Muss es sein?” e “Es muss sein!” (respectivamente, “Tem de ser?” e “Tem de ser”) (JONES, 2003).

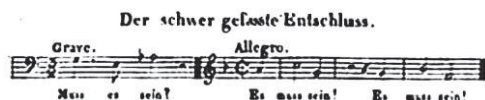


Figura 1 - Excerto do Quarteto de cordas nº 16, op. 135, de Beethoven.

Este exemplo demonstra a atenção que compositores dedicam a elementos estruturais da linguagem verbal, como as sílabas tônicas ou pontos de ênfase numa frase para a construção de música instrumental, além do uso de alterações no tempo e na tessitura para expressar sensações de dúvida ou afirmação.

A experiência musical acumulada ao longo dos anos de estudo costuma dotar o instrumentista de música de concerto com o aparato conceitual e domínio das ferramentas técnicas que permitem que este interprete o repertório canônico clássico e romântico de forma quase intuitiva. Isto acontece, em parte, porque “a maior parte da música tonal tem estrutura fraseológica hierárquica, às vezes simplesmente chamada *agrupamento*” (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 201, grifo do autor, tradução nossa).

O uso de dicas não é incompatível com a música do século XX. Pelo contrário, tão mais complexa seja a interpolação de técnicas de composição, mais detalhada deverá ser a abordagem de técnicas instrumentais enfati-

zando o conteúdo expressivo. Por isto, o intérprete deve seguir critérios para que sua performance seja coerente com múltiplas influências que permeiam obras da época, enfatizando riqueza de detalhes, manipulando flutuações na métrica, articulação e direcionamento de frases mais sofisticadas.

2. *Sonatina* para fagote solo: Uma análise

O Oxford Dictionary of Music entende o dodecafonismo como um “sistema de composição no qual todas as 12 notas incluídas na oitava (7 notas brancas e 5 pretas do piano) são tratadas como “iguais”, em uma relação ordenada onde nenhum grupo de notas predomina como no sistema de tons maiores e maiores” (TWELVE-NOTE COMPOSITION, tradução nossa).

A *Sonatina* não pode ser caracterizada simplesmente como uma obra dodecafônica, apesar de construída a partir de séries – nela encontramos frases com hierarquias de notas bem definidas, além de cadências tonais. Também definir a obra como *atonal* consistiria numa visão muito estreita de uma tendência plural da música do século XX, de onde floresceu, entre outros, o caso específico da técnica dos doze sons de Schönberg. Segundo Rodolfo Coelho de Souza, “foram muitas as poéticas do século vinte descompromissadas com o sistema tonal, cada uma delas produzindo resultados diferentes, que acabaram reunidas sob o conceito genérico de música atonal” (SOUZA, 2009, p. 122).

Compositores como Dallapiccola, Stravinsky e Frank Martin usaram o sistema dodecafônico mantendo correspondências com o sistema tonal e os modos maior e menor (TWELVE-NOTE COMPOSITION), como Mignone fez. A *Sonatina* é uma peça marcada pela abundância de exceções ao uso das séries, pelo número limitado de desdobramentos das séries originárias, e, principalmente, pela previsibilidade dos elementos estruturais, que lidam com as expectativas de tensão e relaxamento típicos do sistema tonal.

Segundo Souza, “a tonalidade só pode estabelecer-se como linguagem quando cria expectativas na ordenação dos acordes (que muitas vezes são satisfeitas e eventualmente contrariadas)” (2009, p. 123). A nosso ver, a *Sonatina* compartilha destas convenções com o sistema tonal, ainda que em conexão intertextual com procedimentos da linguagem dodecafônica. Petri (1999) considera que há uma “discrepância entre a estruturação quase convencional e o material dodecafônico nela empregado”. Acreditamos que esta discrepância resulta numa expressiva sobreposição de elementos essenciais de práticas musicais que, tradicionalmente, não se interceptam; tonalismo e dodecafonismo.

Tendo isto em mente, cabe ao intérprete potencializar a realização dos elementos estruturais para que estes sejam melhor percebidos através da audição. Estudos sobre cognição e recepção têm chegado a resultados

que apontam no sentido de que a maior parte dos ouvintes tende a perceber maiores variações na narrativa musical quando se enfatiza notas em áreas de relativa tensão (FRIBERG; BATTEL, 2002).

As anotações realizadas por Noël Devos sobre o manuscrito autógrafo demonstram possibilidades coerentes de variações na manipulação da sonoridade, articulação e tempo que induzam estados de espírito diversos, dando riqueza à comunicação emotiva da obra.

3. Aplicando a abordagem analítica à prática instrumental

Os elementos da primeira parte do primeiro movimento se beneficiam de uma interpretação que valorize as relações de tensão e relaxamento, que surgem de acordo com o desenho melódico das frases, ascendente-descendente. A sonoridade deve ganhar densidade em direção ao agudo. Do compasso 23 ao 28, os intervalos largos entre as notas podem induzir o intérprete a valorizar as ligaduras, dando mais tempo para que elas sejam bem realizadas, como proposto pela anotação *large et chanté* (largo e cantado) de Devos.



Figura 2 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 1º movimento, comp. 22-28

A partir da anacruse do compasso 34, uma seção contrastante é iniciada. Pela primeira vez, figuras rítmicas menores que a colcheia são introduzidas com regularidade. Este efeito ornamental de quintinas sobre as anacrusas ligadas aos primeiros tempos se contrapõe às articulações curtas que caem sobre o segundo e o terceiro tempos dos compassos. Devos anota para esta sessão, a indicação *rythmique*. Esta sessão pode ser considerada uma boa oportunidade de fazer transparecer a característica irônica do fagote.

O fragmento seguinte traz uma das construções onde a morfologia é mais ligada à tradição, e pode ser definido como:

(...) uma estrutura quase barroca: seis semicolcheias formam uma anacruse para três colcheias que pontuam com o intervalo de oitava descendente. No compasso seguinte, isto se repete igualmente. Só a terceira vez resulta diferente e a música segue. (PETRI, 1999).

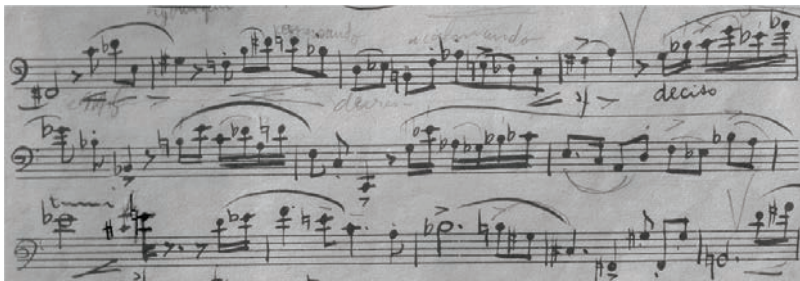


Figura 3 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 1º movimento, comp. 39-50

O compasso 66 traz as indicações *1º Tempo*, *piano dolce*. Estes elementos contextualizam que esta parte da *Sonatina* seja interpretada utilizando elementos como a pequena variabilidade de tempo e articulação, baixa amplitude sonora e ataques brandos, consistente com a dica de ternura definida por Juslin e Persson.

A partir do compasso 106, os elementos condicionantes da dica de tristeza (descritos na página 2) podem ser empregados para, gradualmente, através da grande variabilidade de tempo, gerar a sensação de que a estrutura musical vai se tornando rarefeita ao longo dos vários momentos de diminuindo até o *Più lento*.

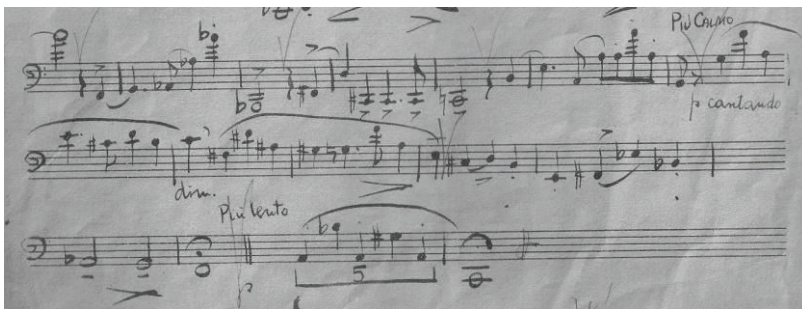


Figura 4 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 1º movimento, comp. 100-115

O segundo movimento, *Andante meditativo*, está claramente estruturado com material motivico separado para cada sessão. O material até o compasso 8 pode ser compreendido como um período, que se inicia de maneira plácida, piano, mantendo uma sonoridade íntima. O crescendo em direção ao Mi natural do compasso 7 deve ser executado rapidamente nas fusas ré-fá-lá-dó-mi, mantendo a partir daí a tensão, em *forte*, encerrando o período com um dó sonoro.



Figura 5 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 2º movimento, comp. 1-9

Após uma curta respiração, é interessante enfatizar a natureza anacrústica deste tema (anacruse do compasso 9 até o segundo tempo do compasso 12, que pode ser apresentado de maneira mais expressiva do que o período inicial, tendo em vista que ela se dirige ao registro de tenor do fagote. Procedendo desta maneira, o intérprete estará seguindo o código de expressão vocal que a comunicação verbal e a musical têm em comum. Esta premissa pode ser válida para o caso de um instrumento melódico, assim como a voz humana, e, de maneira mais específica, um instrumento de sopro, que mantém o imperativo da respiração como elemento ordenador.

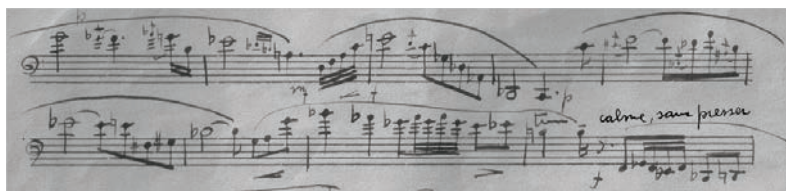


Figura 6 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 2º movimento, comp. 5-13

Da segunda parte do compasso 13 até a primeira nota do compasso 15, a sonoridade deve ser rica e vibrante, sendo cada nota muito bem explicada, dando tempo ao ouvinte de ouvir os intervalos se ligarem de maneira expressiva, com muita velocidade de ar, levando a linha até o Si bemol. Depois da pausa, a sonoridade torna-se novamente tranquila até o final do movimento.

Na *Giga*, Mignone se utiliza de uma forma barroca de forma bastante análoga às práticas do século XVII e XVIII, ou seja, mantém da giga o ritmo binário composto, o tempo rápido, os saltos amplos, a estrutura de refrões e os retrógrados prescritos pela convenção que se foi criando na *gigue* francesa (LITTLE).

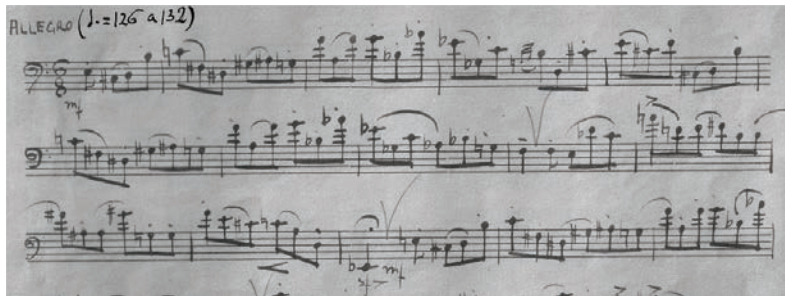


Figura 7 - Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*, 3º movimento, comp. 1-14

Outro elemento tradicionalmente incorporado à *gigue* francesa é o deslocamento da acentuação, ora nos tempos fortes, ora nos fracos. Mignone indica fartamente este fenômeno com o sinal de acento sobre as notas. Para chegar ao efeito de riqueza rítmica que pode ser desejável na obra, o intérprete tem à sua disposição diversas técnicas, sendo uma das mais efetivas a valorização dos acentos grafados pelo compositor. A maneira mais comum de fazer um acento é aumentar a dinâmica da nota, mas existem outros procedimentos, tais como um acréscimo na duração, atrasar o ataque através do alongamento da nota anterior ou da inserção de uma pausa, ou mesmo tocar a nota acentuada mais *legato*. Uma nota *legato* inserida num grupo de notas *staccato* pode resultar num acento (FRIBERG; BATTEL, 2002).

4. Considerações finais

O intérprete tem à sua disposição a possibilidade de imprimir um caráter ligeiro e rítmico, tendo como ferramenta um *staccato* brilhante e acentos bem marcados. Este movimento, entre os três, é o que tem menos flutuações de humor ou de expressão, à exceção da *coda*, onde devem ser exagerados *crescendos* e *decrescendos*, chegando à última nota com uma sonoridade brilhante e plena.

Concluindo, chamamos atenção para a validade da tomada de decisões interpretativas que digam respeito a técnicas instrumentais tendo por base uma análise coerente da estrutura musical e levando em conta questões sobre a recepção da obra pelo ouvinte. Não reivindicamos para nossa interpretação o estatuto de definitiva ou absoluta, justamente por interpretações estarem inseridas no complexo e intercambiável mecanismo que rege a comunicação expressiva em música. No entanto, este fato apenas ressalta o quanto a partitura deve ser vista como um documento aberto a leituras atentas ao contexto em que se insere. Assim, o desenvolvimento da técnica instrumental estará alinhado com a função comunicativa da música.

Referências

- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- FRIBERG, Anders; BATTEL, Giovanni Umberto. *Structural Communication*. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (ed.). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.
- JONES, David Wyn. Beethoven and the Viennese Legacy. In: STOWELL, Richard (ed.). *The Cambridge Companion to String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JUSLIN, Patrik N.; PERSSON, Roland S. *Emotional Communication*. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (ed.). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002.
- LITTLE, Meredith Ellis. Gigue (i). In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>>. Acesso em: 14 set. 2014.
- MCGILL, David. *Sound in motion: a performer's guide to greater musical expression*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- PETRI, Ariane Isabel. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. 1999. 2v. Dissertação (Mestrado em Música)-Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/tese_ariane_sumario.htm>. Acesso em: 05 out. 2014.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009.
- TWELVE-NOTE COMPOSITION. In: KENNEDY, Michael (ed.). *The Oxford dictionary of Music*. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e10517>. Acesso em: 06 out. 2014.

Modelagem como ferramenta de manipulação das inflexões rítmicas na definição do caráter no *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri: Etapa inicial

Stefanie Grace Azevedo de Freitas

UFRGS – freitas.stefanie@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, apresentamos resultados iniciais de um projeto de pesquisa sobre estratégias de prática deliberada para resolução e execução de sobreposições de figurações rítmicas, comumente denominadas como polirritmo, em algumas obras da música brasileira nacionalista para piano. Nesta amostra, investigamos a modelagem como estratégia de estudo para manipulação do tempo na realização destas figurações para a definição do caráter musical. Inicialmente selecionamos o *Ponteio 46* de Guarnieri e a coleta de dados contou com nove participantes em níveis acadêmicos distintos. A análise partiu de cinco entrevistas semiestruturadas e cinco gravações realizadas, incluindo o processo de modelagem de duas gravações comerciais.

Palavras-chave: Modelagem. Polirritmia. Inflexões rítmicas.

Modeling as a Tool for Timing Manipulation to Define Musical Character in *Ponteio 46* by Camargo Guarnieri: Initial Stage

Abstract: This text presents partial results of a research that empirically investigates strategies of deliberate practice of polyrhythm and it also includes modeling as a learning tool for the manipulation of rhythmic inflexions as related to the definition of character in Camargo Guarnieri's *Ponteio 46*. For this sample we analyzed nine students of differing academic levels. Results took into account five recorded performances and five semi-structured interviews. We chose two commercially available recordings of the chosen work as models.

Keywords: Modeling. Polyrrhythm. Timing.

Introdução

Em 1964, Camargo Guarnieri (1907-1993) recebeu uma carta¹ do pianista gaúcho Roberto Szidon (1941-2011), radicado então na Europa, em agradecimento por receber os *Estudos* do compositor e salientando “a dificuldade dura de vencer para a maioria dos pianistas” do *Estudo 7* e de outras obras, como seu *Ponteio 33* e *46*. Ao observar as partituras do *Estudo 7*, dos dois *ponteios* mencionados, assim como das outras obras citadas na carta, como o *Choros n.5* de Villa-Lobos, pudemos perceber que Szidon se refere ao fenômeno da sobreposição de figurações rítmicas, em alguns casos chamado de polirritmia e definido como a combinação simultânea de ritmos contrastantes em uma obra musical².

Instigada pelo comentário de Szidon sobre a dificuldade de execução das sobreposições rítmicas, esta pesquisa visa abordar aspectos relacionados diretamente à realização pianística em obras selecionadas da literatura

brasileira. Estudos recentes (COHEN; GANDELMAN; 2005, 2006, 2010, 2011) investigam estruturas rítmicas na *Cartilha Rítmica* de Almeida Prado (1943-2010) e nos *Dez Estudos Polirrítmicos* de Ernst Widmer (1927-1990). As autoras enfocam a desestabilização da regularidade da pulsação através da mudança de fórmulas de compasso, deslocamento de acentos, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias e, principalmente, tecem considerações sobre ensino e aprendizagem de formulações rítmicas na música brasileira do século XX. Apesar da presença deste fenômeno rítmico no repertório pianístico, são poucos os estudos empíricos que tratam da complexidade rítmica como um elemento vital na construção e realização de uma interpretação de nível de excelência, tanto em interpretações de artistas consagrados quanto na formação de profissionais.

Neste trabalho, apresento resultados parciais obtidos dos relatos da investigação sobre a modelagem como ferramenta de manipulação das inflexões rítmicas na definição do caráter no *Ponteio 46*, tendo como população alvo estudantes de graduação e pós-graduação.

Modelagem como metodologia de estudo/ensino

A modelagem no âmbito musical é o processo de aprendizagem pelo qual o estudante escuta interpretações que lhe servem de modelo, procura imitar, absorve ou replica elementos interpretativos e, eventualmente, transcende essa fase transformando o que absorveu em ideias interpretativas próprias (FREITAS, 2013). Segundo Dickey (1992), a modelagem é uma das estratégias mais utilizadas para ensinar um estudante como uma obra musical deve ser executada. Ao utilizar a modelagem como estratégia de ensino de recursos expressivos, o professor toca ao instrumento ou canta um trecho da obra que está ensinando. Ao imitar seu professor, que representa o modelo, o estudante adquire ferramentas expressivas para criar sua própria interpretação original (WOODY, 1999).

Segundo Woody (1999), a modelagem contribui especificamente para o aprendizado de recursos de expressividade. Sloboda (1996) corrobora a tese de Woody ao concluir que artistas e profissionais adquirem e desenvolvem suas habilidades expressivas através da imitação de modelos. A literatura especializada confirma através de estudos que os modelos aurais em forma de gravações também incrementam as dimensões expressivas na *performance* (ROSENTHAL, 1984; ROSENTHAL; WILSON; EVANS; GREENWALT, 1988).

Inflexões rítmicas nos Ponteios de Camargo Guarnieri

Para esta investigação, escolhemos o *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri, obra que faz parte de uma das principais coleções de peças para piano

do repertório brasileiro do século XX. Sobre o título, Guarnieri explicou: “Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar esse caráter brasileiro” (VERHAALLEN, 2011, p.128)³. Nesta coleção, Guarnieri marca as indicações de andamento e caráter na língua portuguesa. Ao longo dos cinco cadernos, o compositor indica um caráter bastante específico ou um estado emocional para cada uma das cinquenta obras.

O musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) definiu a característica que dá unidade a todos os *Ponteios* de Guarnieri: o rubato interno⁴. As características do rubato interno citado por Curt Lange têm sido objeto de estudo na literatura especializada internacional, descrito como *timing* (REPP, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c, 2000; PFORDRESHER; PALMER, 2002; GOEBL; PALMER, 2008, 2009; LOEHR; PALMER, 2009; PALMER; KOPMANS; CARTER; LOEHR; WANDERLEY, 2009). Em estudo brasileiro recente, o termo *timing* foi traduzido como “inflexões rítmicas” e descrito como pequenos desvios realizados na expressão das estruturas rítmicas de uma obra musical que geram características individuais na performance de cada intérprete (SANTOS; GERLING; BORTOLI, 2012). Segundo os autores, “as inflexões rítmicas, quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e tendo a expressividade por meta” (SANTOS; GERLING; BORTOLI, 2012, p.150). Os autores ainda afirmam que a análise das inflexões rítmicas na performance instrumental revela indícios de como o intérprete compreende, organiza e gerencia o deslocamento do tempo dentro da estrutura formal da obra, inserindo seu ponto de vista sobre a expressão da mesma.

Retomando o ponto de partida e a mencionada dificuldade de realização das sobreposições rítmicas e polirritmias em obras brasileiras de cunho nacionalista em conjunção com o “rubato interno” como característica marcante dos *Ponteios* de Guarnieri, investigamos as inflexões rítmicas nas obras de Guarnieri em interpretações de estudantes de piano em níveis acadêmicos diversos.

Ponteio 46 de Camargo Guarnieri

O *Ponteio 46* contém dois níveis distintos no seu fluxo sonoro: enquanto as vozes superiores prosseguem na métrica ternária simples, as vozes inferiores articulam um binário composto, 3/4 e 6/8 respectivamente. No decorrer da obra, as vozes superiores são articuladas por semínimas e as inferiores em semínimas pontuadas, criando um agrupamento de três notas contra duas em cada compasso. Comumente descrito como “três contra dois”, escolhemos este padrão para dar início ao estudo empírico do fenô-

meno designado por polirritmia. Este *Ponteio* não apresenta mudanças de compasso, constatação que faz com que a estrutura homogênea desta obra, em comparação com as outras citadas por Szidon, preste-se como o ponto de partida da coleta. Esse *Ponteio* faz parte do quinto e último caderno de ponteios, datado de 1958-1959, e foi dedicado à esposa do compositor, Vera Sílvia Ferreira. No modo lídio, o compositor requer o caráter *Íntimo* para sua execução, sugerindo 80 BPM para a semínima. Para esta investigação, selecionamos os vinte compassos iniciais ou seja, até o acorde de Si menor no qual a seção cadencia.

16

PONTEIO Nº 46

de Vera Sílvia Ferreira

Íntimo (♩ = 80)

The musical score for Ponteio Nº 46 is presented in five systems. The first system begins with a piano introduction marked 'pp' and 'Íntimo (♩ = 80)'. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system includes a '(molto espress.)' marking. The fourth system shows the final melodic phrase leading to a cadence. The fifth system shows the final chord, a B minor triad (B2, D3, F#3), which serves as the section's cadence.

Exemplo musical 1. Vinte compassos iniciais do *Ponteio* 46 de Camargo Guarnieri.

Participantes

Neste projeto, contamos com nove participantes voluntários em níveis acadêmicos diferentes e que estudam ou estudaram graduação/pós-graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Participante	Idade/Sexo	Nível acadêmico Graduação (Bacharelado)	Nível acadêmico Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado)
1	23/M	8º semestre (último)	--
2	23/M	3º semestre	--
3	20/F	7º semestre	--
4	25/M	--	Mestre
5	23/F	--	2º ano do Mestrado
6	24/M	6º semestre	--
7	24/F	Bacharel	--
8	26/F	--	1º ano do Doutorado
9	25/F	--	Mestre

Tabela 1. Informações sobre os participantes.

Material

Os participantes não receberam orientação de seus professores na preparação dos vinte compassos iniciais do *Ponteio* 46. A preparação da peça foi monitorada por oito semanas através de cinco coletas que incluíram gravações em formato MIDI no *Disklavier Yamaha DKC-800* e cinco entrevistas semiestruturadas gravadas em aparelho de áudio.

Seleção dos modelos

No contato inicial, investigamos quais gravações da obra os participantes conheciam e, dessa forma, escolhemos duas gravações desconhecidas por eles a partir de dois critérios: andamentos e inflexões rítmicas contrastantes. Foram selecionadas duas gravações disponíveis no mercado, uma da *Summit Records* de 1999 e outra da *Naxos* de 2013.

Procedimento metodológico

Foram realizadas cinco gravações (G) seguidas de entrevistas durante as oito semanas da coleta: G1 (leitura do trecho do *Ponteio*), G2 (imitação do Modelo 1), G3 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes), G4 (imitação do Modelo 2), G5 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes), como podemos compreender através da linha do tempo apresentada na Figura 1.



Figura 1: Linha do tempo da coleta de dados.

A análise dos dados foi feita a partir dos relatos sobre as preocupações referentes às inflexões rítmicas relacionadas com o caráter da obra, da reflexão do processo de estudo para a modelagem e da análise do andamento e das inflexões rítmicas feita através do *software Sonic Visualiser*. Tanto nas gravações dos participantes quanto dos modelos, assinalamos cada batida de colcheia (BPM) para analisar suas durações e, assim, compreender a manipulação das inflexões rítmicas. Com o programa *Excel*, construímos gráficos para sobrepor as linhas da condução do tempo e as inflexões rítmicas de cada gravação, comparando assim os participantes com os modelos.

Resultados parciais

As entrevistas realizadas com os participantes deixaram transparecer suas dificuldades em relação às figurações rítmicas sobrepostas do trecho estudado do *Ponteio 46*, suas estratégias de leitura, suas buscas por resoluções, bem como suas percepções do andamento e do caráter da peça. A partir dos relatos obtidos na primeira entrevista, mapeamos as seguintes estratégias:

Estratégia de leitura	Participantes
Mãos juntas	1, 2, 4, 9
Mãos separadas	3, 5, 6, 7, 8

Tabela 2. Estratégias de leitura.

Tipo de abordagem para leitura	Participantes
Matemática	1, 4, 6, 9
Sensorial	2, 7, 8
Matemática e Sensorial	3, 5

Tabela 3. Tipos de abordagem para leitura.

De forma independente, os Participantes 6 e 9 revelaram ter criado um artifício rítmico para o entendimento da figuração de 3 contra 2 encon-

trada em todos os compassos do *Ponteio* 46, determinando com precisão o encaixe da segunda colcheia em relação à voz superior.

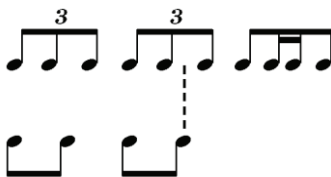


Figura 2. Artífico rítmico criado pelos Participantes 6 e 9 para entender o encaixe da segunda colcheia em relação à voz superior.

Quando questionados sobre a principal dificuldade em relação à sobreposição rítmica, os nove participantes foram unânimes: o intervalo de décimas entre as duas vozes mais graves e as duas vozes mais agudas aliada à manipulação do tempo no encaixe das sobreposições rítmicas de três notas contra duas se constitui em um desafio. Após a realização da primeira entrevista e gravação (G1), os participantes receberam por email um arquivo de áudio contendo o primeiro modelo a ser imitado. Transcorridas duas semanas da primeira gravação, foi realizada a segunda gravação (G2) seguida de outra entrevista, a fim de investigar a percepção e opinião dos participantes acerca do andamento, do caráter e das inflexões rítmicas da gravação comercial. Durante a segunda entrevista, os participantes refletiram sobre a manipulação da dinâmica e das inflexões rítmicas para a definição do *Íntimo* solicitado por Guarnieri, após a imitação do primeiro modelo sugerido. Na tabela abaixo (Tabela 4), categorizamos os participantes através dos depoimentos que revelaram os principais parâmetros musicais que definem o caráter de uma obra.

Andamento	Inflexões rítmicas	Dinâmica
Participante 1, 2, 6, 8	Participante 4, 5, 6, 9	Participante 1

Tabela 4. Parâmetros musicais que definem o caráter de uma obra.

Os Participantes 3 e 7 não explicitaram opinião sobre quais aspectos musicais contribuem para a definição do caráter. Nessa fase da coleta, ambos estavam preocupados com a resolução das décimas em relação ao encaixe no tempo das sobreposições rítmicas e como essa fluência poderia interferir, futuramente, no caráter *Íntimo*.

Considerações finais

Apresentamos resultados iniciais obtidos através dos relatos de nove participantes sobre as dificuldades de realização da sobreposição rítmica de três contra duas e sobre a reflexão das inflexões rítmicas nessas sobreposições contidas nos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri. As entrevistas documentadas durante a coleta de dados funcionaram como incentivo para que os participantes pudessem expor seus pensamentos e suas dificuldades com a figuração rítmica do *Ponteio*, bem como suas decisões frente ao processo de modelagem para a definição do caráter da obra, valorizando dessa forma suas próprias experiências musicais. Os dados obtidos através dos relatos iniciais revelaram diferentes estratégias de estudo e tipos de abordagem para a realização da sobreposição de figurações rítmicas no *Ponteio* escolhido, bem como os aspectos musicais que cada participante descobriu ser essencial para a construção do caráter solicitado. Nossa hipótese inicial para esta etapa da investigação é que a modelagem tem o potencial de reforçar estratégias de estudo relacionadas à sobreposição de figurações rítmicas e a sua manipulação temporal afim de definir de forma mais consciente o caráter *Íntimo* do *Ponteio 46*.

Referências

- DICKEY, Marc. A comparison of Verbal Instruction and nonverbal teacher-student modeling in instrumental ensembles. *Journal of Research in Music Education*, v. 39, No2, p. 132-142, 1991.
- FREITAS, Stefanie. *Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso*. Tese de doutorado, UFRGS, 2013.
- GANDELMAN, S.; COHEN, S. A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. In: *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2006, Rio de Janeiro. ANPPOM, 2005. v. 1. p. 10-15.
- GANDELMAN, S.; COHEN, S. Polirritmia no ensino do piano. In: *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2010, Florianópolis. ANPPOM, 2010. v.1, p.10-18.
- GANDELMAN, S.; COHEN, S. O estudo da polirritmia em Ernst Widmer. In: *XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. ANPPOM, 2011. v. 11. p. 1-8.
- GOEBL, W.; PALMER, C. Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, 186, 471-479, 2008.
- GOEBL, W.; PALMER, C. Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Perception*, 26, 427-438, 2009.
- LOEHR, J.D.; PALMER, C. Sequential and biomechanical factors constrain

- timing and motion in tapping. *Journal of Motor Behavior*, 41, 128-136, 2009.
- PALMER, C.; KOOOPMANS, E.; CARTER, C.; LOEHR, J.D.; WANDERLEY, M. Synchronization of motion and timing in clarinet performance. In A. Williamon, S. Pretty, & R. Buck (Eds.), *Proceedings of the Second International Symposium on Performance Science*. Utrecht: European Association of Conservatoires (AEC), 2009.
- PFORDRESHER, P.Q.; PALMER C. Effects of delayed auditory feedback on timing in music performance. *Psychological Research*, 16, 71-79, 2002.
- REPP, Bruno. The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception*, 15, p.265-290, 1998a.
- REPP, Bruno. Variations on a theme by Chopin: Relations between perception and production of timing in music. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 24, p.791-811, 1998b.
- REPP, Bruno. Control of expressive and metronomic timing in pianists. *Journal of Motor Behavior*, 31, p.145-164, 1999a.
- REPP, Bruno. Detecting deviations from metronomic timing in music: Effects of perceptual structure on the mental timekeeper. *Perception and Psychophysics*, 61, p.529-548, 1999b.
- REPP, Bruno. Relationships between performance timing, perception of timing perturbations, and perceptual-motor synchronization in two Chopin preludes. *Australian Journal of Psychology*, 51, p.188-203, 1999c.
- REPP, Bruno. Pattern typically and dimensional interactions in pianists' imitation of expressive timing and dynamics. *Music Perception*, 18, p.173-211, 2000.
- ROSENTHAL, R.; WILSON, M.; EVANS, M.; GREENWALT, L. Effects of Different Practice Conditions on Advanced Instrumentalists' Performance Accuracy. *Journal of Research in Music Education*, Winter 1988 vol. 36 no. 4 250-257, 1988.
- SANTOS, R. T. A.; GERLING, C. C.; BORTOLI, A. L. Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. *Revista da ABEM*, Londrina, vol.20, n.27, p.149-162, jan-jun 2012.
- SLOBODA, John. The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the (Ed.). *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 107-126, 1996.

WOODY, Robert. The relationship between explicit planning and expressive performance of dynamic variations in an aural modeling task. *Journal of Research in Music Education*, p. 47-331, 1999.

Notas

¹ Carta gentilmente cedida pela família do compositor a Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling.

² RANDEL, Don Michael (Ed.). *Harvard Concise Dictionary of Music*. Harvard University Press, 1978, p. 397.

³ Entrevista de Marion Verhaalen com o compositor, em 4 de novembro de 1969.

⁴ "O rubato interno encontrado com tanta frequência na música brasileira" (LANGE apud VERHAALLEN, 2011, p.128).

***Capim de Pranta*, obra para canto e piano de Ernani Braga: Uma análise para performance¹**

Sérgio Anderson de Moura Miranda

UFMG – sergioandersct@hotmail.com

Resumo: o presente artigo propõe uma análise para performance da obra “Capim di Pranta”, a segunda canção do ciclo “Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro, Harmonizadas para Canto e Piano”, de Ernani Braga. Embora tenham o folclore brasileiro como temática unificadora, cada canção é muito peculiar e não existe inter-relação entre as mesmas. Pesquisar sobre o contexto sociocultural por trás da obra, ajudou a elucidar como o texto, em seu contexto folclórico, pode ter influenciado as escolhas musicais do compositor. Para uma melhor compreensão do texto musicado, foi disponibilizado a sua transcrição de acordo com as regras do “Alfabeto de Fonética Internacional (IPA) para o Português Brasileiro no Canto Erudito.” De uma maneira breve, esse artigo pretende oferecer ao intérprete todas as referências necessárias para uma performance bem informada de “Capim de Pranta.”

Palavras-chave: Braga. Canção Brasileira. Performance.

***Capim de Pranta*, a Musical Work for Voice and Piano by Ernani Braga: A Performance Analysis.**

Abstract: this article suggests a performance analysis of “Capim di Pranta”, the second song in the cycle “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore, Harmonized for Voice and Piano”, a musical work by Ernani Braga. Although all five songs originate from the same national folkloric tradition, each is unique. Understanding the unique facets of each song is essential for the performer’s approach and interpretation. An endeavor to learn the social-cultural context behind the work helped to elucidate how the text and its traditional associations affected the composer’s musical choices. Further discussion includes a pronunciation guide according to the International Phonetic Alphabet (IPA) for Brazilian Portuguese. Briefly, this paper furnishes all the information needed for a fully informed interpretation of this work.

Keywords: Braga. Brazilian Art Song. Performance.

1. Introdução

Ernani Costa Braga (ou apenas Ernani Braga), foi um compositor brasileiro, regente, musicólogo, pianista, agente cultural, educador musical e crítico musical. Nascido em 10 de janeiro de 1888, na cidade do Rio de Janeiro, Braga iniciou seus estudos musicais com Alfredo Bevilacqua, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde, mais tarde, também faria parte do corpo docente. Importante figura na cena musical brasileira durante a primeira metade do século XX, participou dos primeiro e terceiro dias dos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922, interpretando obras pianísticas de autores franceses. A participação de Braga naquele evento teve influência direta e recomendação do próprio Villa-Lobos, que o considerava um grande intérprete de sua obra (CARLINI, 2008).

Após os eventos da Semana de Arte Moderna, Braga permaneceu na cidade de São Paulo, onde atuou como concertista e professor de piano por período de sete anos. Porém, pesquisadores afirmam que o compositor não teria se adaptado ao ambiente profissional paulistano da época. De acordo com Carlini (2008), essa não adaptação se deveu tanto à forte influência italiana no Conservatório Dramático Musical, como também à já existente dificuldade apresentada nas relações interpessoais entre paulistas e cariocas, angústias relatadas pelo próprio Braga, em correspondência ao amigo Luciano Gallet, com data de 23 de agosto de 1923:

Gallet, [...] Digo-te fora da minha imensa modéstia, que é nula a minha influência no ambiente Paulista. Portanto, disponha o Vilmar do meu contingente pessoal que, apesar de nulo também, tem a vantagem inestimável de ser carioca. Reparaste no maiúsculo do Paulista e na insignificância do carioca? Nasceram-me os dois, assim, espontaneamente, do bico da pena. De onde posso afirmar que o parto foi feliz, pois os indivíduos dados à luz, (mesmo fora da Estação da dita) trouxeram as suas características e prerrogativas desde o bico materno. Agradeço-te os bons votos com que tens acompanhado a minha trajetória artística, e se, de fato, não a perdeste de vista, posso assegurar ao mundo que tens bom olho ou, quando menos, um ótimo coração. Até há pouco, andei por aqui rolando, qual cometa vagabundo, sem papel definido na organização do sistema planetário-musical-italo- Paulista. Agora sinto que estou começando a evoluir... Noto certo orgulho cósmico, que algumas moléculas e não poucos átomos se vão, pouco a pouco, desagregando daqueles astros luminosos, para aderirem à cauda do cometa. Que não me atrapalhem a marcha astronômica! Da tua atividade e dos teus sucessos como compositor, como virtuose, como regente e como professor, tenho sabido e, sempre, com maior prazer. Dou-te os meus calorosos parabéns pela tenacidade do esforço e pela felicidade da realização. Dá-me, quando puderes, notícias tuas. Aqui estarei para tudo o que julgares ao meu alcance e que te possa servir. Um afetuoso abraço do Ernâni (CARLINI, 2008).

Como a situação em São Paulo não mudaria com o passar dos anos, em 1928, Braga decidiu sair em uma turnê onde percorreria a maioria das capitais das regiões norte e nordeste do Brasil, realizando um total de 19 concertos, época em que, provavelmente, recolheu o material para a composição das canções do ciclo “Cinco Canções Folclóricas do Nordeste Brasileiro – Harmonizadas para Canto e Piano.” No final daquela turnê, em 1929, Braga decide por fixar residência em Pernambuco, onde viveria por cerca de 10 anos. Dentre suas contribuições naquele estado, está a criação do Conservatório Pernambucano de Música, instituição ainda ativa nos dias atuais. Como compositor, Braga viria aderir às diretrizes nacionalistas do Movimen-

to Modernista iniciado em 1922, e, estilisticamente, faz parte da segunda geração de músicos nacionalistas brasileiros. Mudou-se para Buenos Aires, Argentina, entre os anos de 1942 e 1944, época em que assinou um contrato de trabalho com o programa radiofônico “Hora do Brasil.” Faleceu no dia 16 de setembro de 1948, na cidade de São Paulo. (CARLINI, 2008).

2. O texto de *Capim di Pranta*

Texto em Português	Transcrição em IPA
<i>Tá capinando, tá!</i>	ta kapinẽdʊ ta
<i>Capim de pranta,</i>	kapĩ di prẽte
<i>Tá capinando,</i>	ta kapinẽdʊ
<i>Tá nascendo.</i>	ta nasẽdʊ
<i>Rainha mandou dizê</i>	raĩje mẽdʊ dizẽ
<i>Pru modi pará co’essa lavoura.</i>	pru mɔdʒi para kɔese lavoure
<i>Mandou dizê,</i>	mẽdʊ dzize
<i>Mandou pará!</i>	mẽdʊ para
<i>Lará, lilá.</i>	lara lila

Tabela 1. Transcrição do texto para o Alfabeto de Fonética Internacional (IPA)²

O texto de *Capim di Pranta*, embora escrito em português, é o resultado da mistura de linguagem coloquial e regionalismo. Esse coloquialismo, “rebelde” às normas gramaticais, mas usado de maneira espontânea pelo povo brasileiro, pode ser percebido em toda canção, o que confirma que o texto coletado pelo compositor é de tradição oral, folclórico. De acordo com Oliveira (2008), “foi definido como critério para identificar o folklore o comportamento coletivo, tradicional, espontâneo, anônimo, regional que se mantinha pela tradição oral.” Em frases como “pru modi pará co’essa lavoura,” percebemos a maneira como a língua portuguesa era falada no nordeste brasileiro; uma maneira regionalista de se pronunciar o português, ainda presente em algumas cidades do interior, o que atesta a identidade oral do povo daquela parte do país.

3. A voz de *Capim di Pranta*

De acordo com informações encontradas na primeira página da partitura editada pela Ricordi da Argentina, a canção “Capim de Pranta” foi dedicada à Maria Kareska. Kareska era um soprano-ligeiro e seu nome pode ser encontrado juntamente com o nome de Braga em programas de concertos

no sul do Brasil, especificamente na cidade de Curitiba (PR), como também em correspondências trocadas entre Braga e o musicólogo carioca, erradicado em Curitiba, Fernando Corrêa de Azevedo³ (CARLINI, 2008).

Pesquisas recentes também revelaram que o nome do soprano é citado em correspondências trocadas entre o compositor Ernani Braga e o musicólogo Curt Lange, datadas de 1942, época em que Braga morava na cidade de Buenos Aires, Argentina. Em uma de suas cartas, Braga externa seu desejo de ir à Montevideo para alguns concertos e pede ajuda à Lange.⁴ Em resposta, Curt Lange pede para que o compositor procure o Senhor Dr. João Baptista Lusardo, Embaixador do Brasil no Uruguai, quem, de acordo com Lange, reunia as condições para ajudá-lo na execução de seus projetos, através da Embaixada Brasileira naquele país:

Diríjase Ud. al excmo Señor Embaixador do Brasil, Dr. João Baptista Lusardo, que es una muy buena persona, muy active, y mui querida en nuestro medio. Es siempre mejor que Ud. proceda así. Aún quando Ud. no venga enviado por el Gobierno del Brasil, ellos pueden cooperar, en vista de que Ud. está al frente de la “Hora do Brasil”. Tendo en la Embajada buenos amigos de manera que todo se arreglará. En cuanto tenga Ud. noticias cualesquiera sea su contenido, comuníquenelo inmediatamente, para yo providenciar lo demás.⁵

Na sequência, Braga responde à carta de Curt Lange, comentando sobre o programa das músicas que pretendia apresentar no Uruguai, um programa que seria dividido em três partes, sendo que, na última, seria apresentado o ciclo “Cinco Canções Folclóricas do Nordeste Brasileiro – Harmonizadas para Canto e Piano”, tendo como provável solista, Maria Kareska:

Pretendo apresentar um programa dividido em 3 partes: na primeira, solos de Piano, que eu mesmo executaria; na segunda, uma suíte para Violino e uma peça para 2 Violinos, ambas com acompanhamento de Piano, (que eu poderia fazer) mas executadas por elementos daí; na terceira, canções folclóricas a cargo, penso eu, de Maria Kareska. Talvez o Snr. me pudesse fazer a gentileza de incluir os violinistas aos quais eu me poderia dirigir, pedindo colaboração.⁶

Pereira (1986) sugere que Braga teria morado em Montevideo, Uruguai, na década de 40. Carlini (2008), porém, afirma que “não foi, no entanto, localizada informação mais específica sobre as suas atividades naquele país.” Entretanto, informações sobre as pretensões de Braga no Uruguai puderam ser obtidas através das cartas trocadas entre o compositor e o musicólogo Curt Lange, à disposição no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais.

4. Análise para a performance de *Capim di Pranta*

A canção *Capim di Pranta* foi coletada no Estado de Alagoas e retrata o *jongo*, um tipo de arte popular que envolve canto, dança e era dançado pelos negros que trabalhavam nas plantações, principalmente de café, nos tempos de cativeiro. É uma canção cujo texto conta sobre a luta dos escravos que, enquanto cultivavam a lavoura, tinham que trabalhar duramente para tentar conter a grama que ameaçava invadir as plantações (PEREIRA, 2007).

De acordo com o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil, o *jongo* é uma forma de expressão afro-brasileira, que integra instrumentos de percussão, danças coletivas e prática de magia. Foi trazido para o Brasil por negros escravos de origem *bantu*, seqüestrados nos antigos reinos de Ndongo e do Kongo, atual região da República de Angola.

O *jongo* é uma herança cultural dos grupos bantos da África Meridional, trazidos ao Brasil para trabalhar como escravos nas fazendas de café, entre os séculos 16 ao 19. Sua prática envolve canto, dança e percussão de tambores. Por seu intermédio, os membros da comunidade atualizam suas crenças nos ancestrais e no poder da palavra. O canto, baseado em provérbios, metáforas e mensagens cifradas, permite aos praticantes relatar os acontecimentos do cotidiano e reverenciar os antepassados. A importância do reconhecimento e valorização desse bem, símbolo da resistência cultural afro-brasileira na região sudeste, foi unanimidade entre os conselheiros (IPHAN, 2005).

No *jongo*, os instrumentos de percussão têm um papel muito importante. Entre eles estão os tambores (ou atabaques), guaiás (uma espécie de chocalho) e puítas (ou cuícas). Dentre os instrumentos, os atabaques parecem ser os mais importantes. De tamanhos diferentes, onde o maior deles é chamado de “caxambu” e o menor, “candongueiro”, são considerados como representantes dos ancestrais e “falam” por eles. Ribeiro (1984) afirma que, assim como no Candomblé, esses instrumentos servem para estabelecer uma conexão com o mundo espiritual. Seus sons não somente conectam as pessoas com seus deuses, mas também são considerados sinais físicos da presença daquelas entidades.

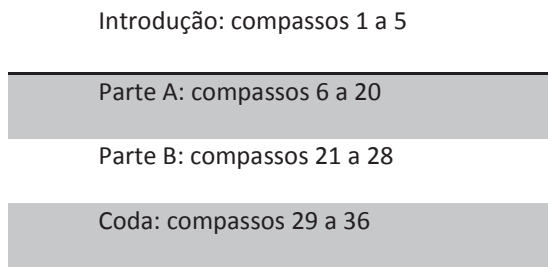
A parte cantada no *jongo* é chamada de “ponto” e pode ser usada como maneira de adoração aos santos ou aos ancestrais, para cumprimentar pessoas ou até mesmo como um veículo para se fazer mágica. Ainda, o instrumento musical responsável pela mudança de um “ponto” seria o “guaiá” (RIBEIRO, 1984).

No Brasil, as letras entoadas no “ponto” eram uma mistura da língua portuguesa com o dialeto africano *bantu* e, num dado momento da história,

eram usadas para camuflar mensagens com informações secretas entre os escravos. Assim, escravos de diferentes plantações mandavam mensagens através do *jongo*, de uma plantação para outra, através das metáforas nos textos das canções, sem serem percebidos pelo seu senhorio (RIBEIRO, 1984).

A partir do ano de 2005, o IPHAN determina que, o *jongo* do povo *bantu*, por ter sido assimilado dentro da cultura brasileira, passaria a ser considerado como um elemento de origem africana dentro da nossa cultura, sendo, portanto, considerado como parte do patrimônio cultural brasileiro. Essa assimilação, porém, faria com que o *jongo* adquirisse um aspecto mais lúdico, perdendo assim a sua parte esotérica (RIBEIRO, 1984).

5. Análise musical



Tab. 2. Forma Musical de *Capim di Pranta*

As escolhas musicais de Braga para sua “canção-jongo” apresentam similaridades na Introdução e na Coda; em ambas as partes, a linha vocal parece lembrar um recitativo. Embora o texto seja escrito em uma linguagem mais coloquial e regionalista, as escolhas rítmicas de Braga parecem servir muito bem à prosódia do texto musicado.

Na parte A, em um primeiro momento, o texto conta e canta a respeito do constante crescimento da grama nas plantações, o que acaba por frustrar todo o trabalho dos escravos que tentam, insistentemente, conter esse crescimento desenfreado daquela erva, para, logo em seguida, anunciar a ordem da rainha para que parem com aquela lavoura.

Parte B projeta musicalmente a satisfação dos escravos por não precisarem mais combater o crescimento da gramínea, muito possivelmente uma espécie invasora. Nessa parte, a canção adquire um caráter mais entusiasmado e dançante. De acordo com Pereira (2007), ♩ = 108 parece ser a escolha mais correta do tempo.

A canção ainda apresenta riqueza de detalhes nas partes harmônica e rítmica, detalhes que lembram a obra *Golliwogg's Cake-walk*, de Debussy

(1862-1918), último movimento da obra *Children's Corner Suite*, composta em 1909 (MARIZ, 2000).⁷ Na obra de Debussy, o ritmo de cada compasso é semelhante ao ritmo característico do *cake-walk*,⁸ enquanto que a harmonia apresenta traços que lembram os primeiros compassos do prelúdio escrito pelo compositor Richard Wagner, para sua obra *Tristão e Isolda*, numa espécie de citação de Wagner em Debussy (CLASSICALM).

Os dois exemplos abaixo mostram com clareza as semelhanças estruturais entre as músicas de Braga e Debussy e como as obras compartilham mesma ideia rítmica e sinais de articulação, conforme observado por Mariz.

The image shows a musical score for Debussy's 'Golliwogg's Cake-Walk' (composições 10-14). It is written for piano and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The tempo is marked 'très net et très sec'. Dynamics include 'mf', 'p', and 'ff'.

Exemplo Musical 1: Debussy, C. Golliwogg's Cake-Walk, comp. 10-14

The image shows a musical score for Braga's 'Capim de Pranta' (comp. 1-2). It is written for piano and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The tempo is marked 'p'. The lyrics 'tá ca - pi - nan - do, tá!' are written below the melody.

Exemplo Musical 2: Braga, E. Capim de Pranta, comp.1-2.

Embora não apresentem mesma tonalidade e escolha de compasso, as obras compartilham um mesmo padrão rítmico no acompanhamento da mão esquerda do piano – baseado em grupos de duas semicolcheias em *staccato* – bem como melodias em síncopes, na mão direita. Essas figuras sincopadas, encontradas nas linhas melódicas, geram uma sensação rítmica de *ragtime* naquelas obras (MCKAY, 2009).⁹ A “quebra” rítmica gerada pelas síncopes “é uma das características mais centrais da música de origem negra (...) elemento definidor no ragtime, (...) uma adaptação (...) dos ritmos africanos originais” (GRIPP, 2012).

Um esquema dessa estrutura rítmica seria:



Exemplo Musical 3: Mesmo modelo rítmico encontrado nas duas obras.

Como pianista de concerto, Braga certamente conhecia a literatura de Claude Debussy para o piano, de forma que teria sido simples refletir o estilo de Debussy em sua própria obra.

6. Considerações finais

O folclore, baseado em crenças, lendas e costumes de um grupo, é passado para as futuras gerações através da tradição oral. Independentemente de raça, regionalismo ou ancestralidade, essa riqueza de conhecimento é parte intrínseca da cultura de um povo enquanto nação, pois um determinado material folclórico não pertence apenas a um específico grupo étnico.

Na música de natureza folclórica, essa oralidade apresenta uma tendência de se combinar elementos tradicionais com variantes contemporâneas locais, o que mostra como esse material musical é transmitido através de um processo dinâmico e pode ser recriado continuamente, enquanto transmitido.

No Brasil, os maiores contribuintes dessa herança foram os povos indígenas, seguidos pelos portugueses e africanos. Nessa dinâmica, o ciclo de canções de Braga parece querer mostrar a riqueza do folclore brasileiro através dos diferentes estilos musicais agrupados naquela obra.

Em *Capim di Pranta*, as escolhas musicais não só retratam fielmente as descobertas do compositor durante o processo de pesquisa, como também revelam sua capacidade criativa.

O texto musicado por Braga, embora apresentando versos de duas linhas que se repetem, um traço comumente encontrado nas cantigas do *jongo*, não evidencia a isometricidade dos “pontos” do *jongo*, pois não possuem o mesmo número de sílabas. No entanto, nota-se a preocupação do compositor em construir uma peça onde a linha melódica, baseada em graus conjuntos e poucos saltos, é acompanhada por um ritmo em sínopes, de caráter percussivo, numa espécie de recriação da rítmica encontrada em um “ponto.”

Referências

- BÉHAGUE, G. Afro-American Music, South America. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001: V 4, 177.
- BRAGA, E. *Cinco Canções Nordestinas do Folclore Brasileiro Harmonizadas para Canto e Piano*. Buenos Aires: Ricordi, 1942.

- BRAGA, E. [Carta] 15.07.1942, Buenos Aires para LANGE, C. Montevideo. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Comenta sobre a proposta de repertório a ser executado em possível concerto no Uruguai, bem como sobre possível organização de um núcleo coral em Montevideo.
- BRAGA, E. [Carta] 11.09.1942, Buenos Aires para LANGE, C. Montevideo. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Pede ajuda a Curt Lange para a realização de concertos no Uruguai.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Jongo é patrimônio cultural brasileiro*. Brasília, DF: IPHAN, 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em 22.08.2014.
- CARLINI, A. Um outro Ernani Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa de Azevedo entre 1945-1948. In: VIII Encontro de Musicologia Histórica, 2010, Juiz de Fora - MG. *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora - MG: Editora UFJF, 2008. v. 8. p. 51-71.
- CLASSICAL MUSICAL SHOP WEBSITE. *Composers: Achille-Claude Debussy*. Disponível em: <<http://www.classicalm.com>>. Acesso em 23.08.2014.
- GRIPP, B. Euterpe: Blog de Música Clássica. *150 de Debussy* <<http://euterpe.blog.br>>. Acesso em 05.09.2014.
- HITCHCOCK, H. W. *Music in the United States: A Historical Introduction*. 4th ed. Prentice Hall, 1999.
- IMSLP / PETRUCCI MUSIC WEB PAGE. Children's Corner (Debussy, Claude). Disponível em: <<http://imslp.org>>. Acessado em 23.08.2014.
- KAYAMA, A., et. al. *PB Cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*. Opus, São Paulo, n. 13.2, Dezembro, 2007.
- LANGE, C. [Carta] 24.07.1942, Montevideo para BRAGA, E. Buenos Aires. 1f. Acervo Curt Lange. Universidade Federal de Minas Gerais. Sugere que o compositor Ernani Braga procure o Sr. Embaixador do Brasil no Uruguai, como uma maneira de viabilizar a realização de concertos naquele país.
- MCKAY, D. *Golliwog's Cakewalk*. Disponível em: <<http://aussiemusician.blogspot.com>> Acesso em: 23.08.2014.
- MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. 5th ed. Rev. e Ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MIRANDA, S. A. M. *Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide*. 2010. 100 f. Dissertação (Master in Voice Performance) – School of Music, University of North Dakota, Grand Forks, 2010.

- OLIVEIRA, L. L. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OXFORD UNIVERSITY. *Cakewalk*. Oxford Dictionaries online. Oxford University Press, 2012. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/us>>. Acesso em 28.08.2014.
- PEREIRA, G. A. C. *Ernâni Braga, vida e obra*. Recife (PE): Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, DSE/Departamento de Cultura, 1986.
- PEREIRA, J. R. L. *The Solo Vocal Music of Ernani Braga*. 2007. 69 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – School of Music, University of California, Santa Barbara, 2008.
- RIBEIRO, M. L. B. *O Jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SANTIAGO, E. *Ragtime*. Infoescola: navegando e aprendendo. Disponível em: <www.infoescola.com>. Acesso em 24.08.2014.

Notas

- ¹ Este artigo é uma adaptação de parte do capítulo 2 de minha dissertação de mestrado “Five Songs of Northeastern Brazilian Folklore by Ernani Braga, Harmonized for Voice and Piano: a performance guide”, defendida na University of North Dakota (UND), nos Estados Unidos, em 2010, sob a orientação do Dr. Gary Towne, trabalho premiado com o “2012 Distinguished Creative Exhibition Award”, pelo Colegiado de Pós-Graduação daquela universidade (MIRANDA, 2010).
- ² PB Cantado – Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, publicado na revista *Opus*, v. 13, n. 2, de dezembro de 2007.
- ³ O professor Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975), foi presidente da *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê SCABI* e de outras entidades culturais do Paraná, bem como criador da *Escola de Música e Belas Artes EMBAP* do Paraná.
- ⁴ Braga para Lange, Buenos Aires, 15 de julho de 1942. Acervo Curt Lange.
- ⁵ Curt Lange para Ernani Braga, Montevideú, 24 de julho de 1942. Acervo Curt Lange.
- ⁶ Braga para Lange, Buenos Aires, 11 de setembro de 1941. Acervo Curt Lange.
- ⁷ Debussy dedicou essa música à sua filha, Claude-Emma.
- ⁸ O Cakewalk foi um estilo de dança popular do final do Sec. XIX, desenvolvido para uma competição entre os participantes das comunidades afro-americanas, onde o competidor que apresentasse uma maneira de caminhar mais jocosa e divertida ganharia um bolo como prêmio (Oxford Dictionaries online). Trad. Miranda, 2014.
- ⁹ “Um ritmo musical cultivado nos Estados Unidos, especialmente entre 1896 e 1917 e que é reconhecidamente uma das matrizes formadoras do jazz norte-americano” (Infoescola Website).

Música brasileira para grupo de trompetes: Um repertório em construção

Maico V. Lopes

UnB – maicoze@gmail.com

Resumo: o presente trabalho tem como objetivo identificar o repertório de música brasileira para grupo de trompetes e sua utilização como ferramenta pedagógica do ensino da música de câmara para trompetes. Foi realizado um levantamento dos grupos em atividade, com ênfase nos grupos que tiveram um desempenho fundamental no fomento à criação de novo repertório para a formação de grupos de trompetes, bem como um catálogo do repertório encontrado durante a pesquisa.

Palavras-chave: Música brasileira. Grupo de Trompetes. Música de Câmara

Brazilian Music for Trumpet Ensemble: an Evolving Repertoire

Abstract: this paper aims to identify the Brazilian repertoire for trumpet ensemble and its use as pedagogical tool to teach chamber music for trumpets. A research of the active ensembles was held with mainly emphasis on the ensembles that enabled the raising of new repertoire for trumpet ensemble as well a catalog of Brazilian works.

Keywords: Brazilian Music. Trumpet Ensemble. Chamber Music

Nos últimos 20 anos, a música brasileira para grupos de trompete se tornou uma importante ferramenta pedagógica. O repertório teve uma evolução significativa, principalmente graças aos grupos formados nas universidades que trabalharam em parceria com seus departamentos de composição, encomendando e estreando peças por todo o país.

O repertório brasileiro para grupos de trompete é formado, quase que em sua totalidade, por peças encomendadas. Cada coordenador de grupo adquire as obras que estão disponíveis e encomendam novas peças a compositores próximos, com o intuito de expandir e formar o seu próprio repertório. À medida que novos grupos surgem, novo repertório é criado.

A metodologia para realização do levantamento e coleta do repertório foi a consulta presencial e/ou correspondência eletrônica a compositores, intérpretes, bibliotecas e centros acadêmicos. Até o momento, foram encontradas 47 obras de compositores brasileiros para formações desde trio de trompetes até uma obra para 15 trompetes, conforme listagem apresentada no Anexo 1.

As obras possuem características diversas, por se tratarem de compositores de diferentes períodos e estéticas, e todas apresentam trechos desafiadores e idiomáticos. Não estão contabilizados arranjos e transcrições, apenas obras originais.

Oswaldo Lacerda, um compositor de extrema importância na história da música do Brasil, possui uma obra para trio de trompetes, com três mo-

vimentos composta em 1983 intitulada *Festivo*. Esta é a primeira obra que se tem notícia. A próxima obra é de 1986, *Uma Fantasia Brasileira*, para quinteto de trompetes, composta por José Ursicino da Silva, o *Maestro Duda*. A peça foi encomendada por Nailson Simões para seu então sogro, pela ocasião de sua conclusão do curso de Mestrado em Música no *New England Conservatory*, na cidade de Boston, e estreada no mesmo ano e cidade.

Estas duas obras foram o ponto de partida para se estabelecer um repertório e configurar uma nova abordagem aos instrumentos de metal em geral. Ambos compositores foram de extrema importância para o repertório brasileiro de instrumentos de metal com um número significativo de composições desde um único instrumento com piano até pequenos e grandes grupos de metais.

Falar sobre a importância e dos benefícios de tocar em um grupo de câmara é redundante. Porém, é importante destacar quando este grupo é formado pelo mesmo instrumento. Devido à rotina intensa das orquestras e bandas profissionais, raramente há tempo para se trabalhar minuciosamente os detalhes, mesmo em grupos de câmara ou durante os ensaios de naipe. Ao se trabalhar em um grupo de câmara que possui apenas o mesmo instrumento, é possível observar e consertar problemas idiomáticos e peculiares.

Concepções como equilíbrio de sonoridade, qualidade de som e afinação, saber liderar e saber seguir, tocar junto, em naipe, são características da vida profissional que podem ser desenvolvidas em um grupo de trompetes.

No Brasil, um exemplo da atividade pedagógica que o grupo de trompetes possibilita é a *Oficina Trompetando*, criada em 1993 pelo professor Clóvis Beltrami como um conjunto de música de câmara da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

A proposta da oficina era desenvolver um trabalho de performance em grupo com prioridade para a música brasileira e obras escritas para o próprio grupo, abordando e solucionando questões técnicas e interpretativas, buscando um som camerístico, com homogeneidade de timbre, frases, dinâmicas e articulações claras, visando sempre a unidade e uniformidade da música e dos intérpretes.

Podemos comprovar que o objetivo foi alcançado ao observarmos as carreiras profissionais de alguns dos ex-integrantes da oficina: Dr. Paulo Ronqui atuou como trompetista da Orquestra de Campinas de 1997 a 2012 e atualmente é professor de Trompete e Percepção da Unicamp; Flávio Gabriel Parro foi principal trompete na Ospa de 2004 a 2006, quando foi aprovado para o naipe de trompetes da OSESP - permanecendo até hoje -, e também ganhou o 2º prêmio no concurso de Praga em 2011; Elieser Ribeiro - assumiu a cadeira de principal da Ospa após a saída de Flávio, e atuou

como trompetista do naipe da Orquestra Sinfônica de Israel durante a última temporada.

O Trompetando permanece em plena atividade e é responsável pelo único álbum de música brasileira para grupos de trompetes, *Sol e Pedra*, lançado em 2001 e gravado com apoio da universidade Federal de São Carlos e da Unicamp. O amazonense Glauber Santiago merece destaque pela sua produção em parceria com o Trompetando, assinando 12 das 17 obras presentes no CD do grupo.

Outro exemplo de ação pedagógica de grupos de trompete surgiu anos depois, no Rio de Janeiro. O prof. Dr. Nailson Simões começou a lecionar na UNIRIO no ano de 1998 e em 2000 foi criado o Grupo de Trompetes da UNIRIO como um dos grupos de câmara do Laboratório de Metais da UNIRIO.

Já em seu primeiro concerto, apresentaram uma obra composta exclusivamente para o grupo, *Etiam per me Brasilia Magna*, do compositor Celso Mojola. Esta peça foi o objeto de estudo de sua tese de doutorado, defendida na UNIRIO.

O grupo da UNIRIO permanece em atividade atualmente sob a coordenação de Simões e funciona como um laboratório de pesquisa para os alunos de composição da Universidade, sempre dando ênfase à música brasileira.

Alguns ex-integrantes do grupo da UNIRIO também ocupam posições de destaque no cenário trompetístico: Dr. Antônio Cardozo e Dr. Maico Lopes são professores, respectivamente, da Universidade Federal de Goiás - UFG e da Universidade de Brasília - UnB; Nicolau Lafetá, concluiu o mestrado em jazz no Koninklijk Conservatorium, na Holanda; Ronqui e Gabriel também fizeram parte do grupo da UNIRIO.

Para ilustrar a importância destes dois grupos, das 47 obras, 14 foram encomendadas pelo grupo Trompetando e 20 pelo Grupo da UNIRIO.

Atualmente existem cerca de oito grupos de trompete em atividade no país. A grande maioria deles vinculada a alguma instituição de ensino, como UnB, UNIRIO, Unicamp, UFRJ, URN, UFPB, Escola de Música de Brasília. Por se tratarem de grupos vinculados a universidades, o nível artístico dos grupos pode variar a cada semestre, de acordo com o nível a quantidade de integrantes.

Aos poucos, este repertório vem ultrapassando as fronteiras do país e alcançando reconhecimento internacional. Durante a *37th Annual Conference of the International Trumpet Guild*, em 2011, O Dr. David Spencer (professor assistente da Memphis University), convidou um grupo de intérpretes brasileiros para apresentar um recital somente com peças de compositores brasileiros para grupos de trompete como parte integrante de seu *lecture recital* em homenagem ao professor Charles Schlueter, destacando

sua contribuição à comunidade trompetística brasileira. Os intérpretes foram: Dr. Nailson Simões, Dr. Heinz Schwebel, Dr. Paulo Ronqui, Dr. Antônio Marcos, Dr. Maico Lopes e Aquiles Moraes.

No ano de 2013, foi estreada uma nova obra do Maestro Duda, *Fantasia Pernambucana*, dedicada a Nairam Simões, seu neto, em homenagem à conclusão de seu curso de bacharelado na Memphis University. No mesmo ano, uma proposta nossa foi enviada e aceita para um novo *lecture recital*, que foi apresentado durante a *39th Annual Conference of the International Trumpet Guild*. Na ocasião, duas obras, dos compositores Claudia Caldeira e Fernando Moraes, tiveram suas estreias realizadas.

Nosso objetivo com este artigo é apresentar a comunidade acadêmica um pouco do repertório brasileiro para grupos de trompete, como forma de representação da nossa cultura através do nosso instrumento.

Acreditamos que um grupo de trompetes de alto nível consequentemente produzirá trompetistas de alto nível, capazes de atenderem as diferentes demandas da carreira profissional e esperamos que esse texto possa demonstrar um pouco da produção brasileira para grupos de trompete, comprovando suas possibilidades pedagógicas e o crescimento dessa prática fundamental no desenvolvimento da performance do trompetista pelo território nacional.

Referências

- STOWMAN, William. *The benefits of performing in Trumpet Ensemble*. International Trumpet Guild Journal, vol 37, nº 2, January 2013, p. 76-77, 80.
- BELTRAMI, Clóvis A. *Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos* – Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2008.
- SIMÕES, Nailson de A., CALDEIRA Simões, C. M. V, LOPES, Maico., VAZ, Henrique., SANTANA, Eduardo., FERRAZ, Marcos N. *Relato de um laboratório de pesquisa em performance no século XXI*. XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis - SC, 2010.

Anexo 1

	Compositores	Título da Obra	Formação	Localização da Obra
1	André Codeço	Episódio em Miniatura	5 trompetes	
2	Aylton Escobar	Pregoeiros	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Clóvis Beltrami ^{*1}
3	Bruno Parente	Três Pequenas Peças	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões ^{*2}
4	Celso Mojola	Etiam per me Brasília Magna	5 trompetes	Arquivo pessoal do compositor

5	Celso Mojola	Fanfarras para um Novo Século	3 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
6	Claudia Caldeira	Beradeiros	4 trompetes	Arquivo pessoal da compositora
7	Claudia Caldeira	Farra	3 trompetes	Arquivo pessoal da compositora
8	Claudia Caldeira	Meraca	4 trompetes	Arquivo pessoal da compositora
9	Claudia Caldeira	S'poia	5 trompetes	Arquivo pessoal da compositora
10	Daniel Havens	Fanfarras para 6 trompetes	6 trompetes	Arquivo pessoal do Prof. David Alves ³
11	Estercio Marquez	Quarteto Para Trompetes	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Antonio Marcos Cardoso ⁴
12	Fernando Morais	Quarteto No. 1	4 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
13	Gilson Santos	Fanfarras Para José Siqueira	4 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
14	Gilson Santos	Libras	10 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
15	Gilson Santos	Seventy Springs	1 trompete piccolo, 3 trompetes e 2 flugelhorn	Arquivo pessoal do compositor
16	Glauber Santiago	Andrômina	6 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
17	Glauber Santiago	Barbebeu	4 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
18	Glauber Santiago	Brasil 250 anos	5 trompetes	Publicada pela Triplo Press
19	Glauber Santiago	Celebração	6 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
20	Glauber Santiago	Fufú	5 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
21	Glauber Santiago	Para Todos Nós Tocamos	6 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
22	Glauber Santiago	Peça para 5 Trompetes	5 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
23	Glauber Santiago	Pequena Fuga	4 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
24	Glauber Santiago	Sol e Pedra	5 trompetes	Publicada pela Triplo Press
25	Glauber Santiago	Trio para Trompetes	5 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
26	Glauber Santiago	Trompetópolis	15 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
27	Glauber Santiago	Uma Maraca para Você	5 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
28	Hudson Nogueira	Serenata e Dança	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
29	Itiberê Swarg	De bom tamanho	6 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
30	Jailton de Oliveira	Impressões de Ganimedes	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Clóvis Beltrami
31	José O. Alves	Palíndromo	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
32	José O. Alves	Prelúdio	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
33	Klesly Brandão	Nause	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Clóvis Beltrami

34	Leandro Braga	Surpresa	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
35	Luciano L. Barbosa	Suíte dos Restos	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
36	José Ursicino da Silva "Duda"	Fantasia Pernambucana	3 trompetes e 2 flugel-horns	Publicada pela Triplo Press
37	José Ursicino da Silva "Duda"	Tema para um Trompetista	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
38	José Ursicino da Silva "Duda"	Uma Fantasia Brasileira	3 trompetes e 2 flugel-horns	Publicada pela Triplo Press
39	Nailson Simões	Sipoca	4 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
40	Nikolai Brücher	Prelúdio e Fuga	4 trompetes	Arquivo pessoal do compositor
41	Nikolai Brücher	Sem Título	4 flugel-horns e 2 trompetes piccolos	Arquivo pessoal do compositor
42	Oswaldo Lacerda	Festivo	3 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
43	Pedro Curvelo	Três Peças para Quinteto de Trompetes	5 trompetes	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões
44	Rogério Borges	Maestro Duda passou por aqui	3 trompetes e 3 flugel-horns	Arquivo pessoal de Thadeu Silva ^{*5}
45	Rogério Borges	No Forró do Zé Doidiça	3 trompetes e 3 flugel-horns	Arquivo pessoal de Thadeu Silva
46	Rogério Borges	O Japa no Forró	3 trompetes e 3 flugel-horns	Arquivo pessoal de Thadeu Silva
47	Vinícius Ferreira	Diálogos	3 trompetes e 2 flugel-horns	Arquivo pessoal do prof. Nailson Simões

^{*1} Clóvis Beltrami é trompetista da Orquestra Sinfônica Estadual de Campinas.

^{*2} Nailson Simões é professor de trompete da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

^{*3} David Alves é professor de trompete da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EM-UFRJ.

^{*4} Antonio Marcos Cardoso é professor da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Federal de Goiás – EMAC-UGF.

^{*5} Thadeu Silva é doutorando da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Música para trompa e órgão: Práticas, história e representações

Antonio J. Augusto

UFRJ – antoniojaugusto@musica.ufrj.br

Resumo: Este artigo tem como objeto o repertório original escrito para trompa e órgão. Para sua realização foi realizada a catalogação deste conjunto de obras, buscando mapear as diferentes temporalidades, estilos, finalidades e consumo desta produção específica. Serão abordados o contexto histórico da criação das obras, as diferenças e similitudes, seus aspectos idiomáticos (se existentes) e suas representações simbólicas. Foram catalogadas 165 obras, de 124 compositores, abrangendo um período compreendido entre os anos de 1822 a 2014.

Palavras-chave: música de câmara. Práticas interpretativas. Prática de conjunto. Trompa. órgão.

Music for Horn and Organ: Practices, History and Representations

Abstract: This article has as main object the original repertoire written for horn and organ. For its accomplishment, was necessary undertake a realization of a catalogue, seeking to map the different time frames, styles, purposes and consumption of this particular production. Our task was to understand the possible relationship between its inherent characteristics and its use as an instrument of technical and interpretative choices. In this sense, we have examined the historical context, the differences and similarities, their idiomatic aspects (if any) and their symbolic representations. 165 works by 124 composers were cataloged, covering a period between the years 1822-2014.

Keywords: music; chamber music; performance practice; horn; organ.

Em um relato publicado na *Revue de la Normandie*, o cronista Amédée Méreaux descreveu a cerimônia de primeira comunhão dos alunos do Liceu de Rouen, em maio de 1869. Ele iniciou sua crônica alertando que neste tipo de evento se realizavam manifestações musicais que naqueles dias “*atraiam os mais altos interesses*”. Assim ficamos sabendo que além ter sido tocado o *Kyrie*, *Glória* e *Credo* da *Missa* a duas vozes, de Sigismund Neukomm, foram também realizadas obras de outros compositores, como uma *Marcha Solene* para saxofone-alto e orquestra, de Camille Caron, e o *Andante* da sinfonia *A Rainha*, de Haydn. Durante a comunhão, momento central da cerimônia, o trompista Vanhotte tocou um “*melodioso solo de trompa*”, acompanhado ao órgão por Celestin Vervoitte.¹

Sintomaticamente, o cronista não revelou qualquer surpresa ou utilizou qualquer expressão que pudesse denotar estranhamento por, no momento mais importante do evento, um duo de trompa e órgão ocupar o centro das atenções. Ao contrário, noticiou o fato como algo corriqueiro, sem utilizar qualquer inflexão que revelasse estar presenciando algo inusitado ou algum novo “experimento”. Afinal, a prática de compor para trompa

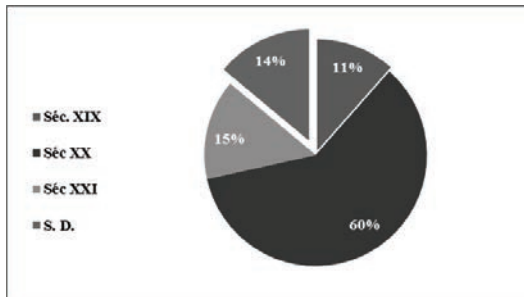
e órgão teve seu ponto de início exatamente na França, através das obras de Sigismund Neukomm, compositor austríaco, aluno de Haydn e que exerceu grande parte de suas atividades artísticas a serviço da aristocracia francesa.

Em abril de 1821, Neukomm deixou o Brasil após cinco anos de intensa atividade no país, para reassumir suas funções como mestre-capela do Príncipe Talleyrand. No ano seguinte ao seu regresso, compôs a *Marcha Religiosa* (1822), para trompa e órgão. Esta obra é reconhecida – até os recentes estágios de nossa pesquisa –, como a primeira obra escrita originalmente para esta formação². Ela foi estreada durante uma entrega de prêmios em uma capela de Valençay e somente 21 anos mais tarde, Neukomm comporia, em Paris, uma segunda obra original para trompa e órgão, *O Andante pour cor et orgue expressive* (1843).

É de certo modo instigante perceber que embora tanto a trompa como o órgão já houvessem sido objeto de inúmeras composições – que exploravam suas amplas capacidades técnico-expressivas –, apenas a partir das obras de Neukomm e já na segunda metade do século XIX, que tomou forma um pequeno, porém representativo conjunto de obras escritas para esses instrumentos em duo. E ainda mais curioso é lembrar que somente nas últimas quatro décadas este repertório assumiu alguma visibilidade a partir das gravações realizadas por alguns dos mais importantes trompistas, como Martin Hackleman, Peter Damm e Ifor James. (JOHNS, 2006)

Nossa pesquisa tem como objeto principal a compilação deste conjunto de obras, tentando responder qual a relação entre as suas características inerentes e a sua utilização como instrumento de escolhas técnicas e interpretativas, atentos ao contexto histórico da criação das obras, as particularidades e similitudes, seus aspectos idiomáticos (se existentes) e suas representações simbólicas. Catalogamos 165 obras escritas por 124 compositores, abrangendo um período compreendido entre os anos de 1822 a 2014, o que nos ofereceu a possibilidade de visualizarmos a distribuição temporal deste conjunto:

Gráfico 1: Relação conjunto de obras e data de composição



Este quadro nos permite afirmar que a consolidação desta prática composicional, envolvendo a trompa e o órgão, se estabeleceu de maneira inquestionável no século XX, quando 95 obras são compostas, ampliando o universo de 19 composições datadas do século XIX. Entre as composições deste período, além das obras de Sigismund Neukomm, encontramos a importante contribuição de Camile Saint-Saëns, efetivada entre os anos de 1853 e 1857, ocasião em que atuou como organista da Igreja de St. Merri³. Vale a pena ressaltar que a primeira obra de Neukomm, de 1822, é claramente escrita para a trompa natural, fato que repercute a objeção que os professores do Conservatório de Paris fomentavam não somente contra o instrumento à válvulas, mas também a sua música (Humphries,2000). O *Andante*, de 1843, entretanto, resplandece com a utilização da trompa cromática e com a ampliação dos recursos expressivos do instrumento. Este *Andante* e as peças escritas por Saint-Saëns se enquadram no que John Humphries descreve como o resultado do esforço de Pierre-Joseph Meifred em provar que a trompa cromática não surgia para substituir a trompa natural, mas que deveria ser entendida como um novo instrumento, com uso bem distinto nas regiões média e grave. E seria exatamente este recurso que Saint-Saëns utilizaria, por exemplo, em seu *Adágio*:

Figura 1: Adagio pour cor en fa et orgue.



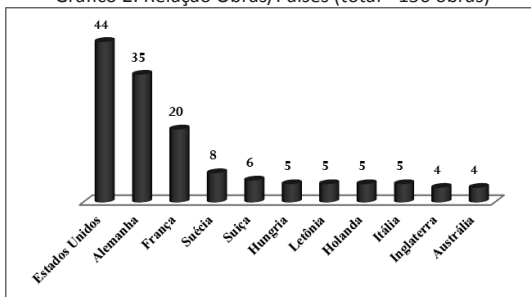
Fonte 1: Bibliothèque Nationale de France

A produção para trompa e órgão no âmbito religioso parece ser decisiva para que encontremos na França, ainda no século XIX, além das obras de Neukomm e Saint-Saëns, composições de Henri Brovelio e Jules Cohen. A estes nomes agrega-se o do alemão Eduard Adolf Tod, que, em 1868, editou o seu *Andante religioso, op. 10*, que indicava, mesmo fora da França, o vínculo com a prática sacra. A diferença surge com Jules d'Aouost e sua peça *Sur le lac* [No lago] que remete a outro tipo de representação.⁴

No final do século XIX, o número de composições realizadas fora da França foi ampliado somando-se a elas as obras dos compositores alemães Carl Kossmaly – *Meditation über J. S. Bach's 12tes Praeludium aus dem 1 Theil des wohltemperirten Claviers* –; e do trompista Bernhard Eduard Müller⁵, *Gebet* [Oração] e *Andante Religioso* (1883). Além dessas, registra-se o *Adágio D-Dur* (1884), de Richard Kowal, da República Checa; *Vier Tonstücke, Op.61* (1888), do austríaco Rudolf Bibl; *Bénédiction nuptiale* (1897), do italiano Marco Enrico Bossi; e as obras dos suecos Hugo Alfvén, *Elegi for Cello/Horn and Organ* (1897), e August Körling, *Pastorale* (1899), que agregaram outras representações simbólicas ao incipiente conjunto.⁶

Curiosamente, entre as obras catalogadas em nossa pesquisa, percebemos um intervalo representativo de 36 anos, entre a última composição realizada no século XIX e a primeira do século XX. Este intervalo importaria não somente a incorporação das profundas mudanças ocorridas na trompa, mas também o alargamento de suas representações simbólicas, bem como a transformação dos Estados Unidos em maior centro produtor de novas peças para a formação.

Gráfico 2: Relação Obras/Países (total - 156 obras)

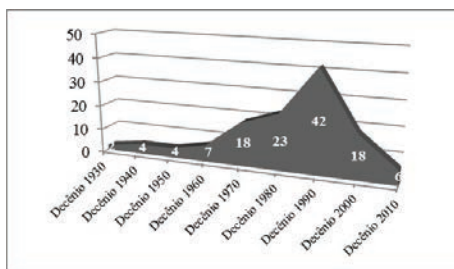


Assim, podemos observar no gráfico acima a predominância da produção norte-americana durante o século XX e também os números que indicam a consolidação da prática nos seus países-berço, como França e Alemanha. Concomitantemente, percebemos sua disseminação por vários países europeus, bem como sua chegada, na década de 1970, à Austrália, representada pelas obras de Dulcie Sybil Holland e Alan Willmore.

Como dissemos anteriormente, somente no decênio de 1930 a produção para trompa e órgão foi retomada. Em 1935, a compositora e pianista letã Lūcija Garūta compôs *The Warriors' cemetery is circled by silent pines* [O cemitério dos guerreiros é rodeado por pinheiros silenciosos]⁷. De acordo com Andrei Streliaev, a prática da escrita para órgão na Letônia tem uma longa história que remonta a mais de sete séculos não somente de composições escritas, mas também da construção deste instrumento. Porém, ele

aponta para o fato singular de que, apesar de possuir tanta tradição, somente no final do século XIX e começo do XX que uma ideia de música nacional letã se estabeleceu na música escrita para órgão (STRELIAEV, 2012). Esta inserção do ideal nacionalista está também presente na obra de Garūta para trompa e órgão. Segundo Streliaev, esta peça seria uma adaptação de um movimento de suas variações sinfônicas *Mana dzimtene* [Minha terra natal], que, como o título sugere, é uma obra programática⁸. A obra de Lūcija Garūta foi sucedida por uma série de composições que gradativamente atingiram o número expressivo de 42 obras escritas para trompa e órgão em apenas uma década, como observamos no decênio de 1990:

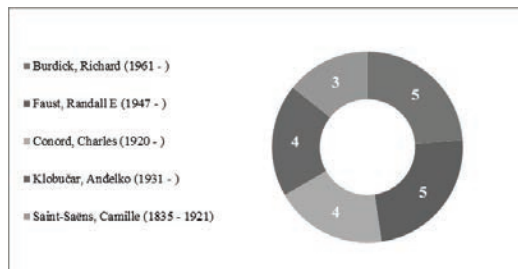
Gráfico 3: Distribuição temporal das obras



Entre essas obras se destaca a produção dos também letonianos Peteris Vasks, Romualds Jermaks e Vineta Līce, bem como a impressionante contribuição alemã, com 16 peças compostas neste período. Na produção americana, destaca-se a produção do violinista e compositor Stanley Weiner e do organista e compositor Charles Callahan.

Nos decênios seguintes o trompista americano Randall Faust se estabelecerá como um dos mais profícuos compositores a escrever peças originais para esta formação. Em consonância com os primórdios deste conjunto de obras, suas cinco peças também perpassam o âmbito religioso, como podemos observar em *Sesquicentennial prelude: on the hymn "Standing on the promises of God"* (2004), *Fantasie on von Himmel Hoch* (2001) e *Meditation* (1983), comissionada por Jim Kellock, da Igreja Episcopal de St. Columba, Washington, D.C. Outro trompista norte americano divide com Randall Faust a primazia de compositores com maior número de obras para trompa e órgão: Richard Burdick. A peculiaridade de seu trabalho é a utilização do I-Ching⁹ como base estrutural para a sua música, conferindo um aspecto místico-religioso a sua criação. Este universo é inserido no conjunto de obras para trompa e órgão pela peça *The Hermit for horn and organ, op. 53*, [O Ermitão] baseada na carta nove do tarô.

Gráfico 4: Compositores com maior número de obras.



Charles Conord pertence uma ordem completamente distinta dos compositores citados anteriormente. Suas obras são dedicadas ao *alphorn*, conhecido principalmente por seu uso na Suíça e em países alpinos como a Suécia, Rússia, Alemanha, Hungria e Romênia. Se no passado o instrumento era usado como um meio de comunicação entre as comunidades de pastores, hoje ele se destina principalmente a uma prática de músicos profissionais. De acordo com o “Alphorn Project”, existem hoje mais de quatro mil instrumentistas que se dedicam ao *alphorn*, que se tornou uma forma reconhecida de prática musical, sendo objeto de festivais e protagonista em concertos tradicionais e contemporâneos nos países alpinos.¹⁰

O compositor croata Anđelko Klobučar é reconhecido como um promotor e pesquisador da forte herança da música sacra croata e, ao mesmo tempo, como um organista de ampla atuação em seu país e no exterior. Tendo sido aluno de André Jolivet, em Paris, de quem herdou o gosto pela escrita rebuscada e altamente técnica, Klobučar traz para o universo do repertório para trompa e órgão a densidade da linguagem contemporânea. Entretanto, apesar desta densidade o compositor tem um estilo que continua a ser acessível para o público mantendo um nível sofisticado de técnica composicional, como afirma William Everett. (EVERETT, 2000)

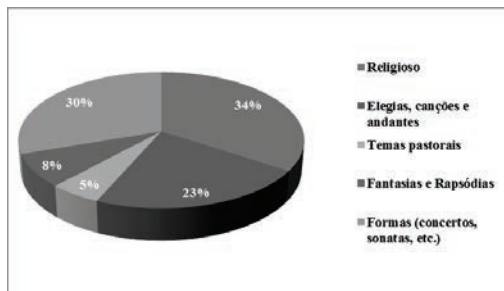
Como podemos observar, a obra de Charles Conord se insere em um contexto completamente a parte dos outros compositores. Além de ser dedicada a um tipo específico que compõe a ampla família das trompas, traz como marca indelével um aspecto simbólico que remete não somente a um contexto geográfico específico, como a um conjunto de representações culturais que se inserem na construção de uma identidade alpina. Estes materiais simbólicos estão também presentes na longa associação entre a trompa e a caça, que atribuíram uma série bem definida de material temático ao instrumento, como bem aponta Robert Evans (EVANS, 1997). Para o autor, este material simbólico lega ao instrumento uma alegoria ainda mais ampla ao evocar o sentido do “pastoral”, presente, por exemplo, em obras

como *Orlando furioso* (1773), *Theodora* (1750), de Haendel, até Beethoven e sua sinfonia *Pastoral* (1808. *Sinfonia nº 6*, op. 68).

Entretanto, ainda seguindo a linha de pensamento proposta por Evans, o conteúdo programático tão em voga nos séculos XIX e XX e a utilização cada vez mais ampla da trompa nesta produção desagua em outras possibilidades de significação. O desenvolvimento por Schumann da construção de longos solos melódicos, ou simplesmente ‘longa linha’, encontrada de incipiente nos movimentos lentos dos concertos de Mozart (como também nos concertos de Telemann e Haydn), atinge com este compositor uma dimensão sem precedentes. A ‘longa linha’ seria a base para o desenvolvimento do idioma moderno da trompa, aliada a uma nova percepção que rapidamente cresceu durante o século XIX que vinculava o instrumento a ideia romântica do heroísmo. Este conjunto de identidades simbólicas – caça, pastoral, heroísmo – agregado a uma construção musical, a ‘longa linha’, fornecem bem sucedidas opções de utilização do instrumento que ainda servem de referencial até nossos dias, observáveis em obras como os concertos de Richard Strauss (1883-1942), a *Serenata para tenor, trompa e cordas* (1943), de Benjamin Britten, e na produção sinfônica de Mahler, Wagner e Bruckner.

Com a finalidade de entender as afinidades ou discontinuidades presentes no conjunto de obras para trompa e órgão que foi catalogado, realizamos um levantamento do material simbólico e/ou representações utilizadas. Dividimos este material em cinco categorias, a saber: 1. *Religioso*. Esta categoria envolve as obras diretamente vinculadas ao espaço e/ou práticas religiosas, bem como relacionadas a textos e sentimentos de cunho religioso; 2. *Elegias, canções e andantes*. Envolvendo obras intituladas como elegias (música para funeral ou lamento de morte) e obras de caráter reflexivo e de lamento; 3. *Temas pastorais*. Vinculadas ao uso do material simbólico-musical que evoca a caça, o sentimento pastoral, e o heroísmo romântico; 4. *Fantasia e Rapsódias*. Que contém citação a material temático de outrem e/ou trechos, temas ou processos de composição das canções tradicionais ou populares de uma região ou de um país; 5. *Formas* (concertos, sonatas, etc.). Peças que não evocam a um material simbólico, explorando puramente os aspectos técnicos, sonoros e expressivos dos instrumentos. Desta forma, obtivemos o seguinte quadro de distribuição:

Gráfico 5: Material simbólico (total 152 composições).



Do total de 165 obras catalogadas, conseguimos classificar 151 delas, de acordo com as categorias elencadas. 52 obras dialogam diretamente com o âmbito religioso encontrado na origem da formação deste conjunto de obras. A tradicional vinculação ao imaginário da caça e seus posteriores desdobramentos ao imaginário pastoril e heroico configuram a menor percentagem das representações simbólicas presentes neste conjunto específico. Cabe ressaltar, entretanto, que existe uma diferença na distribuição das categorias quando observamos separadamente os períodos de produção deste repertório. Se no século XIX podemos perceber a predominância de obras compostas no âmbito da categoria “Religioso”, seguida de perto do padrão “Elegias, canções e andantes”, no início do século XX essa situação se inverte.

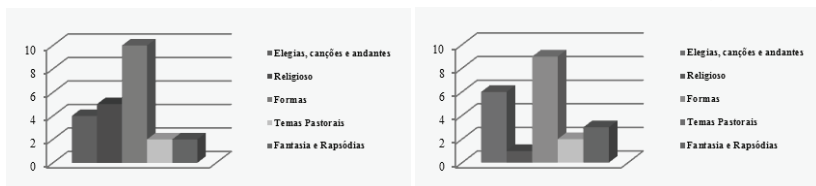
Gráfico 6 e 7: Século XIX e período entre 1935 – 1958. Distribuição categorias



Entre as categorias utilizadas, a da “elegias, canções e andantes” está entre as que mais se aproximam da utilização da ‘linha longa’. Esta predominância pode estar vinculada ao estabelecimento da trompa dupla como equipamento padrão entre os trompistas, que trazia em seu bojo a possibilidade de explorar o som aveludado da região média da trompa em Fá e a maior segurança na região aguda, da trompa em Sib. Como bem diz John Ericson, o surgimento deste tipo de instrumento claramente permitiu que os trompistas atendessem a demandas cada vez mais virtuosísticas, contudo, o afastava ainda mais das raízes da trompa natural, o que de alguma forma

pode também ter influenciado na ausência total de peças que evocassem o imaginário pastoral, neste período. (ERICSON, 1998)

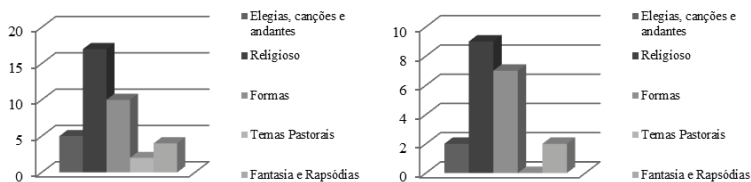
Gráfico 8 e 9: período entre 1960 – 1979 e 1980 – 1989 . Distribuição categorias



Já nos próximos dois períodos estudados é possível notar a predominância de composições classificadas na categoria “formas” e a drástica diminuição, no período de 1980-1989, das obras de vínculo religioso. Se por um lado temos a característica de uma época marcada pela vanguarda e a quebra de paradigmas, na qual a própria matéria composicional era o elemento central, por outro havia a possibilidade de ressignificações a antigas práticas, bem exemplificadas na introdução do órgão medieval e de velhos corais de igreja na *Paixão de São Lucas* (1965), de Penderecki. Esta possibilidade de ressignificações permite que sejam revisitados materiais simbólicos como a “pastoral” ausente, no período entre 1935 – 1958. Soma-se a esse momento histórico de grande efervescência intelectual a ampliação da possibilidade de utilização de igrejas para a realização de recitais de trompa e órgão fora da função religiosa. Este simples fato representou o aumento de lugares de atuação possíveis, com a liberdade de escolha do repertório a ser praticado, fora dos limites da funcionalidade.

No decênio de 1990 temos o ápice do número de composições escritas para a formação:

Gráfico 10 e 11: período entre 1990 – 1999 e 2000 – 2014. Distribuição categorias



Nos últimos períodos estudados percebe-se uma retomada das peças de cunho religioso, que passam, principalmente no decênio de 1990 a ocupar uma posição de destaque, e a gradativa diminuição das obras que traba-

Iham com material vinculado ao pastoral, até novamente sua total ausência no período mais recente. Entretanto, percebe-se em algumas peças como a *Missa nº 1* (2007), de Peter Schnurrenberger, e *Festive processional* (2001), de Randall Faust, a utilização de material idiomático que guardam franca referência aos materiais simbólicos da caça e do heroísmo romântico.

O conjunto de obras escritas para trompa e órgão guarda, assim, características muito peculiares quando comparado com o repertório geral escrito para o instrumento. Em certa instância poderíamos até compreender que ele lega ao instrumento um novo material idiomático e um novo campo de representações simbólicas, aqui associados ao um âmbito religioso e mais particularmente a um sentido de reflexão e contrição, como grande parte das obras coletadas indica. Este sentido além de construído a partir da incorporação idiomática da “longa linha”, consolidada por Schumann, utiliza a sonoridade peculiar do instrumento que o vincula a temporalidades distantes e imemoriais. A compreensão desta particularidade pode ser um importante ponto de partida para as reflexões e as escolhas técnico-interpretativas que permeiam nossa aproximação a este repertório instigante.

Referências

- CLARK, David Lindsey. *Appraisals of original wind music: a survey and guide*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- ERICSON, John Q. “The Double Horn and its Invention in 1897.” *The Horn Call* Fevereiro de 1998: 31-3.
- EVANS, Robert. “The Post-classical horn.” Herbert, Trevor, and John Wallace, eds. *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press, 1997. 207-216.
- EVERETT, William A. Contemporary Music in Croatia: Traditions and innovations. In: *Central Europe Review*. Vol 2, Nº 19, 15 de maio de 2000. Disponível em: <http://www.ce-review.org/00/19/everett19.html>. Acessado em 04/12/2014.
- GOIZET, J., and A. Burtal. *Dictionnaire universel du Théâtre en France et du théâtre français à l'étranger*. Vol 2. Paris: Chez les auteurs, 1867.
- HUMPHRIES, John. *The early horn: a practical guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.
- JOHNS, Kristen Michele. *Original compositions for horn and organ: performance problems unique to the medium with discussion of selected solutions through analysis of representative works*. Tese de Doutorado. Cincinnati: University of Cincinnati, 2006.
- LASTER, James. *Catalogue of music for Organ and Instruments*. USA: Scarecrow Press, 2005.

- MÉREAUX, Jean-Amédée. “Chronique Normande. Chapelle du Lycée de Rouen.” *Revue de la Normandie* 1869, E. Cagniard ed.
- MEYER, Adriano Castro. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPR. Vol. 5, no. 1 / Junho de 2000. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv5.1/vol5-1/neukomm.html
- MOHR, J. B. Victor. *Méthode de premier et second cor*. Paris: Escudier, sd (ca 1860).
- NEUKOMM, Sigismund. *Esquisse biographique*. Paris: impr. de Ch. de Mourgues frères, 1859.
- SCHULLER, Gunther. *Horn technique*. EUA: Oxford University Press, 1976.
- SNEDEKER, Jeffrey. “Horn and Organ Album: Original Late 19th Century Works.” *Horn Call: Journal of the International Horn Society* Outubro de 2010.
- STRELIAEV, Andrei. *Latvian Organ Music: A Performer’s Guide and Bibliography*. Tese de Doutorado. Canadá: Faculty of Music. University of Toronto, 2012.

Notas

-
- ¹ “Enfin, à la Communion, M. Vanhotte a joué un mélodieux solo de cor, accompagné sur l’orgue par M. Célestin Vervoitte”. (Amédée Méreaux, 1869)
- ² No Brasil, compôs um Noturno para oboé, trompa e pianoforte, além de várias outras obras. De acordo com Adriano de Castro Meyer, Neukomm teria também realizado uma versão desta mesma obra, datada de 03 de julho de 1817, para violino, violoncelo e pianoforte. (MEYER, 2000)
- ³ Saint Saëns compôs três obras para trompa e órgão: *Andante e Adagio pour cor en fa et orgue*, além do *Offertoire pour orgue et cor chromatique*, que embora descrita na Biblioteca Nacional da França como inacabado, foi composto para o trompista Jules-Léon Halary e estreado pelo próprio compositor. Como na ocasião relatada pela *Revue de la Normandie*, o *Offertoire* indica uma utilização bem específica desta produção, vinculada a prática da missa católica e dos ritos que envolvem o ofertório e comunhão, momentos de contrição e reflexão.
- ⁴ Esta obra foi dedicada a Jean Baptiste Victor Mohr (Goizet, 1867), professor do Conservatório de Paris, trompista solo da *Musique de l’Empereur* e da *Academia Imperial de Música* (Mohr, ca 1860), que foi o responsável pela sua estreia.
- ⁵ Müller foi segundo trompista da *Gewandhaus Orchestra* de Leipzig, entre 1876 e 1920. Ele se tornou conhecido por seus Estudos para Trompa, mas também por suas composições de música de câmara, como o *Hornquartette*, uma *Serenade* para flauta, trompa e piano, além e outros trabalhos. Fonte: <http://www.french-horn.net/index.php/biographien/90-bernhard-eduard-mueller.html>. Acessado em 02/12/2014.
- ⁶ As obras de Tod, Kosmally, Kowal, Bibl e Bossi foram compiladas por William Melton em “Horn and Organ Album: Original Late 19th Century Works”. (SNEDEKER, 2010).
- ⁷ Uma bela versão realizada pelo trompista Arvīds Klišāns encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PAGjNrlSthw>

⁸ Andrei Streliaev sugere uma tradução diferente a comumente usada do título original, Klusējošo priežu loks Brāļu kapos. O autor utiliza o seguinte título: O círculo de pinheiros silenciosos no cemitério comum. (STRELIAEV, 2012)

⁹ O I-Ching é um oráculo baseado no "Livro das Mutações" que foi criado há três mil anos na China.

¹⁰ The Alphorn Project: <http://www.learnalphorn.com/>

Estudos criativos para o instrumentista melódico: Sopros e cordas friccionadas

Antonio Carlos Carrasqueira

USP – antoniocarrasqueira@yahoo.com.br

Resumo: Nesse artigo serão apresentados e contextualizados estudos inéditos (para flauta ou outros instrumentos melódicos) criados com a finalidade de propiciar aos alunos a compreensão e a apropriação de determinados elementos da linguagem musical, no caso, acordes e suas escalas correspondentes. Frutos de meu projeto de pesquisa, esses estudos têm como eixos fundamentais o estímulo à criatividade, a proposta de um amplo entendimento da linguagem musical, um maior contato com a música brasileira e o desenvolvimento da consciência harmônica. Seu principal diferencial aos estudos tradicionais é propor uma prática mais lúdica e prazerosa, com criação de conteúdo, improvisando e compondo com o material que está sendo estudado.

Palavras-chave: Flauta. Criatividade. Improvisação. Acordes. Brasilidade.

Creative Studies for the Melodic Instrumentalist – Winds and Bowed Strings

Abstract: In this article small studies will be presented to exemplify the proposal of a creative system of practice, a strategy for the manipulation and appropriation of certain structures of musical language. Their cornerstones are the encouragement to creativity, the proposal for a broad understanding of musical language, and development of the harmonic awareness of melodic instrumentalists. These studies, created by me, assume that learning is a result of observation and experimentation, and that improvisation is an essential tool for experimentation. They propose a creative and pleasurable way to practice, not solely based on repetition but also and especially in content creation, improvising and composing with the material that is being studied.

Keywords: Flute. Creativity. Improvisation. Harmonic awareness.

1. Introdução

Os estudos que serão enfocados neste artigo foram gerados por meu trabalho de pesquisa, sendo que alguns deles foram apresentados no recital-conferência que realizei no I Simpósio em práticas interpretativas UFRJ/UFBA. Essa pesquisa teve como gênese a identificação de problemas que considero bastante importantes, verdadeiras lacunas na formação dos instrumentistas melódicos, como, por exemplo, o desconhecimento da formação dos acordes e o conseqüente desconforto frente ao conhecimento harmônico e à improvisação. Outro dos problemas verificados, esse em relação às instituições de ensino musical no Brasil, foi a falta de familiaridade de seus alunos com as idiosincrasias da música brasileira. Em linhas gerais, a ideia que permeia todo o artigo é, pois, a proposta de um ensino do instrumento melódico que supere o problema das lacunas observadas, con-

tribuindo tanto para um entendimento mais eficaz da linguagem musical, como para o desempenho do intérprete.

2. Objetivos

Tendo como escopo possibilitar ao instrumentista o entendimento e a apropriação de determinadas estruturas musicais, esses estudos fazem parte de uma proposta que sugere um procedimento de produção de conhecimento que é basicamente uma estratégia de manipulação e apropriação dos elementos da linguagem a serem apre(e)ndidos. Usando a improvisação como ferramenta de experimentação, essa proposta rejeita o conceito mecanicista de educação como apenas treinamento repetitivo e parte do pressuposto que a intuição, a fantasia e a imaginação são componentes essenciais no processo de formação do jovem artista, que deve, portanto, ter seu potencial criativo sempre estimulado. Ao propor um aprendizado que, diferentemente da metodologia tradicionalmente utilizada em nossas escolas, não é baseado na repetição, mas experimentação e na criação de conteúdo, concordo plenamente com o educador brasileiro Paulo Freire quando diz "(...) ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção". (Paulo Freire - 1996, p. 52) e também com o célebre professor de piano do conservatório do Moscou Heinrich Neuhaus ao dizer "A base mais sólida – para não dizer a única – do conhecimento, sobretudo para o artista em formação, é aquela adquirida por seus próprios meios e sua própria experiência".¹ (Heinrich Neuhaus -1971, p.26).

Cada um dos estudos apresentados exemplifica o procedimento proposto e contempla dois elementos fundamentais da linguagem musical, os modos ou escalas, que são estruturas horizontais, melódicas, e os acordes, estruturas "verticais". O conceito de "escala do acorde", bastante utilizado na metodologia do jazz, facilita a intersecção e a manipulação – experimentação dessas duas estruturas. Alguns estudos partem de frases construídas sobre acordes, que devem ser transportadas para outros acordes e desenvolvidas improvisando-se com notas da escala correspondente. Foram criados com a finalidade de propiciar a todo músico que toque um instrumento "melódico" a compreensão e a conquista dessas expressivas entidades da linguagem musical, os acordes². Cabe definir que instrumentos melódicos são aqueles que se caracterizam por tocar apenas uma nota de cada vez. É o caso dos instrumentos de sopro e os de cordas friccionadas, que não podem tocar três ou mais notas simultaneamente, formando acordes como fazem o piano, o violão, o órgão ou o acordeão. Os instrumentos melódicos tocam as notas dos acordes de forma arpejada: uma após a outra. Base do sistema tonal, os acordes representam a dimensão vertical contida nas frases melódicas. Como não são explicitados, embora apresentados e estudados em

forma de arpejos nos métodos e cadernos de estudo, os acordes e sua estrutura, passam muitas vezes despercebidos pelos estudantes, inclusive de instrumentos harmônicos.

3. Problemas - origens

Buscando identificar a origem dessas lacunas-problemas, debruçei-me sobre a história da metodologia musical europeia. Verifica-se que a partir da revolução industrial houve uma grande mudança na concepção de mundo e o universo passou a ser visto como uma máquina, regida por princípios mecânicos. Diferentemente do que acontecia nos períodos anteriores, também na música passou a haver uma divisão de trabalhos, também a música passou a ter seus especialistas, cada um com sua função definida, trabalhando num sistema de produção que pode ser comparado ao de uma “linha de montagem” industrial. Diferentemente do multi instrumentista-compositor-regente dos períodos anteriores, agora o compositor só compõe, o instrumentista só toca e o maestro somente rege. Os chamados exercícios “de mecanismo” ou “de automatismo” que surgem justamente no momento em que se abandona a prática da improvisação e composição de prelúdios (características comuns aos instrumentistas de então) e o conhecimento da harmonia visam principalmente desenvolver a agilidade de dedos e de leitura, e não mais o entendimento da linguagem, a consciência auditiva e a criatividade. Como consequência dessa nova mentalidade, a pedagogia musical também se modificou e a preparação de um músico instrumentista passou a ser comparada com a de um atleta. A respeito dessa transformação, na qual a criatividade que se traduzia na composição de prelúdios foi substituída pelos chamados exercícios de mecanismo, diz a Profa. Laura Rónai (2008, p.111):

Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico.

A partir da criação do Conservatório de Paris, em 1795, verifica-se uma espécie de standardização dos métodos musicais, que agora também são dirigidos a um público novo, de músicos amadores, pertencentes à burguesia nascente. Esse modelo se perpetuou e se faz presente inclusive nos métodos utilizados pela maioria de nossas escolas, aliás, geralmente escritos no século dezenove ou na primeira metade do século vinte. Nesses trabalhos (pesquisei aqueles mais usados no estudo da flauta, oboé, fagote, trompa, trompete, clarinete, violino e violoncelo) verificam-se vários aspectos

tos problemáticos. O primeiro deles é a falta estímulo à criatividade; não há espaço para a experimentação, para a improvisação, para a pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se uma forma de estudar cristalizada, baseada, sobretudo, na leitura e na repetição. O segundo aspecto diz respeito ao estudo dos acordes, que raramente ultrapassa o nível básico e que, da forma como é proposto, não leva o estudante a um entendimento de sua estrutura. O terceiro aspecto que julgo importante na formação do músico brasileiro e que obviamente não é contemplado num método europeu, mas que não deveria ser negligenciado em nossas escolas, é a prática da música brasileira.

A respeito da criatividade, diz o compositor Ernst Widmer:

Potencialidade inata, a criatividade frequentemente é incompreendida, esquecida até oprimida no processo educacional. (...) Muitos educadores não sabem como proceder, seja por terem desaprendido a serem criativos, seja por não encontrarem meios didáticos apropriados. (Dourado, 1998, prefácio).

Uma vez detectados esses problemas e entendida sua origem, me coloquei a tarefa de desenvolver uma metodologia que pudesse preencher a lacuna existente na formação do instrumentista melódico. Para tanto, busquei fundamentos na reflexão de educadores e pensadores como J. J. Quantz, Paulo Freire, Kollreuter, Neuhaus, Hermógenes, Einstein e Péricles entre outros. Busquei uma metodologia que considerasse que o estudante de música não é somente como um aprendiz de uma especialidade, mas antes de tudo como um jovem ser humano que deve ter uma formação a mais abrangente possível, de forma a contemplar seus diferentes potenciais e prepará-lo para as vicissitudes da profissão e da vida.

4. Procedimentos de construção do conhecimento artístico - pressupostos

Parti do pressuposto de que a música é uma linguagem e seu aprendizado pode ser comparado ao aprendizado de uma língua. Elenquei então o que seria um “vocabulário” musical, ou seja, os elementos da linguagem musical que, devidamente organizados permitiriam construir frases, que, por sua vez, construíssem um texto com “começo, meio e fim”. Considerando que a música é uma linguagem cumulativa que foi se construindo ao longo dos séculos, focalizei primeiramente minha atenção nas primeiras escalas, os chamados “modos”, presentes em culturas milenares e na música europeia dos períodos medieval e renascentista. Para o estudo desses modos utilizei a técnica da criação espontânea, improvisando longo tempo num determinado modo, de forma a sentir sua carga semântica. Os estudos

escritos foram primeiramente improvisados e gravados para depois serem transcritos para o papel. Como eu jamais havia composto de forma sistemática, este foi um grande desafio.

Seguindo o desenvolvimento da linguagem musical na Europa, parti para o estudo dos diferentes acordes e de seus encadeamentos. Fundamental para o entendimento da formação dos acordes e de seu estudo foi o conceito da “cifra”, já utilizado pelo “baixo cifrado” do período barroco e que simboliza e demonstra os diferentes tipos de acordes. Neste trabalho utilizei as cifras que utilizam letras e algarismos (A7, C#aum, E7/D, F#m, Gdim, etc.) por constituírem uma codificação amplamente difundida e adotada na notação do jazz e da música popular brasileira. Parte importante da moderna metodologia da harmonia³, elas explicam a formação do acorde de uma forma muito prática para o estudo de seus encadeamentos. Foram também apresentados os conceitos de “campo harmônico” e de “escala do acorde”. Esse último gerou a criação dos estudos que fazem parte deste artigo. Segundo Roberto Sion⁴ e Nelson Ayres⁵, “de uma maneira geral, para cada acorde existe pelo menos uma escala correspondente”. Basicamente, a “escala de um acorde” é aquela que contém as notas desse acorde, sendo que muitas vezes essa escala é um dos modos gregos. Se pensarmos num acorde de Dó maior, por exemplo, podemos considerar o modo jônio de Dó como “sua” escala. Podemos ver claramente a formação da escala correspondente a cada acorde ao sobrepor os intervalos de 9^a, 11^a e 13^a a um acorde de 7^a. Observemos os modos jônio e dórico e “seus” acordes:

Example 1 shows four chords: C7+, C7+(9), C7+(9/11), and C7+(9/11/13). Below them is a scale in the Dorian mode (C-D-E-F-G-A-B-C), which is the "scale of the chord" for C7+.

Ex. 1 – acordes cuja “escala de acorde” é o modo jônio

Example 2 shows four chords: Cm7, Cm7(9), Cm7(9/11), and Cm7(9/11/13). Below them is a scale in the Dorian mode (C-B-A-G-F-E-D-C), which is the "scale of the chord" for Cm7.

Ex. 2 – acordes cuja “escala de acorde” é o modo dórico.

Baião do Pedrinho

Flauta

D7(9)

6

11

17

22

27

33

Improvisos no modo Mixolídio com 4a aumentada: Fim

37

D7(9/11#) F7(9/11#) Ab7(9/11#) B7(9/11#)

16 16 16 16

D.C. ao Fim

Ex 3 - “Baião do Pedrinho” ilustra os acordes maior $c/7(9)$, maior $c/7(9)(11\#)$ e o modo mixolídio com 4ª aumentada. Tem quatro pequenas partes, com algumas curiosidades: na primeira parte aparecem somente notas do acorde, na segunda parte a melodia caminha cromaticamente e na terceira parte (mixo $c/4aum$) ela caminha por graus conjuntos (com exceção do compasso 34). Os improvisos (quarta parte) acontecem numa sequência de 3ªs menores.

Uma vez compreendido o conceito de “escala do acorde” a proposta é brincar, experimentar sem pressa, com notas longas, aqui e ali uma passagem rápida, improvisando e compondo com diferentes figuras rítmicas. Para quem já estuda música há um bom tempo e nunca improvisou, talvez isso demande um pequeno esforço, que certamente será recompensado. Nesse caso, é bom relembrar o pensamento de Péricles: “O Segredo da felicidade é a liberdade, e o segredo da liberdade é a coragem”.

5. Resultados

Os estudos apresentados a seguir são pequenos exemplos de construções melódicas com emprego das escalas e acordes estudados. Ao tocá-los, o aluno tem toda a liberdade para fazer mudanças rítmicas e inserir *crescendos* e *diminuendos*, articulação, *acelerandos* e *ralentandos*, de forma a colocar sempre intenções expressivas e mais espaço para a fantasia. É importante abordá-los de forma lúdica, como um jogo. A proposta fundamental é estimular o aluno a criar seus próprios estudos, recriando-os a cada dia.

Ad Libitum (como uma cadência)

The musical score is titled "Ad Libitum (como uma cadência)". It is written in treble clef, 4/4 time. The piece consists of seven staves of music. The first staff starts with a D° chord and a forte (f) dynamic. The second staff continues with a 5-measure phrase. The third staff features a C#° chord, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a crescendo (cresc.) marking. The fourth staff has a C° chord, a forte (f) dynamic, and a piano (pp) dynamic. The fifth staff has a B° chord and a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth staff has an A#° chord and a mezzo-forte (mf) dynamic. The seventh staff starts with a 6-measure phrase and a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a "loco" section starting at measure 21.

Ex. 4 – Estudo sobre o acorde meio-diminuto e o modo lírio

6. Considerações finais

Buscou-se com este trabalho ilustrar uma proposta de manipulação do material a ser estudado e proporcionar um melhor entendimento da relação entre escalas e acordes. Esse entendimento dará fundamentos para que o instrumentista melódico possa improvisar, preludiar e criar suas próprias frases, de forma a conseguir elaborar um “discurso” musical próprio e expressivo. Acredita-se que estudar dessa maneira mais criativa propiciará ao intérprete não somente uma relação mais prazerosa com a música, mas também ampliará sua consciência e domínio da linguagem musical de uma forma que não aconteceria através da metodologia tradicional.

Referências

- AYRES, N. *Princípios de improvisação*. MPO Vídeo. Vídeo aula.
- DOURADO P, MILET, M.E. *Manual de Criatividades*. Salvador, EGBA, 1998 .
- FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo. Paz e Terra, 1996.
- NEUHAUS, H. *L'art du piano: Notes d'un professeur*. France: Van de Velde, 1971.
- RONAI, L. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.
- SION, R. *Alguns itens fundamentais*. Apostila, Escola de música de Brasília.

Notas

-
- ¹ *La base la plus solide – pour ne pas dire unique – de la connaissance, surtout pour celui qui se destine à l'art, est celle que l'on acquiert par ces propres moyens et par sa propre expérience* (tradução minha).
- ² Acordes são estruturas nas quais as notas são superpostas e tocadas simultaneamente. Aqui, não me refiro aos “multifônicos”, grupos de duas a três notas conseguidos por meio de posições especiais nos instrumentos de sopro e utilizados por compositores a partir da segunda metade do século XX.
- ³ Aqui, o termo “harmonia” designa a área da teoria musical que trata dos acordes, seus encadeamentos e suas funções.
- ⁴ SION, R. *Alguns itens fundamentais*. Escola de música de Brasília.
- ⁵ AYRES, N. *Princípios de Improvisação*. MPO Vídeo. Vídeo-aula.

Zé Menezes: Lições de um multi-instrumentista

Marcello Gonçalves

UFRJ – goncalves.marcello@gmail.com

Resumo: Este recital-conferência apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado do autor, que trata da obra de Zé Menezes para violão solo, bem como alguns de seus desdobramentos. Multi-instrumentista virtuose, Menezes transportava com naturalidade peças de um instrumento para o outro. Com a morte de Menezes, o pesquisador está adaptando para o violão, a partir de procedimentos utilizados pelo compositor, peças originais para outros instrumentos, ampliando, assim, o repertório para violão solo.

Palavras-chaves: Zé Menezes. Violão solo. Aprendizagem oral.

Zé Menezes: Lessons from a Multi-Instrumentalist

Abstract: This conference recital contains results of the author's master research, that deals with the work of Zé Menezes for solo guitar and its ramifications. The virtuoso, multi-instrumentalist, Menezes naturally ported pieces written for one instrument to another. With Menezes's death, the researcher is adapting original pieces for other instruments to the guitar, based on practices used by the composer, thus expanding the repertoire for solo guitar.

Keywords: Zé Menezes. Solo guitar. Oral learning.

Introdução

Este recital-conferência constitui recorte de minha dissertação de mestrado (GONÇALVES, 2014) que trata da obra de José Menezes de França, com enfoque para o violão solo. Mais conhecido como Zé Menezes, o músico era multi-instrumentista autodidata, virtuose no bandolim, na guitarra, no violão tenor, no cavaquinho e no violão. Trabalhou na Rádio Nacional com Garoto e Radamés Gnattali. Tornou-se maestro da Rede Globo e figurou como músico e arranjador em gravações de discos de artistas da música brasileira a partir da década de 40.

O estudo original transcreveu e fez notação de quatorze peças de Zé Menezes, a maioria inédita, que foram compostas entre os anos 50 e o período desta pesquisa, incluindo duas peças compostas em minha homenagem.

As hipóteses estabelecidas no estudo foram: a) o estilo violonístico de Menezes veio, sobretudo, de sua experiência como músico e arranjador em bandas de música e orquestra, e do fato de dominar outros instrumentos, fazendo com que transportasse para o violão soluções técnicas e características idiomáticas praticadas nos demais instrumentos que tocava; b) é possível estabelecer uma versão escrita para a obra de Menezes sem subtrair o caráter aberto que ela carrega.

Os encontros entre mim e Zé Menezes forneceram rico material não só de sua obra como, também, da abordagem aberta que o compositor

tinha em relação a ela; dos procedimentos de práticas interpretativas para se construir um repertório a ser executado e gravado e da relação compositor/intérprete. Organizados em forma de ensaios musicais, nesses encontros a obra de Menezes foi trabalhada em vários níveis: da apreensão oral às discussões interpretativas, idiomáticas e de possibilidades de notação.

Assim como a transmissão oral tem importância nesse contexto musical, o estudo valorizou, também, a oralidade no aspecto histórico, lançando mão do conceito de História Oral. Segundo Alberti (2005) o documento de história oral não tem como principal característica o ineditismo, pois “decorre de toda uma *postura* com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a *recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu*” (ALBERTI, 2005, p. 16, grifos da autora).

Tal conceituação ocorreu nesta pesquisa em relação à história do compositor e sua obra e também no que diz respeito ao registro do processo deste trabalho e da fecunda relação compositor/intérprete que se estabeleceu entre nós.

Em entrevista à bandoneonista Helena Rüegg, Menezes deixou claro sua posição quanto à interpretação de sua obra, inclusive se referindo a mim: “Eu quero que ele faça ele. Eu não faço questão que ele toque à minha maneira. Ele pega a música e faz do jeito dele. Ele tem que se libertar” (MENEZES, 2012a).

Uma vez estabelecida a importância do intérprete na obra de Menezes, a pesquisa buscou na literatura considerações sobre esse papel. Kaplan (2005, p. 9) afirma: “buscar a visão do autor é na verdade buscar a nossa visão do autor. Conhecer o autor é mais um elemento que o executante usa para construir uma interpretação coerente da partitura.”

Andrade (1995) considera que o elemento vital para a revelação da obra é o intérprete e que há diferença entre o imitador e o traidor: “O intérprete imitador é aquele que procura desaparecer diante da obra que revela. (...) Intérprete traidor é o que se serve da obra de arte alheia para se revelar a si mesmo. (...) Estes intérpretes são verdadeiros criadores” (ANDRADE, 1995, p. 64).

Falar com Menezes sobre violão e seu estilo não era simples, pois ele desenvolveu a habilidade de execução de vários instrumentos. Quando perguntei qual deles preferia, respondeu: “O que estiver na minha mão. O meu assunto é música.” Apesar do assunto de Menezes ser música, e não especificamente um determinado instrumento, era no violão que seus pensamentos musicais convergiam: “Já estudei muito bandolim, muito violão tenor. Hoje eu estudo violão para tocar bandolim, para tocar tenor” (MENEZES, 2013).

Conheci Menezes em 2004, convidado a participar da gravação do cd *Autoral - Regional de Choro*. O repertório era composto de choros de sua

autoria, escritos para bandolim e violão tenor.

Impressionou-me seu “pensamento de multi-instrumentista”. Menezes passeava de um instrumento a outro com a maior naturalidade. Solando a melodia em todos eles e mostrando como havia pensado o acompanhamento nos instrumentos dos músicos que participavam com ele das gravações.

Há que se ressaltar que Menezes era um multi-instrumentista de fato, como talvez só haja paralelo, na música brasileira, em Garoto. Menezes possuía uma assinatura em cada um dos instrumentos que tocava; situação bastante diferente de um instrumentista que domina vários instrumentos mas que tem, em apenas um deles, sua assinatura.

Conforme se estreitavam os laços, Menezes começou a me mostrar sua obra para violão solo.

O estilo violonístico e a obra de Zé Menezes para violão solo

Zé Menezes nasceu no dia 6 de setembro de 1921, em Jardim (CE). As primeiras notas de Menezes foram no cavaquinho, por influência de seu primo Nezinho.

Como não havia rádio nem televisão, a música era sempre feita ao vivo em saraus, e foi nos saraus, observando os outros músicos que Menezes começou a aprender.

Afonso Ayres foi a primeira influência violonística de Menezes: “Era um grande violonista (...) Era um cara desembaraçado, assim como o Yamandú. (...) Não sabia nada de música mas tinha um gosto de harmonia fora de série.” Outro violonista destacado por Menezes é Francisco Soares: “Violonista de primeira grandeza, compositor da melhor grandeza. Eu tenho quase todas as músicas do Francisco Soares” (MENEZES, 2013).

Quando foi morar definitivamente em Fortaleza Menezes foi contratado para tocar banjo-tenor em uma *jazz band*. O contato com o *jazz* nesse período se deu não só no Ideal Clube. Os Estados Unidos enviavam grandes artistas para entreter os soldados americanos da base militar de Fortaleza e esses artistas faziam um *show* na base e outro na praça pública. Com isso Menezes teve a oportunidade de assistir ao vivo as orquestras de Glenn Miller e Artie Shaw.

Foi desse período também o primeiro emprego de Menezes em rádio, tocando violão, na rádio PRE-9 de Fortaleza. Posteriormente, a convite do radialista César Ladeira, Menezes transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1943, para substituir Garoto na rádio Mayrink Veiga, tocando violão tenor.

Em 1947 Garoto convidou Menezes para a Rádio Nacional. Esse foi talvez o momento mais significativo de sua carreira. Menezes considerava a Rádio Nacional a sua universidade. Esse foi o período em que Menezes teve

intenso contato com Garoto e Radamés Gnattali, figuras centrais de sua vida musical, tanto do ponto de vista estético quanto profissional, e as maiores influências em seu estilo violonístico.

A liberdade que Menezes se permitia e dava a quem interpretava suas músicas, remete ao conceito de Umberto Eco em *Obra Aberta*. O autor estabelece uma diferenciação entre a obra musical clássica, e as novas obras musicais, que “não consistem numa mensagem acabada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete...” (ECO, 2010, p. 10).

Nesse sentido, as partituras resultantes do trabalho apresentado na dissertação (GONÇALVES, 2014) revelaram e documentaram um processo de liberdade interpretativa estimulado por Zé Menezes. O relato do processo para se chegar às partituras teve o sentido de esmiuçar e exemplificar a pesquisa: mostrar o processo e mostrar, também, o resultado desse processo, ainda que momentâneo. Como uma gravação, que é um retrato daquele determinado momento.

No processo da pesquisa, Menezes me deu acesso aos manuscritos e partituras digitalizadas, mas optei por aprendê-las de ouvido. As partituras serviram como consulta para confirmar o texto e analisar como ele havia pensado sua notação. Os manuscritos apresentavam as seguintes situações: igual à forma como Menezes tocou ao me mostrar a composição; com diferenças por erro de escrita; diferentes por mudanças de interpretação de Menezes; e diferentes por mudanças de interpretação minhas, incorporadas por Menezes.

Apesar de optar por aprender as peças por meio da audição, fiz registro escrito dessa prática musical oral. Procurei chegar a uma versão das peças que fosse fiel ao próprio processo e que incorporasse mudanças ocorridas no estudo. Como complemento, haverá o registro em disco das peças que fizeram parte da dissertação, a ser lançado comercialmente.

Desdobramento da pesquisa

Ao receber a notícia da morte de Menezes, peguei o violão e, intuitivamente, comecei a tocar, não as peças para violão solo, que tanto trabalhei com ele, mas justamente suas músicas para bandolim e violão tenor, que eu o acompanhava. Sua falta obrigou-me a resolver no violão todos os elementos das músicas. Eu me senti obrigado a incorporar o tal “pensamento do multi-instrumentista”, a encontrar uma forma de tocar, no instrumento, peças não necessariamente compostas para o violão.

Nesse momento, espontaneamente, iniciou-se uma nova etapa da pesquisa, que continuou sendo sobre violão solo e sobre as composições de Zé Menezes. No entanto, a pesquisa não se restringia mais às composições originais para violão. A ideia passou a ser experimentar esse “pensamento

de multi-instrumentista”, essa maneira de Menezes ver a música. Eu quis transportar para o violão todo o conhecimento adquirido nesses anos de convivência e incorporar ao instrumento ideias que Menezes concebeu para outras formações.

Passei então a pesquisar procedimentos utilizados por Menezes na interpretação dessas peças, que poderiam ser incorporados à versão para violão. Na peça *Gafieira Carioca nº 2* encontram-se alguns exemplos desses procedimentos e sutilezas entre a versão escrita (Figura 1) e a versão tocada (Figura 2).



Figura 1 – *Gafieira Carioca nº 2*, versão escrita
Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa



Figura 2 – *Gafieira Carioca nº 2*, versão tocada por Menezes
Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

As notas acrescentadas por Menezes nos dois últimos compassos além de dar mais força, pressão sonora, têm também a função de explicar a harmonia e a condução harmônica pensada. Esse era um recurso bastante utilizado por Menezes. Ele não só estava tocando a melodia, mas também explicando a harmonia a quem o estivesse acompanhando. E, mais do que explicar a harmonia, explicava a condução harmônica. Quais acordes deveriam ser tocados no tempo e quais deveriam ser tocados de forma sincopada.

Na versão para violão (Figura 3) há mais recursos para se executar uma harmonia mais cheia e acrescentar os baixos. Mas a condução harmônica sugerida por Menezes continua presente.



Figura 3 – *Gafieira Carioca nº 2*, versão violão solo
Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

A parte B da música foi originalmente concebida como um diálogo entre violão tenor, que faz a melodia, e violão de 7 cordas, que faz o contraponto. Na ausência do violão tenor, o violão incorpora as duas funções (Figura 4).

Figura 4 – *Gafieira Carioca nº 2*, parte B, versão violão solo
Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

Comigo é assim é outra peça original para violão tenor. Com letra de Luiz Bittencourt, transformou-se em uma das canções de maior sucesso de Menezes, tendo sido gravado por inúmeros artistas, como Tom Jobim, Elis Regina e o conjunto vocal Os Cariocas.

Menezes a tocava no violão de uma maneira que representava bem seu estilo violonístico. O pensamento orquestral presente em sua escrita pode ser visto na harmonização em bloco da parte A (Figura 5).

Figura 5 – *Comigo é Assim*, versão violão solo
Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

Tal versão difere bastante da forma como a tocava no violão tenor. É um ótimo exemplo de como Menezes sabia adaptar uma mesma música ao idiomatismo do instrumento que estivesse tocando no momento. Não havia nesse caso sequer a preocupação de fazer de fato um arranjo para violão. Apenas tocava, naturalmente.

Comecei então a fazer um arranjo para violão solo, incorporando o estilo violonístico de Menezes e ideias concebidas por ele para arranjos dessa música para outras formações.

Esse arranjo foi acrescido então da introdução (Figura 6), da coda (Figura 7) e do soli (Figura 8) composto por Menezes para o arranjo de *Big Band* gravado no CD *Autoral II - Gafieira Carioca*.

7ª em si

intro tema

Figura 6 – *Comigo é Assim*, introdução
 Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

60

63

Figura 7 – *Comigo é Assim*, coda
 Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

40

45

49

53

G G#7 A7 D7M Bm7 E7(9) Em7 A7 D

D Bm7 A A#° Bm7 E7 Em7 A7

D Bm7 E7(9) A7 A7 Am7 D7

G7M F#7 Bm7 F° Em7 A7(13) D

Figura 8 – *Comigo é Assim*, soli
 Fonte: Elaborada pelo autor desta pesquisa

Considerações finais

Este recital-conferência se propôs a demonstrar parte da minha dissertação de mestrado que trata da obra de Zé Menezes para violão solo, de um estilo violonístico e uma maneira particular de abordar o instrumento. As

hipóteses estabelecidas foram comprovadas e o estudo contou, para isso, com a privilegiada participação do compositor.

Assim como a transmissão oral teve e tem grande importância nesse contexto musical, este estudo valorizou a oralidade também no aspecto histórico. Isso se tornou possível a partir de depoimentos de Zé Menezes, notadamente em relação à sua história e à de sua obra, como também no que se refere ao registro do processo deste estudo e da fecunda relação compositor/intérprete que se estabeleceu entre nós. Menezes foi exemplar para essa relação, à medida que sempre deu total liberdade aos intérpretes de sua obra.

No contexto de práticas interpretativas, linha de pesquisa deste estudo, pareceu de especial interesse registrar a experiência de um instrumentista cujo trabalho durante toda a vida foi realmente a *performance*: tocar, compor, arranjar. Mas, sobretudo, tocar.

O estudo concluiu que a experiência como músico e arranjador de orquestras, bem como o domínio de outros instrumentos, contribuíram para o estilo violonístico desenvolvido por Zé Menezes e que é possível manter a abertura e a liberdade de interpretação, características da cultura em que se insere a obra de Menezes, ainda que realizando uma edição das partituras no mesmo formato utilizado para as peças do repertório do violão clássico. Espera-se que o resultado possa contribuir para que o conhecimento adquirido seja compartilhado com leitores e apreciadores da música em geral e do violão solo, em particular.

Referências

- ALBERTI, V. *Manual da história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ANDRADE, M. de. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010
- GONÇALVES, Marcello. *A obra para violão solo de Zé Menezes: influências, estilo e contribuições para a literatura do instrumento*. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2014.
- KAPLAN, José Alberto. *A objetividade na interpretação musical: um mito*. 2005. Disponível em: <http://mail2.uol.com.br?cgibin/webmail.exe/Governo_da_Paraíba.htm?ID=itDIH7>. Acesso em: 3 abr. 2014.
- MENEZES, José [Depoimento]. 2012a. Rio de Janeiro. Entrevista concedida à Helena Rüegg em 2012.
- MENEZES, José. [Depoimento]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Marcello Gonçalves em: 2011, 2012c, 2013 e 2014.

As *Canções Trovadorescas* de Frutuoso Vianna: A procura por uma sonoridade perdida

Ricardo Tuttmann

UFRJ – ricardotuttmann@hotmail.com

Clayton Vetromilla

UNIRIO – cvetromilla@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma proposta de execução para o Ciclo *Canções Trovadorescas*, do compositor Frutuoso Vianna (1896 – 1976). Escrito sobre poesias escolhidas da série *O Cantar dos Cantares* de Guilherme de Almeida (1890 – 1969), esta obra musical foi originalmente composta para voz e piano. Entretanto, a poesia e a música remetem os intérpretes e a plateia à Península Ibérica medieval. Instigados pelo anacronismo do diálogo entre a voz e um instrumento que só surgiria muitos séculos depois da época evocada por poeta e compositor, os autores deste artigo, prosseguindo com sua pesquisa sobre a canção de Câmara Brasileira, debruçaram-se sobre a obra, estudando as diversas possibilidades sonoras para a recriação da atmosfera de uma época longínqua.

Palavras-chave: Sonoridade medieval. Canção de Câmara. Voz e violão.

***Canções Trovadorescas* by Frutuoso Vianna: quest for a lost sonority**

Abstract: This work presents a proposal of performance for the Song Cycle *Canções Trovadorescas (Songs of Troubadours)* by the composer Frutuoso Vianna (1896 – 1976). Written on poems elected from the series *O Cantar dos Cantares (The Song of Songs)* by Guilherme de Almeida (1890 – 1969), that musical work was originally composed for voice and piano. However, poetry and music remit interpreters and audience to the medieval Iberian Peninsula. Instigated by the anachronism of the dialog between voice and an instrument which would only appear many centuries after the era evoked by poet and composer, the authors of this paper, continuing their research on the Brazilian Art Song, have plunged into the work studying the different sound possibilities for the recreation of the atmosphere of a distant era.

Keywords: Medieval sonority. Art Song. Voice and guitar.

Duas premissas principais e de igual importância vêm norteando o trabalho do duo formado por Ricardo Tuttmann e Clayton Vetromilla: primeiramente, a apresentação de programas em uma formação na qual voz e instrumento estejam iguados em importância e responsabilidade artística perante a obra musical. O papel do instrumento não pode se resumir ao de um “coadjuvante”, e, para evidenciar visualmente essa equiparação, optamos pelo posicionamento do cantor sentado, no mesmo nível físico e ao lado do violonista.

A segunda premissa consiste na pesquisa de uma sonoridade vocal adequada à delicadeza do som do violão. Estas condições formam a base para, no palco, tornar possível o estabelecimento de um diálogo emocional

através da música entre os dois intérpretes, condição *sine qua non* para uma boa execução da Música de Câmara.

Uma grande questão técnica que se apresenta às vozes via de regra treinadas para interpretar as obras de repertório nos séculos XX e XXI é despojar-se daquilo que podemos considerar um excesso de vibrato¹ para o repertório de Música Antiga. Em suma: libertar-se do brilho supérfluo e desnecessário. O processo de ajuste de sonoridade traz consigo, entretanto, o risco de comprometimento do produto sonoro final, o som cantado.

A busca pela sonoridade vocal estilisticamente coerente com o repertório abordado envolve, portanto, três questões: qual a meta a ser atingida? A que palheta tímbrica se almeja chegar? No caso do ciclo de canções em apreço, como eleger uma sonoridade coerente ao estilo do Período Medieval, do qual não se possuem registros sonoros?

DART (2000, p. 189) nos adverte que “a execução atual da música escrita entre 1100 e 1500 apresenta inúmeros problemas (...), muitos dos quais jamais serão solucionados.” É, então, necessário, que ambos os intérpretes adotem princípios interpretativos, a partir dos quais será desenvolvido um conjunto de linhas-mestras para a execução das canções.

A obra

O compositor Frutuoso Vianna (1896 – 1976) travou contato com o estilo e a lírica de Guilherme de Almeida (1890 – 1969) durante o período no qual viveu na cidade de S. Paulo e trabalhou com o poeta durante dois anos, quando este realizava pesquisas sobre a Língua Portuguesa dos séculos XI, XII e XIII no Conselho Estadual de Cultura, onde era diretor. (LOPES, 1988, p. 68).

Um pouco sobre a gênese das poesias utilizadas pelo compositor nos é revelado por Guilherme de Almeida, em entrevista publicada na edição de 1º de janeiro de 1933 da revista portuguesa *Ilustração*:

Tenho em preparação uma outra obra (...). Chamo-lhe “O Cantar dos Cantares” e nela procuro descrever a evolução da nossa língua até a forma que hoje tem no Brasil. As poesias que a formam começam pelo gênero das ‘Relíquias apócrifas’, seguem com um ‘cantar galego’, (...). Em seguida vem ‘A antiga de El-Rei D. Deniz’ [sic]², uma ‘invenção afeitada de Gil Vicente’³, um vilancete⁴ (...). Continua com uma poesia satírica no gênero de Gregório de Matos Guerra⁵, depois com uma modinha brasileira e terminará com uma visão da língua do futuro, penetrada por todas as influências que hoje atuam sobre ela. (p. 7)⁶

Sobre seis desses poemas, Frutuoso Vianna escreveu, em 1951, as *Canções Trovadorescas*, que estrearam neste mesmo ano, pela voz de Annette Lima Vianna, uma das irmãs do compositor⁷, num programa de con-

certos radiofônicos (MUNIZ, 1984, f. 34). LOPES (1988), afirma, à p. 69, “que, como o nome bem sugere, são uma recordação dos Trovadores Medievais”.

A *Relíquia Apócrifa*, que inicia o ciclo, é considerada por BRANDI (f. 3) a “profissão de fé do autor, exalçamento da língua portuguesa, de suas origens à disseminação em ‘longes terras’. (...) Neste poema, o poeta sintetiza o mundo medieval peninsular”. À f. 4, a autora informa que esta canção “é uma peça modal, (...) não obstante os ornamentos que aparecem aos fins de frase (...) e termina numa cadência modal imprevista”. Segundo LOPES (1988, p. 69), nota-se “influência ibérica pelo lado espanhol”.

Sobre a poesia *Morrinha Galega*, Frutuoso compôs a segunda peça, intitulando-a *Cantar Galego*. BRANDI (f. 5) esclarece que “a morrinha é uma dor moral quase insuportável que aflige o galego, quando afastado de sua terra e de sua gente. (...) É tão galega quanto a saudade é portuguesa. Semelhantes sentimentos, mas não idênticos”. À mesma folha, BRANDI observa que “o compositor faz, com o refrão da poesia, um vocalize que precede, centra e finaliza a canção, dando-lhe mais movimento”.

A trova da terceira canção, *Partir e Ficar*, é, de acordo com BRANDI (f. 7) “uma réplica do núcleo temático com que se inicia o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende”⁸. No longo solo de introdução, LOPES (1988, p. 69-70) aponta para a interferência do fado português e para a evocação das danças folclóricas lusas, bem como para a alternância harmônica, que sublinham a densidade da música. O tema “o coydar [sic] e o sospirar [sic]” estava, à época, em voga. BELL (1922, p. 100) nos informa que “as virtudes antagônicas de suspirar e amar em silêncio são discutidas poeta a poeta (O Cuidar e Sospirar). Este tema, após iniciado, tendeu a acumular versos como uma bola de neve”⁹.

MARIZ (2002, p. 116) caracteriza a *Bailía* como “dança bem lusitana da época manuelina”. À f. 8, BRANDI – que considera ser esta, sob o aspecto musical, “a mais portuguesa dessas canções trovadorescas” – nos informa que Guilherme de Almeida, chamava esta poesia de “Invenção afeitada de Gil Vicente”. Mais abaixo, esta autora afirma que o texto nos encanta “(...) ao ritmo embalador de um tema pouco explorado então, o das bodas de Portugal com o Novo Mundo”.

Vilancete apresenta uma harmonia influenciada pelo Impressionismo, (...) “embora com caracterização à Portuguesa” (LOPES, p. 70). Aqui ouvimos uma barcarola na qual voz e instrumento possuem, cada qual, seu próprio ritmo. (BRANDI, f. 9). O ciclo se conclui com a *Cantiga dos Olhos que Choram*, na qual o instrumento emula o alaúde medieval.

Os Problemas para uma Proposta de Sonoridade

A execução de música antiga – seja ela a monodia secular, seja a narrativa medieval – apresenta diversos problemas, não só pela inexistência de registros sonoros da época, mas também pelo fato de não existirem nem tratados musicais sobre este repertório, nem tradições vivas de performances das gerações distantes. Devido à escassez de documentação histórica, alguns intérpretes modernos parecem então se deixar levar apenas por gravações sonoras de gerações recentes. (AZÉMA, 2014)

Registros sonoros só existem a partir do final do século XIX, o que implica em que, em termos de sonoridade vocal, nada pode ser provado. Entretanto, de acordo com George NEWTON, é possível construir-se uma imagem do som vocal produzido na época evocada pelas peças. Para tanto, ele propõe que, além dos relatos contemporâneos, observemos como músicos e cantores são retratados nas pinturas, posto que, essas, a partir do final da Idade Média, se tornam cada vez mais realistas. (NEWTON, 1984, p. 9)

Um dos pintores citados, tanto em NEWTON (1984), quanto em DART (2000), é o flamengo Jan van Eyck (1390? – 1441), o inventor da pintura a óleo, que atingiu, no norte da Europa, o ideal da nova arte almejada em sua época, mais fiel à Natureza e mais real. O maior triunfo deste artista foi a pintura de retratos e, a partir da introdução de sua nova técnica, os pintores podem passar a ser considerados testemunhas oculares perfeitas do que pintam. (GOMBRICH, 1985, p. 176-179)

A partir da observação de telas de artistas como van Eyck, notamos que os rostos dos cantores estão muito tensionados, ao contrário da fisionomia dos músicos. Como esse pintor era muito atento a detalhes, podemos tomar as expressões faciais por ele retratadas como típicas de quaisquer cantores da época. O som produzido por bocas quase fechadas, com o tensionamento dos músculos da face e da garganta, é desagradavelmente anasalado e agudo. Ademais, essas vozes deveriam cantar virtualmente sem *vibrato*, não só por ele ser condenado pelo pequeno número de teóricos contemporâneos que o mencionam, como também pelo fato de ser desnecessária a sua utilização por conjuntos vocais quando se apresentavam num ambiente com boa acústica. Já no canto solista ou no solo instrumental, o *vibrato* era um ornamento como tantos outros e, como tal, nunca utilizado de modo contínuo. (DART, 2000, p. 55-56)

A procura por soluções menos ‘antigas’, porém ainda próximas do ambiente medieval, também não é tarefa menos difícil. A este respeito, DART (2000, p. 167) afirma que “o século XVI e os séculos anteriores não nos deixaram nada semelhante aos tratados sobre gosto musical e estilo de interpretação dos séculos XVII e XVIII. Os livros do século XVI sobre música (...) lidam mais com teoria musical do que com prática musical.”

As considerações tecidas por este autor nos mostraram, então, ser necessária a adoção de outra premissa sonora, 'menos fiel' à da música praticada na Idade Média, tendo em vista a distância que separa a estética daquela época da sonoridade esperada pelas plateias atuais. A recepção de um ciclo de canções executadas segundo o testemunho pictórico medieval seria, certamente, muito desconcertante para os ouvintes.

Questões instrumentais e vocais

O processo utilizado para transcrever as *Canções Trovadorescas*, de Frutuoso Vianna, segue o roteiro que vem sendo desenvolvido pelo Duo Tuttmann – Vetromilla, desde o início de suas atividades. Primeiramente, exploramos o repertório, buscando determinar o andamento e a tonalidade em que cada obra vai ser executada. Na prática, partimos das informações expressas pelo compositor na partitura, explorando outras possibilidades, que melhor se adaptem não somente à tessitura da voz do cantor e à compreensão do texto cantado, como também aos recursos técnicos e sonoros do violão, que, evidentemente, é bastante limitado quanto à extensão e ao volume, por exemplo, se comparado ao piano.

No caso em apreço, *Relíquia Apócrifa, Cantar Galego*, ambas em Ré menor, *Partir e Ficar*, em Mi menor, e *Cantiga dos Olhos que Choram*, em Ré menor, são executados na tonalidade original. Por outro lado, *Bailía*, em Si b maior, e *Vilancete*, em Sol menor, foram transpostos para, respectivamente, Lá maior e Mi menor. Quanto aos andamentos, seguimos aproximadamente as mesmas indicações da partitura. Definidas tais questões, passamos a identificar e transcrever aquelas seções nas quais há um grau considerável de identidade entre aquilo que o compositor indicou na partitura para o piano executar e os recursos do violão.

Dois exemplos, ilustram tal proposta. A parte do piano nos compassos 15 e 16, em *Partir e Ficar*, pode ser executada de maneira literal no violão¹⁰. Contudo, fenômeno semelhante, mas não idêntico, ocorre nos compassos 1 a 2.2, em *Bailía*, que podem ser reproduzidos literalmente pelo violonista, soando, porém, uma oitava abaixo¹¹. Depois da fase que compreende a definição da tonalidade e do andamento bem como a transcrição literal (perfeita ou imperfeita) de passagens do acompanhamento, iniciamos a adaptação da escrita pianística às possibilidades de execução no violão, permitidas mudanças de oitava e/ou inversão na direção dos saltos melódicos.

No primeiro caso, por exemplo, nos compassos de 1 a 16, de *Cantar Galego*, a linha melódica mais grave (notas com haste para baixo) é executada ao violão uma oitava a baixo do original. No segundo, o intervalo de sexta maior descendente (compasso 4.3 de *Bailía*) foi invertido, passando à terça

maior. Em um terceiro momento, enfrentamos a necessidade de suprimir determinadas notas ou linhas melódicas.

Adotamos, então, os seguintes critérios: (a) omissão de oitavas paralelas (por exemplo, compassos 1 a 4 de *Cantiga dos Olhos que Choram*; (b) omissão de melodias em uníssono com a voz do canto (por exemplo, compassos 33 à 44 de *Cantar Galego*; (c) omissão de notas dobradas (repetidas em registros diferentes ou não), que adensam a sonoridade dos acordes, por exemplo, compassos 5 à 8 de *Vilancete*. Finalmente, chegamos a fase mais complexa da transcrição, quando somos obrigados a selecionar, dentre as melodias originais, qual(is) deve(m) ser executada(s), considerando a impossibilidade técnica de fazê-lo em sua totalidade no violão. Em tal caso, priorizamos aqueles movimentos melódicos de caráter contrapontísticos em relação ao canto, buscando coerência e continuidade melódica, por exemplo, compassos 21 a 37 de *Partir e Ficar*.

Em virtude de os instrumentos musicais da época não disporem de controles dinâmicos, infere-se que as vozes que com eles cantavam produziam sons numa gama que ia do forte ao piano, de acordo com a produção sonora de cada instrumento. Adicionalmente, considerando-se que, à época, os instrumentos musicais eram construídos tendo por alvo imitar a voz humana, os timbres de cada um apontam para o gosto por – ou somente a possibilidade de – uma sonoridade vocal anasalada.

Apesar de evocar os cansos¹², é preciso considerar, contudo, que o compositor escreveu peças para serem executadas por uma voz treinada segundo a estética do século XX. Faz-se necessário, então, chegar-se a um ‘compromisso artístico’ para a produção de um timbre que ‘evoque a época’, porém sem ferir as expectativas das plateias contemporâneas. DART (2000, p. 213) lembra que “é impossível, para alguém que viva hoje, ouvir música antiga com os ouvidos daqueles que a ouviram ser executada pela primeira vez”.

Considerando-se que a canção nº 3, *Partir e Ficar*, “ilustra o Português de 1.300”, (LOPES, 1988, p. 68) conforme uma entrevista de Frutuoso Vianna ao Museu da Imagem e do Som, em 1971, lançamos uma premissa para as decisões de ordem fonética: consideramos que os textos das quatro primeiras canções representam estágios da evolução do idioma galego antigo (*Relíquia Apócrifa*) para o galego-português (*Cantar Galego*), deste para o português de 1.300 (*Partir e Ficar*) e, daí, para o português posterior a este ano (*Bailía*), todas, porém, com pronúncia anterior a 1.500. Para o Português lusitano moderno, designamos o *Vilancete* e atingimos o Português praticado no Brasil na última canção, a *Cantiga dos Olhos que Choram*.

Utilizamos, então, para as quatro primeiras peças, as regras fonéticas para o período compreendido entre os anos de 1.100 e 1.500, disponíveis no Quadro Diacrônico de Sons para o Galego-Português, encontrado em (McGEE, 2004, p. 177). À vista das considerações até aqui tecidas, optamos por

propor uma sonoridade vocal redonda e suave, com um vibrato bastante reduzido e uma gama dinâmica que, em sua extremidade superior, não ultrapasse, o *mezzoforte*.

Considerações finais

Especificamente sobre a canção trovadoresca do século XII, DART (2000, p. 204) declara “que qualquer discussão elaborada sobre sonoridades, andamentos e fraseado seria uma perda de tempo, e as execuções desta música (...) terão de permanecer imperfeitas e aproximadas (...)”. De tal ponto de vista, buscamos uma proposta para a recriação do som medieval no século XXI, sobre peças compostas no meio do século passado, tendo em mente também, conforme recordado por AZÉMA (2014), que nós “não estamos mais no reino das árias de Mozart, e nem dentro da estética dos cansos dos trovadores. Aqui, para todos os participantes, há uma informalidade, um relaxamento de fronteiras na narrativa que nem sempre é possível para outros tipos de canto”.

Aplicados os procedimentos acima descritos, verificamos que, em linhas gerais, o compositor optou por uma escrita na qual o piano reproduz em parte aspectos da sonoridade de instrumentos de corda dedilhada. O resultado alcançado deve-se à utilização de acordes poucos densos do ponto de vista do número de notas a serem tocadas simultaneamente e às referências explícitas à afinação e/ou a movimentos melódicos que remetem aos padrões que vieram a ser utilizados na técnica do violão moderno. Por outro lado, o presente trabalho aponta que o confronto da partitura do piano com as múltiplas possibilidades de sua realização ao violão poderá contribuir para um entendimento da escrita instrumental da obra.

Concluindo nossas considerações, sugerimos que, ao planejar a performance deste ciclo de canções, o intérprete vocal tenha por objetivo a produção de uma sonoridade suave, com discretíssimo *vibrato* – sem, porém, qualquer intenção de eliminá-lo completamente – e dinâmica controlada. E que nunca seja perdido de vista o potencial expressivo contido na riqueza da poesia.

Referências

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoi d=873&sid=190>>. Acesso em: 06.11.2014
- AZÉMA, A. “*Une aventure vous dirai*”: *Performing Medieval Narrative*. Disponível em:

- <<http://www.bostoncamerata.com/americanmusic/Azema%20Performing%20Medieval%20Narrative.pdf>> Acesso em: 17.10.2014
- BELL, A.F.G. *Portuguese Literature*. Oxford: Clarendon. 1922. 384 p.
- BRANDI, E. S. *Canções Trovadorescas*. 10 f. Cópia xerox de manuscrito autógrafo não publicado, pertencente ao arquivo particular da profa. Diva Mendes Abalada.
- DART, T. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes. 2ª. ed. 2000. 236 p.
- GOMBRICH. E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1985. 506 p.
- ILUSTRAÇÃO – GRANDE REVISTA PORTUGUESA. ed. 01/01/1933. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ilustracao/1933/N1/N1_master/N1.pdf. Acessado em 22.10.2014
- LOPES, M. *Frutuoso Vianna: sua terra, sua gente, sua música*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, 95 p.
- MALEVAL, M. A. (Org.) *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha. 2002, 304 p.
- MARIZ, V.A. *Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, 350 p.
- MASSAUD, M. *A Literatura Portuguesa através dos Textos*. 33ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2012, 740 p.
- MASSAUD, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2013, 533 p.
- McGEE, T. *Singing Early Music: the pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 2004. 320 p.
- MUNIZ, S. *Frutuoso Vianna: Vida e Obra*. Monografia, Projeto Pró-Música Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1984. 110 f.
- NEWTON, G. *Sonority in Singing*. New York, N.Y.: Vantage Press, 1984, 146 p.
- SADIE, S. (Ed.), *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1994. 1048 p.
- VADE-MÉCUM POÉTICO. 2009. Disponível em < <http://vademecumpoetico.blogspot.com.br/2009/11/la-estancia-o-estanza.html>>. Acesso em 06.11.2014, 10h05
- VIANNA, F. *Canções Trovadorescas*. 1951. Cópia xerox das partituras das seis canções para canto e piano do ciclo. (manuscrito autógrafo)

Notas

- ¹ “Uma oscilação de altura (mais raramente, de intensidade) em uma única nota durante a execução. Empregado sobretudo por instrumentistas de cordas e cantores, o vibrato já era empregado no século XVI”. (SADIE, 1994, p. 990)
- ² Os poemas do Rei Dinis, o Rei Trovador, (1261-1325) “não são apenas mais numerosos, como também mais variados do que aqueles de qualquer outro *trovador*, à exceção de D. Alfonso” [seu avô]. (BELL, 1922, p. 55)
- ³ Gil Vicente (1465 — 1536?), importante poeta renascentista e considerado o pai do teatro em Portugal, é adjetivado como “gênio soberano” por BELL (1922, p. 108). Suas peças eram quase desconhecidas antes da edição 1834, em Hamburgo, Alemanha, baseada numa cópia de Göttingen, de 1562 (op. cit. p. 13)
- ⁴ “Poema lírico de velha origem popular galego-portuguesa, surgido na época do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516). (...) Muito cultivado no século XVI (Camões e outros), (...) caiu em esquecimento no século XVII. Para o fim do século XIX e princípios do seguinte, retornou na poesia de Antônio Patrício, Eugênio de Castro, Júlio Dantas, João Saraiva, Goulart de Andrade”. (MASSAUD, 2013, p. 485)
- ⁵ Poeta baiano (1636 – 1695), patrono da cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras. “Foi o primeiro poeta a cantar o elemento brasileiro, o tipo local, produto do meio geográfico e social. (...) Sua poesia é a maior expressão do Barroco literário brasileiro.” (ABL)
- ⁶ Esta obra, entretanto, não foi concluída, conforme nos informa BRANDI (f. 1): “é no Barroco que [o poeta] interrompe a obra inacabada”.
- ⁷ Os pais de Frutuoso tiveram nove filhos, dos quais ele foi o segundo a nascer. (LOPES, 1988, p. 11)
- ⁸ Trata-se de um cancionero ibérico de fins da Idade Média, publicado em Portugal, em 1516, que documentou “trovas” e “cantigas”. (MALEVAL, 2002, p. 13)
- ⁹ “The rival merits of sighing and of loving in silence are discussed by poet after poet (o Cuidar e o Sospirar). Such a subject once started tended to accumulate verses like a snowball.” (Trad. nossa)
- ¹⁰ A numeração de compassos aqui adotada segue a partitura manuscrita. (VIANNA, 1951)
- ¹¹ O violão é um instrumento transpositor de oitava. Instrumentos transpositores: “soam em altura diferente de sua notação, que deve ser transposta, acima ou abaixo, num determinado intervalo. (...) Entre os poucos instrumentos de cordas transpositores, o mais comum é o contrabaixo, cuja música é escrita uma 8ª. acima do que soa, como também ocorre com o violão”. (SADIE, 1994, p. 958)
- ¹² Canso é a “palavra provençal para ‘canção’, usada por trovadores dos séculos XII – XIII, particularmente para canções estróficas de amor cortês”. (SADIE, 1994, p. 163)

A restauração dos instrumentos musicais do Museu Instrumental Delgado de Carvalho

Adriana Olinto Ballesté

IBICT - adriballeste@ibict.br

Álea Santos de Almeida

aleaalmeid@gmail.com

Resumo: O Museu Instrumental Delgado de Carvalho situado na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), criado no final do século XIX, teve seu acervo inteiramente restaurado nos dois últimos anos, no âmbito do projeto intitulado Museu Virtual de Instrumentos Musicais, patrocinado pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Nesse artigo, concebido a partir de entrevistas realizadas com os luthiers responsáveis pela restauração dos instrumentos selecionados, procuramos mostrar o processo de restauração do acervo focando especialmente em cinco instrumentos: duas flautas, um fagote e dois bandolins. Para mostrar a restauração dos instrumentos de forma musical contamos com a participação dos seguintes professores da UFRJ: Aloysio Fagerlande (fagote); Paulo Sá (bandolim); Eduardo Monteiro (flauta) e Afonso de Oliveira (flauta).

Palavras chave: Museu de instrumentos musicais. Restauração. Instrumentos Musicais. Bandolim. Flauta. Fagote.

The Restoration of the Musical Instruments from the Museu Instrumental Delgado de Carvalho

Abstract: The Museu Instrumental Delgado de Carvalho, located at Music School of the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), was created in the late nineteenth century. In the last two years, under the project entitled Museu Virtual de Instrumentos Musicais (*Virtual Museum of Musical Instruments*), sponsored by the Fundação Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, all the collection was fully restored. In this article, conceived from interviews with luthiers responsible for the restoration of some instruments, we try to show restoration collection process, focusing especially on five instruments: two flutes, a bassoon and two mandolins. To show the restoration in a musical way we invite the following UFRJ professors: Aloysio Fagerlande (bassoon); Paulo Sá (mandolin); Eduardo Monteiro (flute) and Afonso de Oliveira (flute).

Keywords: musical instruments museum; restoration; musical instruments, mandolin, flute, bassoon.

Introdução

Os museus têm como função preservar, pesquisar e divulgar o patrimônio cultural. O Museu Delgado de Carvalho da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), fundado no final do século XIX, exerceu essas funções, preservando e divulgando um importante acervo de instrumentos musicais até 2008 quando foi desativado. O projeto “Museu Virtual de Instrumentos Musicais”¹, iniciou-se em 2012 com o intuito de retomar a conservação, pesquisa e comunicação desse acervo.

Neste artigo, iniciamos expondo brevemente a história e o acervo do Museu Delgado de Carvalho e, em seguida, apresentamos alguns aspectos gerais e específicos sobre o trabalho de conservação que foi realizado nos instrumentos musicais, tratando especialmente dos processos de restauração de cinco exemplares (duas flautas, um fagote e dois bandolins). O objetivo principal é apresentar o trabalho de restauração, mostrando a importância da conservação do acervo.

Este artigo, é importante dizer, foi elaborado a partir de entrevistas realizadas com os luthiers responsáveis pela restauração dos instrumentos selecionados. A partir dessas importantes colaborações, reunimos informações detalhadas sobre o estado inicial do acervo, o que foi feito durante a restauração e sobre o estado atual dos instrumentos musicais.

Para mostrar a restauração dos instrumentos de forma musical contamos com a participação dos seguintes instrumentistas da UFRJ: Aloysio Fagerlande (fagote); Paulo Sá (bandolim); Eduardo Monteiro (flauta) e Afonso de Oliveira (flauta).

O Museu Instrumental Delgado de Carvalho

O Museu Instrumental Delgado de Carvalho, o primeiro museu dedicado especialmente aos instrumentos musicais do Brasil, foi criado no Instituto Nacional de Música², pelo seu primeiro diretor, o compositor e maestro Leopoldo Miguéz (1850 a 1902), no final do século XIX, época em que a música podia ser ouvida “por todos os bairros e becos” do Rio de Janeiro como atesta Antônio Cardoso Menezes (1892), cronista da *Gazeta Musical*.

“Todavia, por todas essas ruas inúmeras da cidade, por todos os bairros e becos desta muito heróica ‘Pianopolis’, quando a gente passa, atarefado, na luta pela existência, esfuziam dos sobrados e das rotulas, por entre as nuvens de pó que serpenteiam no ar abafado ou através da folhagem ressecada das arvores encaloradas que bordam as margens das lagoas, dos canais, ou as praias do mar gumbundo, esfuziam, dizíamos, baforadas de musica de todo preço, musica barata e musica de alto coturno, porque não há por aí casa que não tenha um piano, uma flauta, uma rebeca, uma clarineta, um violão, ou um cavaquinho, e o competente artista ou amador para a correspondente execução (MENEZES, 1892, p. 37).

No início o Museu destinava-se, segundo o Regulamento do Instituto Nacional de Música de 1900, ao estudo de história de música e organologia musical sendo seu acesso permitido somente aos alunos acompanhados por professores e com a autorização do diretor. A partir da década de 1970, o museu é aberto ao público ficando seu acervo exposto em vitrines no corredor principal da Escola de Música. Em 2008, o museu foi desativado e os itens

foram armazenados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música (CARDOSO, 2008).³

Com o intuito de reorganizar o museu garantindo a preservação dos instrumentos musicais e tornando o seu acervo acessível foi concebido um projeto⁴, iniciado em 2012, com duas linhas básicas de atuação: organização física do acervo original do Museu Delgado de Carvalho e a criação do Museu Virtual de Instrumentos Musicais. O projeto está sendo finalizado e já cumpriu praticamente todas as ações previstas: (1) o levantamento dos itens documentais; (2) a higienização e conservação dos itens do acervo do Museu para que possam ser expostos, fotografados e acondicionados; (3) o acondicionamento dos instrumentos musicais e dos itens documentais; (4) a organização, classificação e catalogação dos itens do acervo; (5) a fotografia e/ou filmagem digital dos instrumentos; (6) o desenvolvimento do Website do Museu Virtual contendo uma apresentação, o catálogo do acervo com imagens e áudios, linha do tempo, atividades educativas e exposições especiais.⁵

Atualmente o acervo Museu conta com 76 instrumentos provenientes de diversos países como Bulgária, China, Egito, Estados Unidos da América, Índia, Itália, Java, Malásia, Marrocos e Sudão.

São 35 aerofones, 25 cordofones, 7 idiofones e 9 membranofones. Os instrumentos foram confeccionados por diversos autores/luthiers. Destacamos: Buffet Crampon (corne inglês, fagote, oboé, saxofone Alto), Clair Godfroy (flauta transversa), Fontaine-Besson (cornetim, saxhorn, trombone de válvulas, trompa, cornetas de piston), TheobaldBoehm (flauta), Lefèvre (clarineta alto, eufônio, fagote, flauta transversa); dentre os cordofones: Fratelli Vinaccia (bandolim), Giuseppe Manfredi (bandolim), João dos Santos Couceiro (3 violinos), Ricardo Roveda (violino).

O acondicionamento, a higienização e a restauração

Os instrumentos estavam em sua maioria em mau estado de conservação e não há registro de que tenham sido alguma vez restaurados, de forma que alguns necessitaram um trabalho bastante minucioso por parte dos técnicos e luthiers. Os membranofones e idiofones do acervo foram restaurados e higienizados por Sebastião Cruz, as flautas por Franklin Correa da Silva Neto, os aerofones de metal por Wilson de Almeida Marimba, os fagotes por Mauro Ávila, os cordofones por Ricardo Dias e os oboés, a clarineta alto, basset horn e o corne inglês estão sendo restaurados por Sávio Novaes.

Procurando exemplificar o que foi feito para recuperar os instrumentos do acervo selecionamos duas flautas, um fagote e dois bandolins.

Uma das flautas é um exemplar de madeira de autoria de Clair Godfroy (1774-1841) feita por volta de 1840 em Paris. O tubo desse exemplar é de madeira cocus, e o mecanismo de chaves e anéis é feito de prata. Antes da

restauração realizada, a flauta estava em péssimo estado de conservação: muito suja, com a prata escurecida, juntas deterioradas e sem sapatilhas. Franklin Correa da Silva Neto foi o responsável pelo restauro, limpeza completa do instrumento, lubrificação e regulagem de todo o mecanismo de chaves, além da substituição das sapatilhas, cortiças, batentes e feltros; regulagem. Atualmente a flauta encontra-se em bom estado de conservação e pode ser tocada. Na Figura 1 pode ser visto o processo de trabalho do luthier.



Figura 1: Processo de restauração da Flauta Clair Godfroy
Fonte: Fotos de Franklin Correa da Silva Neto

Outro exemplo de restauração, realizada também por Franklin Correa da Silva Neto, foi o da flauta alto em Sol, feita de alpaca e banhada de prata, fabricada por Lebrêt em meados do século XX, também em Paris. O estado de conservação dessa flauta também era precário, o instrumento estava sujo, com metal escurecido, o mecanismo de chaves estava emperrado, enferrujado e oxidado. Duas peças do mecanismo estavam coladas com araudite (tipo durepox líquido de 50 anos atrás) e não soldadas, o que não é o ideal para o bom funcionamento e preservação da flauta. As sapatilhas estavam danificadas e coladas às chaves com lacre (tipo de resina misturada com corante utilizada para selar cartas), devido à ação do tempo esse lacre virou uma grande pasta oleosa que também impedia o bom funcionamento e conservação do instrumento.

Durante a restauração a flauta foi limpa, o lacre foi retirado, o mecanismo de chaves também foi limpo, regulado e lubrificado. As sapatilhas danificadas foram substituídas e reguladas, e o sistema que as prendia foi consertado. A araudite que colava algumas peças foi retirada, e estas foram soldadas; por fim, as juntas de encaixe (principalmente a do pé, último segmento que compõe a flauta) foram retificadas. Atualmente a flauta encontra-se em bom estado de conservação e pode inclusive ser tocada. Na Figura 2, pode ser visto o processo de restauração da flauta Lêbret.



Figura 2: Processo de restauração da flauta Lébret
 Fonte: fotos de Franklin Correa da Silva Neto

Um dos fagotes do acervo, fabricado por Buffet Crampon, em meados do século XX, é mais um dos instrumentos do acervo que se encontrava em precário estado de conservação, muito sujo, com mecanismo de chaves parcialmente enferrujado, sapatilhas e calços danificados. Mauro Ávila, responsável pela sua restauração, realizou limpeza em todos os segmentos do instrumento, higienizou, regulou e lubrificou todo o mecanismo de chaves. As sapatilhas, feltros, calços e cortiças das juntas foram substituídos e, atualmente, esse fagote está em bom estado de preservação, podendo também ser tocado. Na Figura 3 podemos ver uma imagem do fagote Buffet Crampon antes da restauração e na Figura 4 podemos ver o fagote restaurado.



Figura 3: Fagote Buffet Crampon antes da restauração
 Fonte: foto de Mauro Ávila



Figura 4: Fagote Buffet Crampon depois da restauração
Fonte: foto de Mauro Ávila

Dentre os cordofones, citaremos dois bandolins que foram restaurados por Ricardo Dias. O primeiro instrumento é um bandolim italiano feito por Giuseppe Manfredi no final do século XIX. É um bandolim do modelo napolitano, mas com um braço que corresponde ao bandolim do modelo romano, ou seja, o braço possui formato triangular na parte de trás. Esse instrumento se encontrava em razoável estado de conservação e praticamente não havia sido utilizado, mas estava muito sujo, com indícios de infestação animal. Durante a restauração foi realizada uma limpeza e o verniz original foi polido. O segundo bandolim é um instrumento brasileiro do século XX, fabricado pela Porfírio Martins e Cia. Foi construído a partir da mistura do modelo napolitano com o modelo português de fundo plano. Antes da restauração, esse bandolim estava em péssimo estado de conservação, muito sujo e também com, com indícios de infestação animal. Esse instrumento passou, há aproximadamente cinquenta anos, por uma reforma mal feita, que contribuiu para degradar as rachaduras que ele já possuía. O instrumento foi higienizado, e foram recolocadas madrepérolas nas ornamentações do tampo harmônico do instrumento. Na Figura 5 vemos a imagem dos dois bandolins já restaurados.

Esses dois cordofones encontram-se atualmente em bom estado de conservação, porém cabe ressaltar que essas restaurações tinham o objetivo maior de deixá-los o mais próximo possível do que eram originalmente, e não propriamente torná-los instrumentos utilizados em contextos profissionais. Atualmente esses instrumentos podem ser tocados para fins demonstrativos, educativos e de divulgação do acervo do Museu Delgado de Carvalho e do Museu Virtual de Instrumentos Musicais.



Figura 5: Bandolins Giuseppe Manfredi e Porfírio Martins e Cia. restaurados

Considerações finais

Preservar e promover o patrimônio musical é o principal objetivo do projeto Museu Virtual de Instrumentos Musicais. Como vimos, a restauração e higienização dos instrumentos do Museu Instrumental Delgado de Carvalho era uma tarefa premente. Todos os instrumentos estavam em estado de conservação precário, sujos e alguns com indícios de infestação animal.

Após esse trabalho incansável dos diversos luthiers que se debruçaram sobre o acervo, os instrumentos estão em bom estado de conservação, e muitos podem ser tocados. Com esse trabalho de preservação feito, os instrumentos poderão ser testemunhos da história da música por um longo período.

Para divulgar esse acervo foi criado o *website*⁶ com um catálogo do acervo que conta com imagens, áudios e vídeos. Em breve, o site também terá um espaço educativo que disponibilizará jogos, vídeos e materiais destinados aos professores que discutirão aspectos relacionados aos instrumentos musicais e à História da Música. Todo esse material educativo terá o objetivo de apoiar o trabalho de professores de Educação Musical, e estimular estudantes e pesquisadores interessados na linguagem musical.

Como dito anteriormente, as apresentações artísticas de cinco instrumentos já restaurados contam com os instrumentistas convidados: Aloysio Fagerlande (fagote); Paulo Sá (bandolim); Eduardo Monteiro (flauta) e

Afonso de Oliveira (flauta). Essas apresentações pretendem ressaltar a importância do trabalho de preservação do museu.

Agradecimentos

Agradecemos aos colaboradores e pesquisadores do projeto Museu Virtual de Instrumentos Musicais, à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, à Universidade Federal do Rio de Janeiro e, especialmente dos restauradores: Mauro Ávila, Franklin Correa da Silva Neto e Ricardo Dias.

Referências

- INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). *Código Deontológico do ICOM*. (Trad e rev.). 2009.
- CARDOSO, André. A Escola de Música e suas coleções especiais. In *Universidade e lugares de memória*. Organizado por Antônio José Barbosa de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ/FCC/SIBI, 2008, p. 203-220.
- MENEZES, Antonio Cardoso de. [Crítica]. In: *Gazeta Musical*, v.2, 1892, p. 37.

Notas

-
- ¹ Museu Virtual de Instrumentos Musicais. Disponível em <mvim.ibict.br>. Acesso em: outubro de 2014.
- ² O Instituto Nacional de Música foi criado após a Proclamação da República, em 1889, derivado do Conservatório de Música, criado em 1848 no Rio de Janeiro, por Francisco Manoel da Silva (1795-1865). Em 1937, a Universidade do Rio de Janeiro encampa o Instituto e esse passa a se chamar Escola Nacional de Música, onde hoje está abrigado o Museu Instrumental Delgado de Carvalho.
- ³ Site da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre o Museu Delgado de Carvalho <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=79&Itemid=121>. Acesso em 25 de abril de 2011.
- ⁴ O Projeto intitulado *Museu Virtual de Instrumentos Musicais Delgado de Carvalho*, foi proposto em 2011, pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Edital da FAPERJ de Apoio à Produção e Divulgação das Artes no Estado do Rio de Janeiro – 2011.
- ⁵ O site do Museu Virtual de Instrumentos Musicais está disponível em: <mvim.ibict.br/>.
- ⁶ Museu Virtual de Instrumentos Musicais. Disponível em <mvim.ibict.br>. Acesso em: outubro de 2014.

A viola de 10 cordas e o Choro

Marcus Ferrer

UFRJ – marcusferrer@uol.com.br

Resumo: Quando, ao final do século XIX, o Choro surge na cidade do Rio de Janeiro, a viola de 10 cordas já havia deixado o ambiente musical urbano carioca, tendo sido abraçada pelo meio rural. Como seria o resultado musical desta relação entre o instrumento e o gênero? De que forma se daria a interpretação do Choro por meio da viola solo? O tema central de nosso trabalho se constitui essencialmente de cinco arranjos de Choros para a viola solo. Os arranjos são uma proposta para a discussão dessas questões.

Palavras-chave: Viola de 10 cordas. Choro. Arranjo musical. Música instrumental brasileira.

The 10-String Guitar and the Choro

Abstract: When, in the late nineteenth century, the Choro emerges in the city of Rio de Janeiro, the 10-string guitar had already left the carioca urban music scene, having been embraced by countryside. What would the result of this musical relationship between the instrument and the genre? How would be the interpretation of Choro by solo viola? The central theme of our work is essentially five Choros arrangements for solo viola. The arrangements are a proposal for discussion of these issues.

Keywords: Viola 10 string. Choro. Musical arrangement. Brazilian instrumental music.

Introdução

A viola de 10 cordas¹ é um instrumento de origem portuguesa trazido para o Brasil pelos primeiros colonizadores e jesuítas, ainda no século XVI. Luis da Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, escreveu: “Deve ter sido o primeiro instrumento de cordas que o Brasil conheceu. O século do povoamento brasileiro, o século XVI, foi a época do esplendor da viola em Portugal, expresso nos autos de Gil Vicente e nos Cancioneiros”(1954, p.639). Os primeiros registros datam de 1549, em cartas dos jesuítas que por aqui chegaram, vindos com Tomé de Souza (Taborda, 2004).

Se atentarmos para o fato de que durante o período da colonização até a sua independência, em 1822, o Brasil teve duas capitais – Salvador e Rio de Janeiro² –, podemos concluir que a viola foi um instrumento bastante utilizado, ou pelo menos, um dos instrumentos musicais adotados aqui, na cidade do Rio de Janeiro. O que de fato aconteceu.

No entanto, houve um momento em que o violão passou a ocupar o lugar da viola e esta deixou de ser utilizada pelos músicos cariocas. No Rio de Janeiro, essa mudança ocorreu durante o século XIX. Ao fim deste século, quando começaram a aparecer gêneros musicais como o Tango Brasileiro que daria origem ao Choro, ao Maxixe e mais tarde ao Samba³, a viola não mais fazia parte da vida musical carioca. O fato de a viola não ter sido utilizada em nenhum deles instigou-nos a realizar uma pesquisa de inserção

do instrumento no gênero Choro, por meio de arranjos solo de algumas obras selecionadas.

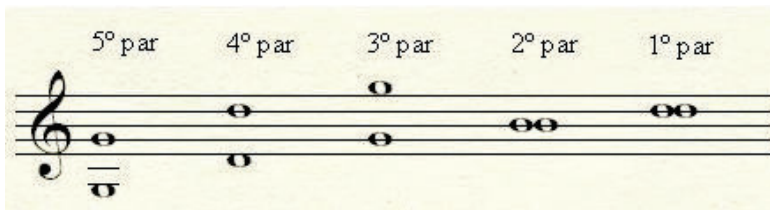
A viola de 10 cordas

Desde a chegada ao Brasil, no século XVI, a viola foi se disseminando e incorporando à nossa cultura. Após quase cinco séculos, pode ser encontrada em todas as Regiões do Brasil⁴. Como consequência de seu uso em espaços tão diferentes, com culturas e influências diversas, é possível observar uma grande variedade tanto de formas, como também de afinações (Correa, 2000 e Souza, 2005). Em virtude dessa pluralidade que a envolve, é necessário definir qual tipo de viola utilizamos, sua afinação, extensão e, também, a forma de notação na elaboração dos arranjos.

A viola que utilizamos é um instrumento de estrutura semelhante à do violão, mas um pouco menor, com cinco pares de cordas. Faz parte da tradição do instrumento as afinações receberem nomes como, por exemplo: “Boiadeira”, “Meia-Guitarra”, “Oitavada”, “Cebolão” etc. No entanto, a relação entre o nome e a afinação nem sempre é o mesmo, podendo-se encontrar afinações diferentes recebendo o mesmo nome e também nomes diferentes para uma só afinação⁵. Adotamos uma afinação bastante utilizada na região Centro-Sul do Brasil (Corrêa, 2000, p.33) denominada Rio abaixo (Sol maior).

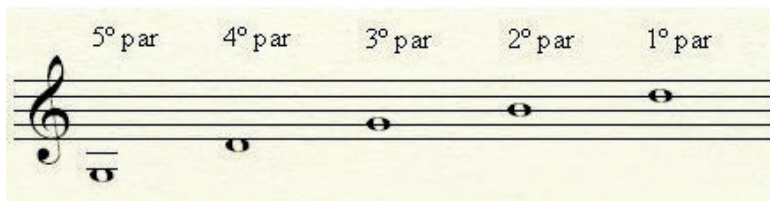
Com respeito à escrita musical, destacaremos três formas de notação bastante utilizadas atualmente (em conjunto ou individualmente) e presentes também em manuais e métodos de viola: tablatura⁶, cifragen alfanumérica e pentagrama. Todos os arranjos estão notados apenas em pentagrama.

A viola é um instrumento transpositor e soa uma oitava abaixo do escrito. É composta de cinco pares de cordas, sendo os dois primeiros pares uníssonos e os demais oitavados, como mostra o exemplo a seguir:



Exemplo musical 1. Cinco pares de cordas

A notação musical deve ser feita como se cada par fosse apenas uma corda, mas tendo em mente que os três pares mais graves (5º, 4º e 3º) estarão soando também oitavados.



Exemplo musical 2. Notação musical da afinação Rio abaixo (Sol maior)

A viola é um instrumento com um desequilíbrio sonoro natural. Observando-se a composição do encordoamento, veremos que os cinco pares de cordas não são todos organizados da mesma maneira, alguns estão em uníssono e outros oitavados. Essa diferença é responsável por esse desequilíbrio, pois os pares de cordas em uníssono (1 e 2) têm uma “massa sonora” menor do que os oitavados (3, 4 e 5). Ainda, devido aos pares oitavados, a viola não tem o bordão (o som do baixo como o violão) e isto influi diretamente na montagem do acorde. A nota referente ao baixo do acorde é ouvida também uma oitava acima, o que, de certa forma, “embaralha” a noção de fundamental e também de inversão do acorde.

Em um arranjo tipo “melodia acompanhada com acordes”, a melodia estará sendo tocada principalmente nas cordas 1 e 2, justamente aquelas com capacidade de volume menor e o que seriam os baixos dos acordes de acompanhamento serão tocados nas cordas graves⁷ (4 e 5), aquelas com maior potência sonora. Assim, o intérprete terá que equilibrar essa diferença natural que a viola apresenta utilizando-se de uma técnica apurada de mão direita no ataque das cordas, adotando peso diferenciado entre os dedos.

A questão do nível técnico é subjetiva e difícil de ser avaliada. De um modo geral, o nível de exigência requerido pelos arranjos pode ser considerado como médio. Não é para iniciantes, mas também não exige uma técnica apuradíssima no nível de um intérprete virtuose.

Seleção e arranjo das obras

Todo o processo de seleção esteve permeado por um certo grau de subjetividade, não só porque lidou com uma abordagem empírica, mas também porque estiveram envolvidas questões pessoais como gosto, criatividade, musicalidade, que influenciaram diretamente na seleção das obras e também no resultado final dos arranjos.

Sabemos que uma das principais características do Choro é a maneira de executar, que está também na essência do seu “nascimento”, como descreveu Tinhorão, “O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua

origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas [...]”(1974, p.95).

Além do estilo interpretativo, uma outra característica do Choro está no atributo de que boa parte dos intérpretes eram também compositores e seus nomes ficaram associados a determinados instrumentos. Assim, podemos relacionar facilmente alguns deles com seus respectivos instrumentos: Joaquim Callado e Patápio Silva (flauta), Pixinguinha (flauta e sax tenor), Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (piano), Luperce Miranda e Jacob do Bandolim (bandolim), João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto (violão), Luis Americano e Abel Ferreira (clarinete), Waldir Azevedo (cavaquinho), entre muitos outros. Não obstante haver um repertório escrito para esse instrumental, podemos buscar obras em que a escrita esteja colocada de tal forma que torne possível, ou mesmo apropriada, uma leitura na viola.

Escolhemos quatro compositores, sendo, todos eles, referência quando o assunto é Choro. A seguir, a relação dos compositores com as respectivas obras selecionadas: Ernesto Nazareth (Odeon e Floreux); Pixinguinha (Carinhoso); João Pernambuco (Sons de Carrilhões); e Dilermando Reis (Magoado).

A termo “arranjo” está sendo adotado com o mesmo significado da definição encontrada no verbete do *The new GROVE dictionary of Music and Musicians* (1980, p.672). Segundo esta definição, “arranjo” pode ser compreendido também como elaboração com algum grau de recomposição. Os arranjos desenvolvidos em nossa pesquisa mostraram níveis diferentes de alteração do material de origem. Eles foram, ainda, pensados de forma descritiva, diferenciando-se da maioria das partituras de Choro, normalmente prescritivas⁸, e estão mais próximos a soluções musicais de cunho interpretativo.

Todos foram elaborados orientando-se pelo princípio da prática musical. Por meio dela, procedemos criando e experimentando soluções musicais e selecionando aquelas que nos pareceram as melhores. Assim, estabeleceu-se um forte elo entre arranjo e interpretação. Em alguns casos, o que seria uma adaptação simples (apenas uma mudança de timbre do instrumento original para viola) passou a ser um trabalho que envolveu a criação, no qual foi exigido do arranjador um conhecimento consistente do instrumento e do gênero musical abordado. Durante a elaboração dos arranjos, lançamos mão de nosso conhecimento e vivência no Choro e gêneros afins, como Polca, Maxixe e Samba, que fazem parte da tradição oral e que não podem ser apreendidos somente lidando com a partitura. É necessária uma “convivência” com estes gêneros por meio da prática *in loco* ou por meio da audição de CDs, DVDs e LPs⁹.

Para a execução dos arranjos, o intérprete deverá seguir a mesma orientação. Apesar de os arranjos terem sido elaborados com soluções

harmônicas, melódicas e rítmicas mais próximas de uma execução de fato, o intérprete deve buscar uma familiarização com o estilo.

Considerações Finais

As obras selecionadas apresentaram características bem diferentes entre si em aspectos como ritmo, construção melódica e tratamento harmônico. Na criação dos arranjos, a viola mostrou-se como um instrumento versátil ao possibilitar a abordagem dessas características diferenciadas.

Sobre a técnica de mão direita, observamos que o polegar destacou-se como um dedo importantíssimo, sobressaindo também em relação aos demais (indicador, médio e anular). O dedo mínimo não foi utilizado em nenhum arranjo. Já havíamos comentado sobre a questão do equilíbrio sonoro e tornamos a enfatizar este aspecto porque nos arranjos é exigido do intérprete um trabalho de independência dos dedos, no ataque e na aplicação do peso sobre as cordas.

A proposta inicial de inserção da viola no Choro desenvolveu-se no sentido de buscar o estabelecimento de uma afinidade musical entre ambos por meio dos arranjos. Eles demonstraram de forma contundente, não deixando dúvidas com relação à afirmação de que existe uma afinidade musical. Dessa afirmação, concluímos que o fato de a viola não ter sido utilizada como base instrumental do Choro, juntamente com o violão e o cavaquinho, nem como instrumento solista, não está ligado a questões musicais, seja de incompatibilidade estilística ou técnica.

Pesquisar sobre a viola de 10 cordas na cidade do Rio de Janeiro mostrou-se como um objeto de pesquisa semelhante, em muitos aspectos, a um iceberg. Informações sobre luthiers, violeiros, tipos de toque, formatos e afinações, repertório, ambientes sociais onde ela estava inserida, só recentemente começaram a serem iluminados.

Destacamos que este trabalho representa um produto artístico, fruto da criação dos arranjos, no qual utilizamos uma série de soluções harmônicas, rítmicas, melódicas, formais e técnicas. Num contexto geral, a elaboração dos arranjos e as interferências sobre as respectivas partituras de referência se deram de forma bastante diversificadas. O resultado obtido na elaboração dos arranjos apontou para um caminho ainda pouco explorado e perfeitamente possível de ser trilhado: a viola de 10 cordas e o Choro.

Referências

ARRANGEMENT. In: SADIE, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 1980, p.627.

- CAMPOS, Flavio de. *A escrita da história: ensino médio; volume único/ Flavio de Campos e Renam Garcia Miranda*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1954.
- CORREA, Roberto. *A arte de pontear a viola*. Brasília, Curitiba: ed. autor, 2000.
- FERRER, Marcus de Araújo. *Suíte Retratos e Choros IV: o Choro visto por Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *Viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SALEK, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro e sua forma de criação*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e improvisos*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1999.
- SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola Instrumental Brasileira*. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.
- TABORDA, Márcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc – história e inventário do Choro*. Rio de Janeiro: autor (independente), 1984.

Partituras

- GUIMARÃES, João Teixeira (João Pernambuco). *Sons de Carrilhões*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. 1 partitura (3 p.) Violão.
- NAZARETH, Ernesto J. *Odeon*. *Odeon*. www.ernestonazareth.com.br, [s.d.]. 1 partitura (4p) Piano.
- NAZARETH, Ernesto. *Floraux*. www.ernestonazareth.com.br, [s.d.]. 1 partitura (4p) Piano.
- REIS, Dilermando. *Magoado*. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira Ltda, 1954. 1 partitura (2p) Violão.

VIANNA FILHO, Alfredo da Rocha (Pixinguinha). *Carinhoso*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A, 1947. 1 partitura (1p.).

Notas

¹ Viola de 10 cordas, viola caipira, viola sertaneja, viola de arame, são nomes diferentes para o mesmo instrumento. Sobre a questão da nomenclatura, mais informações podem ser obtidas na dissertação de Renato Varoni de Castro.

² Salvador foi sede do governo até 1763. A partir de então, a sede do governo mudaria para o Rio de Janeiro. Campos, Flavio de. *A escrita da história: ensino médio; volume único/ Flavio de Campos e Renam Garcia Miranda*. São Paulo: Escala Educacional, 2005, p.199 e 253.

³ Estes três gêneros musicais foram citados porque estão até hoje presentes na vida musical do carioca.

⁴ As Regiões Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste são particularmente importantes quando se fala em violeiros e luthiers.

⁵ Mais informações podem ser encontradas no manual de Roberto Corrêa, “A arte de Pontear Viola”, onde estão exemplificados diversos nomes e afinações da viola.

⁶ A segunda parte da tese de Gisela Nogueira é dedicada à notação em tablatura e em cifra, com informações históricas e técnicas (2008, p. 86 a 145).

⁷ Lembrar que essas cordas são oitavas.

⁸ Segundo Salek (1999) e Pires (1995), as partituras de Choro têm uma natureza prescritiva. Mesma opinião de Seve, que esclarece, “com relação às partituras [da música popular], pode-se dizer que ‘o que se escreve nem sempre é o que se toca’. A notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou proposta” (Sève, 1999, p.11)

⁹ Outras possibilidades de registro e/ou reprodução (como por exemplo Internet e filmadoras) devem também ser utilizadas.

A interpretação das Cirandas de Villa-Lobos no âmbito da Teoria da Entonação de B. Asafiev

Daniel Junqueira Tarquinio

UnB – dtarquinio@unb.br

Resumo: Este trabalho propõe a execução de 7 Cirandas de Villa-Lobos, fundamentada nos conceitos formulados pelos trabalhos *A Teoria da Entonação e Forma Musical como Processo* de B. Asafiev, que concebia a música como a “arte do sentido entonado”. Para cada Ciranda a ser executada realiza-se uma análise entonacional, entendida como uma concepção analítica da peça, na qual os seguintes itens são abordados: a estruturação do material musical, conceitos asafianos de energia, impulso ao movimento musical, movimento musical e seu término, funções dos elementos simultâneos e sucessivos, os aspectos semânticos e sintáticos expressos no fluxo sonoro das peças, dentre outros.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Cirandas. Teoria da Entonação. Asafiev. Execução Musical.

The Performance os Villa-Lobos’ Cirandas Based on B. Asafiev’s Theory of Intonation

Abstract: This work proposes a performance of Villa-Lobos’ 7 Cirandas. The B. Asafiev’s *Theory of Intonation* and *Musical Form as a Process* were used as the basis of the performance. For each Ciranda to be performed, was realized analytical and interpretative conception, entitled here as intonation analysis. In each conception the following items were treated: structuring of musical material, sound flow within time manifested through the Asafiev’s concepts of energy, impulse to the musical movement, musical movement and its conclusion, semantic and syntactic aspects immanent and emanating of the musical structures.

Keywords: Villa-Lobos, B. Asafiev, Theory of Intonation, Musical Performance

Para este trabalho foram escolhidas 7 das 16 Cirandas de Villa-Lobos, escritas em 1926: Terezinha de Jesus, A Condessa, O Cravo Brigou com a Rosa, A Pobre Cega, Vamos Atrás da Serra Calunga, Fui no Tororó, A Canoas Virou. Para a sua execução¹ cada Ciranda foi concebida analiticamente como um processo sonoro no fluxo temporal. Tais concepções das peças fundamentaram-se nos conceitos do musicólogo russo B. Asafiev (1884-1949) formulados e desenvolvidos nos seus trabalhos *A Forma Musical como Processo Livro I e Livro II*, este último denominado de *Teoria da Entonação*.

No decorrer da história da música o termo entonação adquiriu diversas significações: parte inicial solo do cantochão; afinação da voz ou instrumentos na arte da execução musical; a arte de tratar o timbre e a afinação de tubos de órgãos; peças instrumentais para teclado introdutórias a obras vocais, por exemplo, as *Intonazioni d’organo* de Andrea e Giovanni Gabrieli.

Na Rússia o termo entonação² é muito utilizado, e relaciona a emissão de um som ou de sucessões sonoras com suas propriedades semânticas.

Asafiev desenvolveu o seu conceito de entonação no Livro II (primeira publicação de 1947) de *A Forma Musical como Processo*, porém já utilizava o termo em trabalhos anteriores inclusive no Livro I (primeira publicação de 1930).

Asafiev considera que a música é a “arte do sentido entoadado” (ASAFIEV, 1971, p. 344). Para o musicólogo, a entonação é um trecho musical que expressa um conteúdo semântico. Tal trecho pode ser curto como a emissão de um único som ou durar horas como uma ópera. Da mesma maneira o seu respectivo conteúdo semântico pode ser um pequeno sinal originário da função de um som em um sistema de conexão de sons, bem como extensas dramaturgias.

A entonação é entendida como uma manifestação de um estado psicológico, de emoções e pensamentos em um fluxo sonoro condicionado pela respiração ou ainda, que a consciência humana ao expressar-se em sons passa por um processo de entonação (idem, p. 211). No processo de entonação, que é sempre dirigido pela consciência, pelo intelecto, um tônus emocional humano faz-se presente. E o homem inserido em sua realidade individual, social, cultural e histórica.

O conceito de entonação agrupa em uma totalidade a composição a execução e audição. Integrando-se a esse conceito,

a execução musical é a manifestação sonora originária das mãos ou da voz do intérprete que comunica o seu estado psicológico emocional/intelectual/semântico, em sua realidade individual, social, cultural e histórica. A aprendizagem e a concepção da obra a ser executada (que foi escrita por um compositor em sua realidade individual, cultural e histórica) colaboram diretamente com esse estado psicológico (TARQUINIO, 2012, p. 24)

No livro I da *Forma Musical como Processo*, o autor procurou explicar como a música se inicia, se prolonga e se encerra. Neste trabalho, o autor desenvolve seu conceito de forma musical como processo social reconhecido no processo de entonação, ou seja através do fluxo sonoro e não por meio de esquemas abstratos.

Para Asafiev, dois fenômenos permitem entender o processo de formação musical:

- a) o movimento musical (sucessão de diferentes sons ou de conjuntos sonoros e suas relações de altura);
- b) condições de lembrança ou meios elaborados pela consciência para reter os sons que seguem.

E os seguintes fatores também influenciam a formação musical: a) respiração humana que condiciona música vocal e a música instrumental; b)

instrumentos musicais, seu material, sua construção, alcance sonoro, timbre, técnicas de execução.

O musicólogo identifica três etapas no processo de formação musical (tornar-se forma), que podem ser observadas em estruturas musicais (entonações) breves ou de longa duração. Tais etapas, exemplificadas salmodia medieval a seguir (Figura 1) (ASAFIEV, 1971, 63), são:

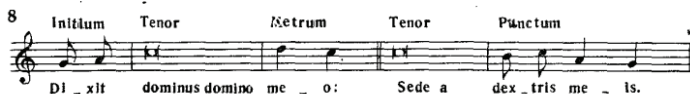


Figura 1: Salmodia medieval

- a) Início (*i*) – impulso energético inicial ao movimento musical. No exemplo (Figura 1), tal impulso é provocado pelo intervalo de 4ª justa (Sol-Dó) entre a 1ª - 3ª notas.
- b) Movimento musical (*m*) – No exemplo (Figura 1), tal etapa corresponde ao trecho compreendido entre o Dó inicial e o Dó no c. 3.
- c) Término do movimento musical (*t*) – No exemplo (Figura 1), tal etapa corresponde ao c. 4 e é resultado do intervalo de 4ª descendente (Dó-Sol), bem como da repetição da nota inicial (Sol).

O musicólogo enfatiza que, para estudar a música concretamente, é necessário superar os esquemas abstratos e observar, analisar as forças que provocam e estimulam o movimento musical. As propriedades de um determinado sistema de conexão de sons (tonal, modal, serial) determinam as forças que provocam, impulsionam, o movimento musical.

O estudo dos impulsos iniciais aborda as forças e suas ações que organizam e direcionam o movimento musical (energética). Tais forças surgem na própria manifestação da obra musical (sucessão de entonações) e das relações entre os sons característicos de determinado sistema. Exemplificando, os impulsos ao movimento musical podem ser gerados por:

- a) Processo de emissão do som inicial;
- b) Dinâmica da distância entre os sons que condiciona: a relação mútua dos intervalos e a dinâmica da consonância e dissonância;
- c) A própria dinâmica consonância-dissonância;
- d) O ritmo;
- e) Movimentos melódicos realizados por saltos intervalares ou por graus conjuntos;
- f) Diminuição e aumento rítmico-entonacionais das estruturas sonoras;
- g) Contraposição de tonalidades e transposição do material sonoro de uma tonalidade a outra;

h) Contraposição de estruturas musicais.

Asafiev nota as seguintes funções do impulso:

- a) Situar o ouvido quanto à atmosfera tonal da obra (ou não tonal – nota do autor);
- b) Função energética, ou seja, gerar o movimento por meio das forças agentes nas estruturas iniciais.
- c) Gerar movimento no decorrer de uma obra musical.

Após o estudo dos impulsos energéticos iniciais, O musicólogo se dedica ao estudo do término do movimento musical, enfatizando que nos séculos iniciais da prática da polifonia na Europa, foi feito um enorme esforço para a criação e desenvolvimento de fórmulas que terminassem o movimento com a repetição do tom de apoio (fundamental de determinado modo). Tal processo resulta na formulação das variadas cadências (término do movimento musical) à época criação do sistema tonal.

A etapa intermediária entre o impulso e o término é o próprio desenrolar do movimento musical, que pode ser várias vezes impulsionado ou direcionado ao seu término.

Quanto à delimitação das estruturas musicais (entonações), Asafiev recorre a ideia de respiração, diretamente relacionada ao cantar ou cantolar dessas estruturas, e também aos princípios de semelhança e contraste.

A capacidade da memória auditiva condiciona o desenrolar da sucessão de entonações segundo princípios:

- a) Semelhança - encadeamento ou repetição não sequencial de estruturas sonoras iguais, ou semelhantes.
- b) Contraste - sucessão de complexos sonoros distintos.

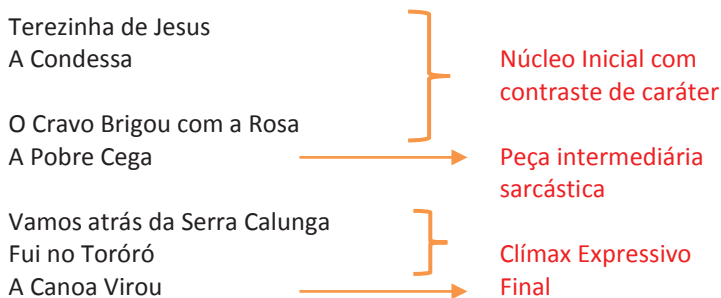
Para Asafiev, as estruturas sonoras simultâneas ou sucessivas adquirem determinadas funções ao relacionarem-se no decorrer do fluxo sonoro:

(...) Assim nós chegamos a maior dificuldade na análise do processo da manifestação musical: esclarecer as correlações presentes nas sucessões e simultaneidades sonoras da obra musical, entendida como manifestação dinâmica, carregada de contradições e como uma unidade. (ASAFIEV, 1971, p. 128).

Como citado anteriormente, a execução musical é consequência absoluta da natureza entonacional da arte musical. Além disso, a execução musical é vista em um complexo criação-execução-percepção. Integrando os conceitos expostos anteriormente, considero que o intérprete concebe uma obra musical e sua execução como processos de entonação tratados por uma análise entonacional, por meio:

- a) Da identificação dos elementos constitutivos com suas características e funções:
- a.1) notas, intervalos, melodias, texturas homofônicas, polifônicas, harmônicas;
 - a.2) breves e longas estruturas musicais como processos sonoros temporais, com suas partes, subpartes (semifrases, segmentos musicais) e totalidade, relacionadas com as etapas do movimento musical (*i-m-t*), e delimitadas: pela respiração fisiológica (concebida vocalmente) e através dos princípios de semelhança e contraste.
- b) Das noções de energia, impulso, movimento, término do movimento, direcionamento da energia.
- c) Da identificação do sistema de relações e conexões dos sons (tonal, modal, politonal), que também condicionam os elementos e processos descritos nos itens acima.
- d) Da percepção e desenvolvimento do conteúdo emocional/ intelectual/ artístico das sucessões sonoras a serem comunicados no ato da execução, através:
- d.1) Da mobilização de seus conhecimentos artísticos, teórico-musicais, históricos, estéticos, filosóficos, culturais.
 - d.2) Da imaginação e experimentação emocional dos sons.
- e) Das condições materiais, psicológicas e fisiológicas da interpretação.

As sete Cirandas escolhidas para este trabalho, ao serem executadas na ordem seguinte, me sugerem uma das possíveis noções de conjunto, ao relacionarem-se no decorrer do fluxo sonoro:



A seguir realizo a análise entonacional da *Ciranda Fui no Tororó*.

Fui no Tororó - Análise Entonacional

Turbulência Sonora

As letras das melodias das canções infantis estão em constante transformação. Cito abaixo duas versões da letra das quadras iniciais de *Fui no Tororó*, que estão registradas no 2º Caderno do *Guia Prático* de Villa-Lobos:

Quadras iniciais
(*Guia Prático*, 2º caderno, 2009, p.111):

Fui no Itororó
Beber água e não achei
Achei bela morena
Que no Itororó deixei

Aproveite minha gente
Que uma noite não é nada
Se não dormir agora,
Dormirá de madrugada.

Quadras segundo Guilherme de Melo
(*Guia Prático*, 2º Caderno, 2009, p. 125):

Fui no Itararé
Beber água e não achei
Eu fui ver morena bela
Já fui, Já vi, já cheguei

Eu fui no Itororó
Beber água e não achei
Ver Moreno e Caballero
Já fui, já vi, já cheguei.

O pesquisador Guilherme de Melo (MELO, 1981, p. 227) esclarece que a segunda versão da letra (à direita) de *Fui no Tororó* foi anotada por Gustavo Barroso, no estado de Santa Catarina. Segundo Melo (idem), Barroso relaciona estas quadras ao episódio da Batalha entre o Exército Brasileiro e o Exército Paraguai, pela tomada do ribeirão Itororó, em 6 de dezembro de 1868. Ainda, segundo os pesquisadores, os relatos da época indicam que, devido à violência da batalha, as águas do ribeirão ficaram totalmente ensanguentadas (2º verso da 1ª quadra), enquanto que Moreno e Caballero eram os comandantes paraguaios.

A *Ciranda Fui no Tororó* é construída em 81 compassos, que podem ser divididos em duas grandes partes: Parte A – c. 1 a 61; Parte B – c. 62 a 81.

As duas grandes partes adquirem funções no fluxo sonoro da *Ciranda* e conseqüentemente, conferem à peça uma noção de unidade:

- a) Parte A – introdução, impulso energético ao movimento musical da parte B.
- b) Parte B – apresentação da melodia popular *Fui no Tororó*.

A parte A (figura 2 e 3) divide-se em duas grandes seções: seção a – c. 1 a 29; seção b – c. 30 a 61.

Um forte impulso inicial (*i*), gerado pelo grupo de fusas com *sfz* (anacruse do c. 1, figura 2), gera o movimento musical manifestado em figurações de semicolcheias, que permanecem por toda a obra.

Na seção a (figura 2), a textura sonora é constituída por três níveis sonoros:

- a) O nível inferior – linha do *baixo*;

- b) O nível intermediário – melodia principal do trecho na região do tenor;
 c) O nível superior – figurações em semicolcheias que mantêm o movimento musical com direcionamentos a cada início de compasso (Figura 2).

A Alfredo Oswald

Fui no Tororó...

CIRANDAS - N.º 00

Parte A

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Musico apressado (M. n.º 112)

Piano

sfz

6

1ª semifrase

4

8

2ª semifrase

12

Figura 2: Fui no Tororó Parte A, seção a, c. 1 a 15

Três semifrases e um segmento musical constituem a seção a (Figura 2 e 3). Em minha concepção, na seção a (c. 1-29), no nível intermediário, a linha melódica expressa um caráter musical *de declamação solene, de anúncio*, por meio de sua natureza vocal (na região da voz tenor ou barítono), de notas longas, rítmica simples (mínimas e semínimas) e dinâmica sonora. O distanciamento intervalar entre o nível inferior e o nível intermediário sugere que essa enunciação ocorre em ambiente grandioso e imerso em

uma turbulência. O caráter agitado é reiterado por semicolcheias rápidas e ininterruptas do nível superior.

The image displays a musical score for the piece 'Fui no Tororó', specifically measures 16 through 29. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line with sixteenth-note patterns and a fermata over measure 24. The lower staff contains a bass line with sustained notes and some triplets. Dynamics include *sfz*, *i*, *pp*, and *mf*. Labels include '3ª Semifrase', 'Segmento 1', and 'Seção B'.

Figura 3 – Fui no Tororó- seção a e início de b

A sequência de terças alternadas (c. 27 a 29) provoca um novo impulso ao movimento musical levando a um clímax energético na seção **b** (figura 3 e 4, c. 30 a 61). Tal nível energia é mantido:

- Pelo forte contraste tonal das figurações do nível superior (Centradas em Si bemol menor com 7ª maior) e as figurações dos níveis intermediário e inferior (centradas em Lá mixolídio);
- Pela dinâmica muito sonora do nível intermediário e inferior.
- Pela complexa polirritmia.

Tal clímax energético na seção **b** acentua o caráter *grandioso, declamativo e de anúncio* que foi expresso por meio das semifrases da seção **a** (c. 1-26), porém em uma ambientação mais turbulenta, tensa e mais áspera. Por meio da extinção da polirritmia (figura 4, c. 47) e diminuição da intensidade da dinâmica (c. 50) o nível energético arrefece dando lugar ao fluxo

sonoro da melodia popular *Fui no Tororó* de caráter melancólico e em uma atmosfera tranquila (Parte B, figura 5).

32

2ª Semifrase

36

40

Segmento 1

44

48

52

Figura 4 – Parte A, seção b, c. 32 a 54

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled '62' and the second '64'. The third system is labeled '66'. The tempo is 'Quasi moderato' with a metronome marking of 88. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Figura 5 – Parte B, c. 62 a 67.

Por meio da análise entonacional, entendo que desde o início, a *Ciranda Fui no Tororó* estabelece um fluxo sonoro intenso, turbulento, contínuo em semicolcheias, que se intensifica e atinge um clímax (c. 30-43). Após este clímax da parte introdutória (A) e seu arrefecimento, a energia do movimento musical restante possibilita a apresentação da melodia popular (parte B). Desta maneira as duas partes constituem uma estrutura formal coerente.

E ainda, a intensidade sonora da parte A (c. 1-61) expressa uma *atmosfera turbulenta, muito agitada*, na qual uma *declamação, uma enunciação de caráter grave, sério* se faz ouvir (melodias do nível intermediário). No clímax da *Ciranda* (Figura 3 e 4, c. 30-55), a atmosfera sonora se torna mais *intensa e áspera*, expressando um sentimento de *desespero*. Segue, após o clímax, a *melodia popular de caráter triste e melancólico* (parte B, c. 62 a 81, Figura 5).

Relaciono essa contundente expressividade da *Ciranda Fui no Tororó* com as duas primeiras quadras da letra anotadas em Santa Catarina, cuja origem Barroso (apud Melo, 1981, p.227) atribui ao trágico episódio do ribeirão Itororó.

Referências

- ASAFIEV, B. *Musykalnaia Forma kak Protsess*. Leningrad: Musika, 1971
 TARQUINIO, D. *A Teoria da Entonação de B. Asafiev e a Execução Musical: Concepções Analíticas para a Interpretação das Cirandas de Villa-*

Lobos. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

MELO, V. *Folclore Infantil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Brasília: INL, 1981.

VILLA-LOBOS, H. *Cirandas*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1968.

VILLA-LOBOS, H. *Guia Prático*. 1º Volume, 2º Caderno. Rio de Janeiro: Funarte, Academia de Brasileira de Música, 2009.

Notas

¹ Na realização do Recital-Conferência no I Simpósio de Práticas Interpretativa UFRJ/UFBA as sete Cirandas foram executadas após a conferência.

² O termo em russo é Intonatsia (ИНТОНАЦИЯ).

A forma musical tema com variações no repertório brasileiro para fagote solo

Ivan Ferreira do Nascimento

UFRJ- ivan.fagote@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo o estudo do emprego da forma musical *tema com variações* no repertório brasileiro para fagote solo, a partir de duas obras significativas de dois importantes compositores brasileiros: *Quatro Variações e Fuguetta sobre um Tema Infantil* de Osvaldo Lacerda e *Cantares para Airton Barbosa* de Aylton Escobar. O artigo engloba uma pesquisa histórica, seguida de uma análise estrutural que contribui para uma proposta interpretativa das duas obras citadas.

Palavras chave: Tema e variações. Fagote solo. Repertório brasileiro.

The Musical Form Theme and Variations in the Brazilian Repertoire to Solo Bassoon

Abstract: This presente Works intends to show the study of application of musical form *theme and variations* in the Brazilian repertoire to solo bassoon from two significant works of two important Brazilian composers: *Quatro variações sobre um tema infantil* of Osvaldo Lacerda and *Cantares para Airton Barbosa* of Aylton Escobar. The article includes a historical study, followed by a structural analysis that contributes to a interpretative proposal of the two works cited.

Keywords: Theme and variations. Solo bassoon. Brazilian repertoire.

1. Introdução

Forma é um termo musical que define a organização da estrutura de uma composição. No livro *Fundamentos da composição musical*, Schönberg compara a forma musical ao sistema de pontuação de um texto que traz lógica e coerência ao discurso, tornando-o legível. No mesmo sentido, a forma musical organiza as relações internas dos elementos de uma composição, de modo a criar um sentido formal com as partes constituintes de uma obra musical. (SCHÖENBERG, 2008, p. 27).

Durante a história da música muitas formas musicais foram criadas, desenvolvidas, utilizadas e também esquecidas, e algumas dessas formas são mais elaboradas e outras menos. Em seu livro citado anteriormente, Schönberg cria um guia para estudantes de composição mostrando exemplos musicais do repertório tradicional, dividindo esses exemplos em dois grupos distintos: os oriundos das pequenas formas e os exemplos oriundos das grandes formas. As pequenas formas são: a forma ternária, o minueto, o scherzo e o tema variações. Já as grandes formas são: as formas rondó e o alegre de sonata.

Variações sobre um tema é uma importante forma musical que surgiu no século XVI, período onde podem ser encontrados vários exemplos dessa forma musical nas danças inglesas para instrumentos de teclado, como o

*virginal*¹. (AMMER, 2004, p.442). Segundo SISMAN, a ideia do modelo da forma variação pode ser encontrada no surgimento da retórica, porque ambas compartilham o modo de exibir um material e a compreensão deste através do poder persuasivo que ocorre através da repetição e da ornamentação. (SISMAN).

Uma definição clara que podemos encontrar sobre essa forma musical é dada por Latham: “As variações são uma forma musical em que um tema completo se repete, mas com algumas modificações a cada reexposição”. (LATHAM, 2008, p. 1554). As variações do tema podem sofrer alterações harmônicas, rítmicas, formais, de textura, de registro, no modo, na métrica ou no andamento, ou seja, em qualquer aspecto musical, quer seja separadamente ou em conjunto. (AMMER, 2004, p. 427).

Em sua pesquisa de Mestrado, Ariane Petri faz um trabalho de levantamento do repertório brasileiro para fagote solo. Petri descreve em seu trabalho trinta e seis obras para essa formação que foram compostas no período de 1954 a 1999. (PETRI, 1999, p.136). Dentre tais peças, encontramos duas que Petri define como variações sobre um tema, *Variações para fagote solo* composta por Flávio Figueredo em 1992 e *Quatro variações e Fugueta sobre um Tema Infantil* composta por Osvaldo Lacerda em 1974.

Latham fala do uso que os compositores do século XX fizeram da forma tema e variações:

Os compositores do século XX adaptaram a forma de variações para a mais ampla variedade de estilos e técnicas. Eles desenvolveram enfoques radicalmente novos para a organização das variações e exploraram as técnicas e as formas das variações sobre um tema do passado distante. (LATHAM, 2008, p. 1555).

Olhando novamente para o repertório descrito por Petri, podemos encontrar uma peça que utiliza a forma musical tema e variações com uma abordagem estética moderna, não mostrando explicitamente a forma musical utilizada. Essa obra é *Cantares para Airton Barbosa* de Aylton Escobar e mostraremos mais a diante essa utilização criada pelo compositor.

Mostraremos neste artigo a construção estrutural de duas das três obras citadas anteriormente. Esse material descritivo é útil na construção da performance dessas obras, pois mostram elementos importantes que auxiliam o intérprete na construção de sua interpretação. O critério para escolher essas obras foi a facilidade do acesso à partitura, apenas duas obras são editadas e por isso pertencem ao repertório mais recorrente dos fagotistas.

2. Quatro Variações e Fugueta sobre um Tema Infantil

Essa obra foi composta por Osvaldo Lacerda em maio de 1974 e não há registros contundentes de sua primeira execução. A partitura utilizada

nesse trabalho é a edição de 1981 da Editora Novas Metas. A composição segue o padrão mais tradicional da forma variações sobre um tema: Tema, quatro variações e uma fugaeta.

Petri classifica a peça de Lacerda em seu trabalho da seguinte forma:

Nas quatro variações e na fuga, o tema *Terezinha de Jesus* do folclore brasileiro é submetido a diversos procedimentos, como fragmentação, elaborações rítmicas, harmônicas e melódicas. As variações, separadas somente por barras duplas ou fermatas, recebem todas um caráter próprio devido à ênfase melódica ou rítmica (ou ambas) no processo de variação. As fórmulas de compasso e andamento também mudam. À tonalidade de lá menor do tema é acrescentado cromatismo, ora mais, ora menos, em toda as variações. (PETRI, 1999, p. 65).



Figura 1: *Terezinha de Jesus*, tema utilizado por Osvaldo Lacerda.

A variação 1 é construída com um movimento rítmico maior, com figuras de colcheias preenchendo o lugar das semínimas e mínimas do tema. Nessa movimentação ocorre cromatismo e novas modulações harmônicas.



Figura 2: Variação 1.

A variação 2 se utiliza da separação em duas vozes do material apresentado na variação 1. Lacerda cria um efeito de duas vozes colocando dinâmicas diferentes nessas vozes, a voz inferior é escrita em dinâmica *forte* e a voz superior em dinâmica *piano*. O uso de intervalos distintos também ajuda no entendimento dessa separação de vozes, pois na voz inferior há o maior uso de saltos e na voz superior há o maior uso de intervalos diatônicos e cromáticos. Vejamos a variação 2 na figura abaixo:



Figura 3: Variação 2, uso de duas vozes com diferentes dinâmicas.

A variação 3 é marcada pela mudança de compasso para 12/8 e a presença ininterrupta de figuras de colcheias e por entre essas colcheias são apresentados fragmentos do tema. Dentro dessa construção repetitiva de

colcheias em staccato há o uso de apojeturas e ligaduras que configuram diferentes intenções musicais na frase.



Figura 4: Variação 3.

Na variação 4, o compositor utiliza todos os elementos já utilizados por ele anteriormente, o próprio tema, saltos de oitava, cromatismo, colcheias no compasso 12/8 em staccato, diferentes articulações e mudanças abruptas de dinâmica. Essa variação se apresenta como uma recapitulação do que ocorreu anteriormente. E depois dessa variação, como ocorre constantemente nessa forma musical, o compositor apresenta uma *fugueta* para encerrar a obra. Nessa fugueta, o compositor criou uma fuga a duas vozes que gera o desafio do intérprete de executar num único instrumento a simultaneidade de um contraponto. Esse efeito só pode ser alcançado com a execução das marcações de dinâmica e articulação determinadas pelo compositor.



Figura 5: Fuga a duas vozes.

3. Cantares para Airton Barbosa

Essa obra foi composta por Aylton Escobar em 1983 por encomenda do Pro-Memus (INM/MEC-FUNARTE) para que fosse a peça de confronto para fagotistas no *II Concurso Nacional "Jovens Intérpretes da Música Brasileira"*, que foi realizado em 1984. A peça foi editada pela Funarte, mas é uma impressão da parte original do compositor e teve sua estreia realizada pelos concorrentes do citado concurso que teve como vencedor o fagotista Aloysio Fagerlande. (NASCIMENTO, 2010, p. 23).

A classificação dessa peça feita por Ariane Petri em sua tese de mestrado diz o seguinte:

a peça apresenta-se em forma ternária, com exposição (1ª pauta), desenvolvimento (2ª e 5ª pautas) e conclusão com *codeta* (a partir do *sentito comm'in principio*) formando num todo, sete subseções. (PETRI, 1999, p.114).

Aylton Escobar é um compositor que apresenta uma obra fora dos padrões convencionais. Muitos acontecimentos de sua vida moldaram o estilo musical de sua obra, expandindo os recursos que utiliza, bem como as possibilidades dos instrumentos convencionais. E na obra *Cantares para Airton Barbosa* não seria diferente.

Analisando a obra com a teoria dos conjuntos de Allen Forte, podemos entender a obra como escrita na forma variações sobre um tema. Ela apresenta um único tema que vai sofrendo variações das mais variadas maneiras. O compositor afirma que essa é uma peça dramática e não musical e dessa afirmação podemos entender mais ainda as variações que o tema sofre. O tema é o motivo gerador de toda a obra e consiste num intervalo de 2ª menor descendente, como vemos na figura 6.



Figura 6: Tema da obra *Cantares para Airton Barbosa*.

Cantares foi escrita com a intenção de ser uma peça contínua, que cria sensações no espectador, que leve esse espectador a ultrapassar a simples sensação melódica. Dessa maneira, logo após o tema aparecer, vão ocorrendo sucessivas variações dele com inúmeros recursos. Alguns recursos são aplicados na primeira nota do tema, como podemos ver na figura 7, a seguir.



Figura 7: Variação com alteração na primeira nota do tema.

Outros recursos são aplicados na segunda nota do tema e outros aplicados em ambas as notas do tema, como podemos ver na figura seguinte.



Figura 8: Variações nas duas notas do tema.

Para notarmos a grande variedade de recursos melódicos empregados nas diversas variações que ocorrem com o tema durante a obra, podemos olhar para os dados obtidos com a análise da teoria dos conjuntos. Conjunto é o agrupamento do material usado na construção de uma música do século XX, seja ele melódico ou harmônico. Com base nesse conceito, podemos afirmar que a obra *Cantares* utiliza apenas um conjunto na sua construção, o intervalo de 2ª menor descendente. Mas a análise da teoria dos conjuntos foi mesmo assim aplicado porque ela pode nos mostrar com seus resultados, a grande variedade de recursos empregados na construção das variações melódicas e a diversidade de maneiras com que estas são empregadas. Podemos ver no anexo desse artigo, uma tabela contendo a forma primária e o vetor de classe de intervalos de todas as variações encontradas na obra.

A criatividade do compositor acrescenta outros elementos além dessas variações do tema, como materiais de textura, timbre e de polifonia. É dessa maneira que Escobar cria a sua obra sem delimitar padrões que podem determinar uma classificação da obra em concepções dos séculos anteriores.

4. Considerações finais

O processo de criar a interpretação de uma determinada obra musical requer do intérprete o estudo da partitura, que possibilita a ele tomar as decisões interpretativas que mais o agradam em sua execução. Dessa maneira o estudo pormenorizado da partitura musical é fundamental para que o intérprete tenha conhecimento de elementos intrínsecos que muitas vezes não estão muito visíveis.

As informações apresentadas neste artigo são extraídas de um estudo analítico mais aprofundado das duas obras musicais descritas e traz informações relevantes e que muitas vezes passam despercebidas do músico. A busca por resolver passagens técnicas difíceis pode levar o intérprete a não perceber determinadas estruturas. Assim, as informações contidas nesse trabalho podem colaborar com o processo interpretativo do músico que deseje enriquecer sua interpretação.

Referências

- AMMER, Christine. *The Facts on File Dictionary of Music*. 4 th Ed. New York: Facts On File Inc., 2004.
- LATHAM, Alison. *Diccionario Enciclopédico de La Música*. Novo México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- NASCIMENTO, Ivan Ferreira do. “*Cantares para Airton Barbosa*” *Aspectos da obra de Aylton Escobar*. 2010. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de São Paulo, 2010.
- PETRI, Ariane. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. 1999. 156f. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1999.
- SCHÖENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. 3ª Ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SISMAN, Elaine. Variations. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 3rd Online Edition.

Nota

¹ Virginal, clave, virginal ou espineta são pequenos instrumentos de cordas com teclado onde o som é produzido com o pulsar de plectros nas cordas da mesma forma que no cravo.

Duas canções de Oscar Lorenzo Fernández, duas transcrições

Veruschka Bluhm Mainhard

UFRJ- vmainhard@gmail.com

Resumo: No presente artigo são explicitados os procedimentos adotados para a transcrição das versões orquestrais para as versões de canto e piano das canções *Um beijo* e *Ausência*, do compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernández. Uma vez que as versões de câmara originais destas canções estão perdidas, observou-se a técnica empregada pelo compositor em várias transcrições autorais de versões de câmara para as orquestrais de outras composições, no intuito de se estabelecer diretrizes para a realização de uma reversão adequada à execução. Em seguida, uma pequena descrição dos elementos estruturais das canções é apresentada, contribuindo para a divulgação dessas obras praticamente inéditas para o público.

Palavras-chave: Práticas interpretativas. Canção brasileira. Oscar Lorenzo Fernández.

Two Songs by Oscar Lorenzo Fernández, Two Transcriptions

Abstract: The adopted procedures for the transcription from orchestral to voice and piano versions of the songs *Um beijo* and *Ausência*, by the Brazilian composer Oscar Lorenzo Fernández, are explained in this article. Since the original chamber versions of these songs are lost, the technique applied by the composer in several transcriptions from chamber to orchestral versions of other compositions was observed, contributing to establish guidelines for the recreation of proper performance reversions. Then, a small description of the structural elements of the songs is presented, contributing for the divulgation of these practically unknown pieces to the public.

Keywords: Performance practices. Brazilian song. Oscar Lorenzo Fernández.

Introdução

Pelo que consta no catálogo de CORRÊA (1992), 20 das 46 canções ganharam uma versão para voz e orquestra ou quarteto de cordas, que foram feitas pelo próprio Lorenzo Fernández. Ao que parece, ele compôs as versões orquestrais com fins práticos em mente.

Em 1934, convidado por Mário de Andrade, o compositor vai a São Paulo para reger algumas de suas obras em um concerto, onde a soprano Edir Tourinho canta algumas canções. Assim como nesta ocasião, muitas outras situações se apresentaram para que o autor transcrevesse quase metade de suas canções para versão de voz e conjunto orquestral ou voz e quarteto de cordas.

Durante minha pesquisa de doutorado, foram encontrados os manuscritos autógrafos das canções *Um beijo* e *Ausência* em sua versão para voz e orquestra. Munido de outros exemplos de canções que tinham as versões voz/piano e voz/orquestra, o compositor Rudi Garrido¹ foi recrutado para realizar a redução – uma *retranscrição* – a partir da observação dos

procedimentos adotados por Lorenzo Fernández para compor as versões para orquestra a partir daquelas para piano.

Observação, transcrição e editoração

Um dos objetivos da minha tese é disponibilizar para o músico um material de execução com elementos que o auxiliem em sua prática. Para isso, foi feita uma editoração de todas as canções de Lorenzo Fernández, uma vez que as mesmas há muito já não são reeditadas. Elementos práticos para o cantor e pianista foram acrescentados, tais como a transcrição fonética do texto, a inserção de números de compasso e extensão vocal.

De modo geral, Lorenzo Fernández conservava minimamente a parte de piano nas grades das versões para voz e orquestra de suas canções. Em uma primeira observação superficial, pode-se constatar que sua técnica de transcrição era relativamente simples e direta, consistindo da distribuição das vozes que formavam a textura harmônica acompanhadora entre as cordas, enquanto ele designava a alguns instrumentos de sopro as melodias de introdução e contracanto da parte vocal. Algumas dessas melodias advêm da mão direita do piano ou mesmo foram criadas para os sopros, no intuito de enriquecer a versão orquestral.

Desta forma, Rudi Garrido pôde fazer o caminho inverso ao que Lorenzo Fernández fazia corriqueiramente, mantendo razoavelmente o estilo transcritivo do compositor. Com isso, pudemos resgatar duas canções do compositor que estavam consideradas perdidas e que ainda são inéditas para o público e artistas do século XXI.

Os exemplos abaixo ilustram o trabalho de transcrição e editoração realizado:

Exemplo 1. Um beijo, comp.1-3. Manuscrito autógrafo. Voz e orquestra

Exemplo 2. Um beijo, comp.1-6. Transcrição para voz e piano.

Exemplo 3. Ausência, comp. 1-3. Manuscrito autógrafo, voz e orquestra.

Exemplo 4. Ausência, comp. 1-5. Transcrição para voz e piano.

As partituras editoradas e os manuscritos autógrafos digitalizados podem ser encontrados na minha tese de doutorado (MAINHARD, 2014).

Descrição dos elementos estruturais das canções

-Um beijo (1920)


UM BEIJO

Foste o beijo melhor da minha vida,
 Ou talvez o pior...Glória e tormento,
 Contigo à luz subi do firmamento,
 Contigo fui pela infernal descida!
 Morreste, e o meu desejo não te olvida:
 Queimas-me o sangue, enches-me o pensamento,
 E do teu gosto amargo me alimento,
 E rolo-te na boca malferida.
 Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,
 Batismo e extrema-unção, naquele instante
 Porque, feliz, eu não morri contigo?
 Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,
 Beijo divino! e anseio, delirante,
 Na perpétua saudade de um minuto...
 (BILAC, 1926:351)

Considerado por muitos o príncipe dos poetas brasileiros, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918) foi jornalista, poeta e membro fundador da *Academia Brasileira de Letras*. Sendo o mais importante poeta do Parnasianismo brasileiro, sua busca por perfeição na forma de escrever, o forte lirismo, o descritivismo e nacionalismo, além de linguagem com conotação sensual, fizeram com que sua poesia alcançasse grande popularidade.

Olavo Bilac ocupa um lugar de destaque nas escolhas literárias de Lorenzo Fernández, já que teve três poemas musicados pelo compositor, só —perdendo para Ronald de Carvalho (este teve quatro poemas musicados). Infelizmente, o parnasiano não viveu para ver seus textos se tornarem música. O soneto *Um beijo* de Olavo Bilac foi musicado na íntegra e sem repetições de versos ou palavras na música. Ele faz parte do livro *Tarde*, que teve sua primeira publicação em 1919.

Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Armadura indefinida; centro tonal em torno de Lá maior/ Fá# menor
Compasso/ Andamento	O compasso sofre alternâncias, mas a unidade de tempo é a semínima. O andamento indicado é <i>Moderato</i> . Há mudanças de andamento durante a canção, geralmente ilustrando o texto literário.
Extensão vocal	
Melodia	Melodia um tanto tortuosa; inícios de frase acéfalos ou anacrústicos.
Harmonia	Bastante modulante.
Ritmo	Alternâncias entre colcheias e quáteras, alterações agógicas de acordo com o drama proposto pelo texto.
Acompanhamento	Textura pianística densa, com qualidades orquestrais.

A terceira canção de Lorenzo Fernández foi composta em 1920 e estreada em 29 de janeiro de 1921 por Frederico Nascimento Filho e Amália Lorenzo Fernandez.

Embora comece na região de lá maior, ela sofre modulações drásticas no decorrer de seu desenvolvimento, todas a serviço da ambientação dramática para o texto. Bons exemplos ocorrem já nos compassos 7 e 8, quando o compositor descreve a experiência do pior beijo com uma linha vocal tortuosa, sublinhada por um acorde que comporta praticamente uma escala de tons inteiros:

ou tal - vez o pi - or...
ou ta:u - 've zu pi - 'or

Exemplo 5. Um beijo/comp.7-8, canto e piano.

A seguir, do compasso 9 para 10, um horizonte se abre na modulação repentina, que toma o ouvinte de assalto, malgrado o acorde preparatório do 3º tempo do compasso 9.

or... Gló - ria e tor - men - to. Con - ti - go á luz su - bi - lí - do fir - ma - men - to. Con
or gló - ria e tor - men - to. Con - ti - go á luz su - bi - lí - do fir - ma - men - to. Con
kón - tji - gu, a lu... su - bi - lí - do fir - ma - men - to. Con
m. s.

Exemplo 6. Um beijo/comp.8-11, canto e piano.

Ainda um terceiro momento merece ser mencionado: é quando, em uma espécie de reexposição da melodia apresentada pelo piano na introdução – o que nos faz pensar em uma volta à harmonia inicial –, Lorenzo Fernández nos impacta com mais uma modulação, cuja dominante, no entanto, não leva a música à próxima tônica esperada, senão a um acorde em tom afastado (e em *ff*), que ilustra a exclamação — beijo extremo e conduz a obra (assim como a poesia o faz) a lugares dantes não visitados:

31 *ff*

Bei-jo ex - tre - mo, meu
'bei-3wis - 3tre - 3mo meu

ten.

f *p cresc.* *f*

31

ff

Exemplo 7. *Um beijo*/comp. 31-34, canto e piano.

Assim como nesses dois exemplos, toda a canção é cheia de surpresas vocais e harmônicas, que descrevem com grande domínio técnico o turbilhão de emoções contraditórias e intensas vividas pelo cantor.

É interessante observar que a textura pianística é densa, com ocupação de grande extensão do teclado, repleta de oitavas em ambas as mãos, melodias secundárias e dobramentos de acordes, que nos fazem pensar em uma obra grandiosa, em que o texto parece ter sido *wagnerianamente* musicado, com uma técnica que lembra o *durchkomponiert*², não seccional, não repetitiva na linha do canto.

A linha vocal assume, de maneira geral, a função de comentário do que acontece no piano. Apesar de seu desenho exuberante, cheio de contornos e figuras rítmicas diferentes, raros e especiais são os momentos em que ela é tética. Suas frases acéfalas ou anacrústicas descrevem a movimentação da fala, da pontuação dramática e declamatória ao que acontece com o piano. Não obstante, observa-se o uso sistemático e frequente da pintura de palavras, como por exemplo, a linha ascendente que delinea a subida ao firmamento ou a descendente, a infernal descida:

ff

Con - si - go a luz su - bi do fir - ma - men - to, Con - si - go fui pe - lu - in - fer - nal des - ci - da!
kón - tji - gwa lu - su - bi d' fir - ma - men - to kón - tji - go fui pe - lu - in - fer - nal des - ci - da!

mf *cresc.* *ff* *cresc.* *ff*

31

ff

Exemplo 8. *Um beijo*/comp.10-14, canto e piano.

-Ausência op. 14 (1922)

AUSÊNCIA


Pela montanha lentamente escorre
 a sombra do crepúsculo nascente,
 Do crepúsculo a sombra lentamente,
 vai do vale à montanha...A tarde morre.
 Nem ramo ou flor, ou folha que se forre
 ao luto natural deste ambiente.
 No silêncio das cousas só se sente
 o deslizar da sombra que as percorre.
 Mas ressurge a manhã. A madrugada
 sanguínea irrompe, o sol redoira a terra,
 A natureza volta à adolescência.
 Almas conheço eu que sobre a terra
 não têm aurora, não têm alvorada.
 Só a viuvez crepuscular da ausência.
 (PEREIRA apud FERNÁNDEZ, 1922)

Virgílio de Sá Pereira não tinha a poesia como profissão, o que não impediu que seu poema merecesse uma canção de Lorenzo Fernández. Nascido no município de Barreiros, Pernambuco, em 1871, ainda jovem, participou ativamente da propaganda da Abolição e da República. Tão logo se diplomou em direito, no Recife, transferiu-se para o Rio, onde a convite de Quintino Bocayuva passou a dirigir o jornal *O Paiz*, nos primeiros anos do século XX. O trabalho levou-o à Europa, onde estudou os códigos penais de vários países. Chegou a publicar o seu anteprojeto no Diário Oficial, mas com a Revolução de 30, viu-se surpreendentemente afastado de suas funções e aposentado compulsoriamente, com outros juízes. Era desembargador da Corte de Apelação do Distrito Federal.

Apesar de seu afastamento por motivos políticos, sua obra sobre direito é ainda considerada fundamental para os estudantes de direito. Faleceu em 1934.

Como de costume, Lorenzo Fernández escolhe uma poesia que fala de luz e sombra. Naturalmente, a sombra e o crepúsculo estão ligados à morte, enquanto a luz evoca a juventude.

Elementos estruturais da canção

Tonalidade	Indefinida na armadura. Embora o centro tonal gire em torno de Fá# menor e sua relativa maior, ao final a música migra para Lá menor.
Compasso/ Andamento	Alterações em torno da unidade de tempo em semínima. Indicações de andamento: Lentamente, Animando um pouco, com vida, 1º Tempo.
Extensão vocal	

Melodia	Muda de caráter de acordo com a seção/poesia.
Harmonia	Apesar das modulações, observa-se alguma estabilidade de centro tonal nas seções. Um interlúdio modulante da 3ª para 4ª seção é que desvia a rota harmônica prevista no início.
Ritmo	A cada semínima, um ou vários acordes marcam o tempo. Uma pequena célula de semicolcheias se torna um motivo presente na canção inteira.
Acompanhamento	Textura densa e orquestral. Uso de grande extensão do teclado. Contraste entre seções ambientam a melodia de acordo com o texto, alternando mistério e brilho. O uso de oitavas é frequente.

Juntamente com *Cisnes*, *Ausência* foi estreada em 10 de agosto de 1922, por Maria Bulhões Pedreira tendo Gabriel Dufriche ao piano.

Uma vez que o poema de Virgílio de Sá Pereira não foi encontrado em sua forma original, recorri à partitura e às minhas suposições sobre a possível métrica do texto, para chegar à disposição proposta acima. Imagino que, além da disposição, este soneto italiano de versos decassílabos esteja completo, dada à relativa facilidade e simetria encontrada na distribuição de sílabas e rimas. E quem contribuiu para que eu chegasse a esse resultado foi o próprio Lorenzo Fernández. Além de ter conservado, mesmo na partitura, as letras maiúsculas no início de cada verso, a separação musical das estrofes em seções é muito nítida e contrastante. Assim como no poema, existe um crescendo claro da sombra para a luz, e um arrefecimento conclusivo e constataador da ausência. Este processo ocorre em cada seção, e acontece na dinâmica, no andamento, nas modulações, na tessitura vocal, na textura do piano.

Na primeira seção observa-se uma linha de canto que se movimenta etereamente em graus conjuntos e na região média-grave da voz. O piano apresenta uma textura de melodia acompanhada, na qual surge um motivo que acompanhará a canção até o fim: uma pequena célula rítmica de caráter desolador, que pode ser ouvida como a presença constante da ausência, da saudade:



Exemplo 9. *Ausência*/comp. 2,
piano-mão direita.



Exemplo 10. *Ausência*/comp. 24,
piano-mão direita.



Exemplo 11. *Ausência*/comp. 40,
piano-mão esquerda.



Exemplo 12. *Ausência*/comp. 41,
piano-mão direita.

Na parte seguinte, apesar da tessitura vocal se manter, dinâmica e andamento ascendem, a canção modula de Fá# menor para a sua relativa

maior (Lá maior), o piano inicia a seção com acordes de muitos sons, com uma abertura do uso da extensão do teclado, imita sinos, talvez os mesmos que Debussy ouviu na sua catedral submersa. Já nos últimos compassos da seção, o motivo da ausência volta a aparecer, os sinos agora são mais graves, distantes.

Ao contrário do que se espera, o “silêncio das cousas” será interrompido pelo ressurgimento da manhã, com sua linha vocal de saltos, sua tessitura mais aguda e brilhante, seu piano que dialoga com a voz em oitavas viçosas. A natureza adolescente mostra toda sua exuberância em andamento (*com vida*), timbre, harmonia (Mi maior). Um interlúdio do piano ainda bastante movimentado vai, aos poucos, trazendo o ambiente à calma que anunciará a seção conclusiva, que fala do vazio de algumas almas que experienciam o nada: só a viuvez crepuscular da ausência, diz a voz *a cappella*, sem acompanhamento, e em uma linha tortuosa. As últimas sílabas ganham o apoio dos acordes finais em Lá menor.

Referências

- CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. *Lorenzo Fernandez: catálogo geral de obras*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1992.
- FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Ausência, Op.14*. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional s.d. 1 partitura (25p.). Canto e orquestra.
- FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *Um beijo*. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro: Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional s.d. 1 partitura (25p.). Canto e orquestra.
- MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Canções de Oscar Lorenzo Fernández*. 2014. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro.

Notas

¹ Rudi Garrido é compositor, flautista, arranjador e produtor musical.

² O termo *durchkomponiert* é usado para designar uma forma em que a música transcorre continuamente, de maneira relativamente não seccional e não repetitiva em suas partes.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Antônio Levi da Conceição

Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Vice-reitor

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Celso Ramalho

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Andrea Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Vinício Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ

Beth Villela, Valeria Penna, Barbara Pereira

Setor Artístico da Escola de Música da UFRJ

Rosinaldo Martins, André Garcez, Francisca Marques, Rafael Reigoto, Paula Buscácio e Vanessa Rocha

Setor de Comunicação da Escola de Música da UFRJ

Ana Liao, Francisco Conte, José Mauro Albino, Márcia Carnaval (Projeto Gráfico)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof. Dr. Aloysio Fagerlande (UFRJ)

Prof. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad (UFFJ)

Prof. Dr. Lucas Robatto (UFBA)

Prof. Dr. Heinz Schwebel (UFBA)



UFRJ



PPGM
ESCOLA DE MÚSICA
DA UFRJ



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro