



ANAIS DO IV SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRJ

JORNADA PROMUS 2023
I ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROFISSIONAL EM MÚSICA
SEMINÁRIO DE AUTOAVALIAÇÃO – PROMUS 2023

27, 28 E 29 NOV 2023



Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministra da Cultura

Margareth Menezes

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE

Presidência

María Marighella

Direção Executiva

Leonardo Lessa de Mendonça

Direção de Artes Cênicas

Rui Moreira dos Santos

Direção de Artes Visuais

Sandra Benites

Direção de Música

Eulícia Esteves da Silva Vieira

Direção de Fomento e Difusão Regional

Aline Vila Real Matos

Direção de Projetos

Lais Santos de Almeida

Direção de Logística, Orçamento e Administração

Filipe Pereira de Aguiar Barros

Assessoria Especial

Marcos Teixeira

Procuradoria Jurídica

Maria Beatriz Correa Salles

Coordenação de Comunicação

Chayenne Guerreiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ

Reitor

Roberto de Andrade Medronho

Vice-reitora

Cássia Curan Turci

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano

Afranio Gonçalves Barbosa

Vice-decano

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

Direção

Ronal Xavier Silveira

Vice-direção | Direção Adjunta do Setor Artístico

Marcelo Jardim

Direção Adjunta de Ensino de Graduação

Eliane Magalhães da Silva

Direção Adjunta dos Cursos de Extensão

Aline Faria Silveira

Programa de Pós-graduação em Música

Fábio Adour, coordenador

Programa de Mestrado Profissional em Música | Promus

Patrícia Michelini Aguiar, coordenadora

FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB

Presidente

Alberto Felix Antônio da Nobrega

Secretaria Geral

Ricardo de Andrade Medronho

Gerência de Convênios e Análise

Ane Vicente Pereira

ARTE DE TODA GENTE | PROGRAMA EM PARCERIA FUNARTE-UFRJ

Coordenação Geral

Marcelo Jardim

Coordenação de Comunicação

Fabiana Rosa

Coordenação de Inovação e Parcerias Institucionais

Katia Augusta Maciel

Academia Arte de Toda Gente

Júlio Colabardini, coordenador, e Marlon Magno

Gestão de Projetos

Ana Cláudia Melo

Administração

Alicianra Amaral, Tânia Oliveira e Beatriz Veiga, assistente

Arte e WebDev

Márcio Massiere, diretor

Imprensa

Henrique Koifman

Revisão

Daniele Paiva, Maurette Brandt e Mônica Machado

Diagramação

Renata Arouca

Fotografia

Nadejda Costa e Walda Marques

Núcleo de Mídias Digitais | NuMiDi

Produção de Conteúdo

Carolina Lais de Assis

Audiovisual

Alberto Moura

Design Gráfico

André Flauzino, Malany Dias e Maurício Borges

Webdesign

Renan Ferreira

BOSSA CRIATIVA | ARTE DE TODA GENTE

Coordenação

Marcelo Jardim

Gerência de Produção

Bruna Leite

Coordenação Pedagógica

Aloysio Fagerlande

Assistência de Produção

Gabriel Dellatorre

Coordenação cursos de gestão de projetos

Christiane Campos

Coordenação pedagógica cursos EaD

Júlio Colabardini, coordenador, Marlon Magno, técnico

Revisão

Daniele Paiva

EDITORA ESCOLA DE MÚSICA

Subcomissão produtos didáticos, bibliográficos, fonográficos e audiovisuais

Marcelo Jardim, presidente

Coordenação editorial

André Cardoso, Maria José Chevitarese, Aloysio Fagerlande, Eduardo

Monteiro e Leandro Soares



EDITORA
ESCOLA
de MÚSICA



Todos os direitos reservados

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes | Escola de Música

Laboratório do Centro de Estudos Orquestrais

Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

Rua do Passeio, 98 - Centro

CEP 20.021-290 Rio de Janeiro RJ Brasil

editora@musica.ufrj.br | www.bossacriativa.art.br

AGUILAR, Patricia Michelini. . et al.(org). SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRJ , 4., 2023, Rio de Janeiro. Anais [...], 2023. Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2023.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/588

Simpósio de Práticas Interpretativas da UFRJ (4. : 2023 : Rio de Janeiro, RJ)

Anais do IV Simpósio de Práticas Interpretativas da UFRJ: / organização Patricia Michelini Aguilar...et al. — Rio de Janeiro: Escola de música da UFRJ, 2024.

231 p.: partituras. ; 21 x 29 cm

ISBN: 9786588700259

Jornada Promus 2023

I Encontro Profissional de Pós-graduação em Música

1.Música – Congressos – Brasil. I. Aguilar, Patricia Michelini.

II. Título:

CDD 780.70981

Índice para catálogo sistemático:

1. Música – Congressos – Brasil.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO | **5**

PROGRAMAÇÃO | **8**

RESUMOS - I ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA | **11**

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA - IV SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS | **17**

JORNADA PROMUS 2023 - ARTIGOS | **23**

APRESENTAÇÃO

Por iniciativa de seu Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), a Escola de Música da UFRJ promoveu, entre os dias 27 e 29 de novembro de 2023, o IV Simpósio de Práticas Interpretativas. Neste momento, temos a satisfação de publicar os anais do evento.

O Simpósio de Práticas Interpretativas foi idealizado e desenvolvido em parceria com a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir dos programas de pós-graduação em música dessas duas universidades. O objetivo inicial foi o de estimular a realização e a divulgação de produtos acadêmicos e artísticos relacionados à inserção da área das práticas interpretativas na universidade.

As duas primeiras edições do evento, realizadas respectivamente em 2014 e 2015, foram conduzidas pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (PPGM). No I Simpósio, o propósito central foi a investigação acadêmica em práticas interpretativas no âmbito da graduação e da pós-graduação em música no Brasil. Em 2015, a realização do II Simpósio teve como objetivo buscar uniformidade em metodologias de pesquisa e discutir formatos para a apresentação, publicação e circulação de informações surgidas neste campo de investigação. O principal debate se deu em torno das questões editoriais e seus reflexos nas práticas interpretativas.

Em 2016, quando foi implementado o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS), o III Simpósio de Práticas Interpretativas ficou sob a responsabilidade de ambos os programas - o acadêmico e o profissional - já sem a parceria da UFBA. O objetivo era dar continuidade ao processo de criação de parâmetros norteadores para uma melhor inserção das práticas interpretativas nos cursos de pós-graduação em música.

Passados sete anos da realização do último simpósio, o cenário acadêmico mudou consideravelmente. A pesquisa se desenvolveu a partir do surgimento de novos cursos e linhas voltadas às práticas interpretativas em programas de pós-graduação. A produção acadêmica recente vem sendo difundida em eventos e anais de congressos, sobretudo aqueles organizados pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e pela Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), perfazendo um corpus bibliográfico bem mais robusto do que aquele disponível nos anos iniciais do Simpósio de Práticas Interpretativas.

Enquanto os programas acadêmicos seguem fomentando a reflexão sobre os aspectos que compõem a preparação do intérprete, dos repertórios e de seus desdobramentos sociais, históricos, artísticos e pedagógicos, os programas profissionais vêm cumprindo um relevante papel na formação de pessoas vinculadas ao mundo do trabalho da música - sobretudo intérpretes e professores de canto/instrumento/regência, cujas produções têm contribuído para ampliar os recursos bibliográficos, audiovisuais e editoriais na área das práticas interpretativas.

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ, através da oferta do Mestrado Profissional, consolidou-se como um dos programas de referência no campo das Práticas Interpretativas. Nestes quase oito anos de atividades, o PROMUS formou 90 mestres, realizou dez Jornadas, divulgando a produção de seus alunos, além de promover e apoiar vários eventos setorializados, tais como a Semana do Cravo, o Encontro Internacional de Cordofones, o Congresso de Pedagogia e Performance Coral, dentre tantos outros. Ambos os programas de pós-graduação da Escola de Música da UFRJ seguem, assim, comprometidos com o desenvolvimento da pesquisa na área das Práticas Interpretativas e com a elaboração de produtos artísticos e pedagógicos que possam representar inovação e referência.

A realização do IV Simpósio de Práticas Interpretativas da UFRJ teve o intuito de celebrar os avanços na área e reiterar a importância de se manter um espaço de discussão aberto e contínuo para pesquisadores, intérpretes, docentes e interessados nos aspectos norteadores da pesquisa em Práticas

Interpretativas.

Em sua quarta edição, o simpósio agregou três eventos. No dia 27 de novembro de 2023, foi realizado o I Encontro de Pós-Graduação Profissional em Música, com a participação dos coordenadores dos quatro programas já em funcionamento (PPGROM-UFBA, PROEMUS-Unirio, PROMUS-UFRJ e PPGPM-UEMG) e dos coordenadores dos novos cursos de Mestrado Profissional aprovados pela CAPES no ano de 2023. Por meio deste evento, pudemos promover o conhecimento e a integração dos programas, além de discutir demandas comuns e iniciativas para o fortalecimento e difusão dos cursos profissionais. No dia 28, as atividades foram direcionadas à Jornada PROMUS 2023, com a apresentação das pesquisas em andamento dos discentes do Programa. Neste ano, a Jornada contou com a participação do Prof. Dr. Fernando Macedo Rodrigues (UEMG), como avaliador externo. Por fim, no dia 29, foram realizadas as apresentações artísticas e os recitais- conferências aprovados na chamada de trabalhos do IV Simpósio de Práticas Interpretativas. Os resumos dos trabalhos apresentados na Jornada e nos recitais-conferências, bem como os artigos desenvolvidos pelos discentes da turma PROMUS 2022, estão agora publicados nestes Anais, que logo estarão disponíveis para download no site do PROMUS.

A perspicaz escolha das imagens que compõem as artes do Simpósio, realizada pela designer Márcia Carnaval, representa a integração da ciência e da arte. As imagens foram retiradas da coletânea Comissão Científica do Império - 1859-1861, que reúne textos e documentos referentes à primeira expedição científica conduzida por brasileiros dentro do país. Os desenhos de José dos Reis Carvalho (c.1800-1891) retratam o cotidiano vivido pelos membros da expedição, alojados na cidade de Fortaleza, nos intervalos entre as viagens exploratórias. No IV Simpósio de Práticas Interpretativas, as sessões musicais que entretinham e fascinavam os pesquisadores tornam-se o próprio objeto de estudo, desvelando um enorme campo de investigação para aqueles que se interessam em destrinchar a trama entre sociedade, arte, cultura e ciência.

Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilar
Coordenadora

Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ



IV SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRJ

JORNADA PROMUS 2023
I ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROFISSIONAL EM MÚSICA

**27, 28 E 29
NOV 2023**



COMISSÃO ORGANIZADORA

Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilar
Profa. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad
Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad (UFRJ)
Profa. Dra. Beatriz Alessio (UFBA)
Profa. Dra. Laura Tausz Rónai (UNIRIO)
Profa. Dra. Maria José Chevitarese (UFRJ)
Profa. Dra. Patricia Michelini Aguilar (UFRJ)

PROGRAMAÇÃO



I ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

27/11/2023 - 2a feira

Sala 2114 - Edifício Ventura Corporate Towers, Torre Leste.

9h às 11h - Apresentação dos PPGs Profissionais em Música (programas ativos)

Prof. Dr. Lélío Alves (PPGPROM/UFBA)

Profa. Dra. Lucia Barrenechea (PROEMUS/UNIRIO)

Profa. Dra. Patricia Michelini (PROMUS/UFRJ)

Prof. Dr. Fernando Maciel (PPGPM/UEMG)

11h20 às 13h - Palestra: A CAPES e os PPGs Profissionais da Área de Artes

Prof. Dr. Aloysio Fagerlande (Coordenador Adjunto de Programas Profissionais da Área de Artes - CAPES)

14h às 15h40 - Apresentação dos PPGs Profissionais em Música (programas em implantação)

Profa. Dra. Duany Bruna Lima Parpinelli (PPPGMUS/UEA)

Prof. Dr. Leonardo Borne (MusProf/UFMT)

Prof. Dr. José Alexandre Rodrigues de Lemos (PROFMUS/UFPA)

16h às 18h - Discussão de demandas comuns e iniciativas para o fortalecimento dos programas

JORNADA PROMUS 2023

27/11/2023 - 2a feira

Sala 2114 - Edifício Ventura Corporate Towers, Torre Leste.

Apresentação de trabalhos - Turma PROMUS 2023

18h20 - Gilberto da Silva Ribeiro

18h40 - Filipe Alves da Costa 19h - Reneide Gonçalves Simões

19h20 - Daniel Oliveira

28/11/2023 - 3a feira

Sala 2114 - Edifício Ventura Corporate Towers, Torre Leste.

Apresentação de trabalhos - Turma PROMUS 2023

9h - Victor Cassemiro Leite

9h20 - Rafael Rocha de Miranda

9h40 - Helena Lopes de Oliveira Giachini

10h - Juliana Cordeiro Bravim

10h20 - Daniel da Silva e Silva

11h - Jefferson Nunes de Amorim

11h20 - Matheus Maciel da Silva

11h40 - Rudá dos Santos Brauns

12h - Wellington Torres de Vasconcelos

12h20 - Felipe Jorge Rodrigues Campos

14h às 15h40 - Discussão dos trabalhos

SEMINÁRIO DE AUTOAVALIAÇÃO – PROMUS 2023

28/11/2023 - 3a feira

Sala 2114 - Edifício Ventura Corporate Towers, Torre Leste.

16h às 17h40 - Apresentação e discussão das respostas oriundas dos formulários de autoavaliação enviados previamente.

18h às 19h30 - Planejamento de ações estratégicas a partir do levantamento das demandas e estabelecimento da Comissão de Autoavaliação.

IV SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRJ

29/11/2023 - 4a feira

Sala da Congregação

Recitais-conferência

9h - Carlos Lobão Gadelha

10h - Celso Ramalho, Paulo Sá, Marcus Ferrer, Bartholomeu Wiese e Márcia Carnaval

11h - Rodrigo Xavier e Quadrivium1 (Grupo de Música Medieval da UFRJ)

13h20 - Roger Lins Albuquerque Gomes Ribeiro e Ana Clara da Veiga Miranda

Apresentações artísticas

14h20 - Matheus Maciel da Silva

15h - Felipe Jorge Rodrigues Campos 15h40 - Bruno de Carvalho Reis

16h20 - Wellington Torres de Vasconcelos

I ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA



RESUMOS DAS APRESENTAÇÕES

Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGPRM/UFBA)

Prof^o Dr^o Lélío Eduardo Alves da Silva

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia é o primeiro mestrado profissional em música do Brasil, iniciando com a sua primeira turma em 2013. Após mais de uma década de caminhada temos trabalhado para aprimorar nosso Programa. Realizamos um processo constante de autoavaliação que culminou em uma reestruturação, implementada em 2024. O programa formou, até o momento, 187 mestres que desenvolveram pesquisas geradoras de diversos tipos de produtos: métodos, sites, podcasts, canais do Youtube, concertos, apostilas, gravações, documentários, dentre inúmeros outros tipos. O nosso trabalho de conclusão (TC) é apresentado em um único arquivo contendo: 1) Memorial descritivo das atividades desenvolvidas pelo discente antes e durante o curso; 2) Artigo científico relatando a pesquisa realizada durante o curso; 3) Produto – gerado após pesquisa realizada. O curso conta atualmente com uma grande área: Atuação Profissional em Música e 3 linhas de pesquisa: 1) Formação do Músico; 2) Formação do Educador Musical; 3) Atividades Profissionais em Música. Nosso quadro docente é formado por 15 professores permanentes, 3 professores colaboradores e 2 visitantes. O processo seletivo de nosso Programa ocorre uma vez por ano e oferece cerca de 25 vagas, podendo variar de acordo com o número de vagas oferecidas aos nossos parceiros. Atualmente temos como parceiros oficiais a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Temos ainda um relacionamento estreito com a Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) e o Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA), cujos integrantes são frequentadores assíduos de nossas seleções. O nosso mestrado profissional tem duração de três semestres, podendo ser prorrogado por mais um. O sistema oferecido atualmente é o Modular. Os discentes devem participar de 3 módulos por semestre, que se constituem em verdadeiros mini festivais. Além das aulas, os módulos proporcionam aos discentes o espaço para o protagonismo de suas pesquisas. Neles os discentes oferecem recitais, palestras, oficinas e diferentes tipos de atividades para a comunidade da UFBA, que inclui alunos de graduação, de extensão e a população em geral, gerando um grande impacto na sociedade. O Programa adotou o sistema modular como forma de atender com mais eficiência os candidatos ao mestrado oriundos de outros estados que encontravam dificuldade de se deslocar semanalmente para as aulas. Tal iniciativa teve grande êxito pois proporcionou a entrada de discentes de todas as regiões do país e uma grande troca de experiências culturais no Programa. Como meta futura, o Programa pretende estabelecer novas parcerias com instituições culturais e de ensino. Outra proposta é realizar a implementação do doutorado profissional em música, visando atender uma demanda iminente dos profissionais da música no Brasil.

Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PROEMUS/Unirio)

Prof^a Dr^a Lucia Barrenechea

A palestra apresenta o PROEMUS – Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. O programa foi criado em 2013, conforme Ofício 77/2013/PROPG-UNIRIO e suas atividades letivas tiveram início em abril de 2014. Com linha de pesquisa única, “Ensino das Práticas Musicais”, a missão do PROEMUS é contribuir para a solução de problemas

atuais na área do Ensino de Música através da pesquisa aplicada, desenvolvendo projetos voltados ao ensino em escola regular, ensino de instrumentos musicais e canto, regência, produção e gestão de projetos, bem como temas relacionados com a música popular e com a tecnologia aplicada à música. O objetivo principal do curso é fomentar a busca por soluções para questões de caráter prático na Produção Musical e no Ensino de Música em todos os níveis, seja em ambientes formais ou informais. Segundo curso de mestrado profissional voltado para a área de Música criado no Brasil, a ideia do PROEMUS surgiu de um grupo de professores do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, que percebeu a demanda de uma considerável parcela de egressos dos Cursos de Graduação em Música da região, com atuação docente estabelecida e com necessidade de qualificação e aprofundamento dos estudos. Os discentes do PROEMUS tendem a exercer quatro tipos de atuação: a) são professores autônomos ou de escolas particulares; b) são músicos profissionais ligados a orquestras, atividades musicais populares ou solistas; c) são professores de redes municipais e estaduais ou de instituições de ensino técnico-tecnológico ou superior; d) exercem atividades de ensino em projetos sociais/culturais ligados a ONGs ou órgãos governamentais. A capacitação promovida pelo PROEMUS confere aos egressos, portanto, melhores condições para inserção e/ou ascensão no mercado profissional, consolidando sua formação nas áreas da música e da didática, bem como permitindo sua atuação como multiplicadores de artes e saberes. O programa alcançou uma média de quinze ingressantes anuais, de 2014 a 2023, e uma média de treze concluintes anuais, de 2015 a 2023. O PROEMUS tem se empenhado de maneira diligente e consistente para continuar a incrementar o impacto que o mestrado profissional na área de Música pode oferecer na formação e qualificação de docentes, instrumentistas, cantores, regentes, compositores, arranjadores e produtores musicais no Brasil. Espera-se que novas políticas de fomento e estímulo a essa modalidade de pós-graduação sejam discutidas e elaboradas pela comunidade acadêmica e órgãos competentes.

Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS/UFRJ)

Profa Dra Patricia Michelini

O PROMUS/UFRJ foi aprovado pela CAPES em 2015, com a abertura no ano seguinte de sua primeira turma do curso de mestrado. Desde então, é oferecido de maneira regular por meio de processo seletivo realizado anualmente. O curso tem como missão o aprofundamento da formação artística e a ampliação da experiência prática de profissionais, capacitando-os a elaborar novas técnicas e processos e a aplicar conhecimentos, tecnologias e resultados artísticos - com ênfase nas práticas profissionais - visando a apresentação de possíveis soluções para problemas individuais que surgem em seu ambiente de atuação profissional na área de música e a capacitação para a docência na graduação e em cursos de pós-graduação lato sensu. O mestrado profissional em música da UFRJ veio ao encontro da enorme demanda por um curso com o perfil de pesquisa aplicada, a partir de necessidades impostas pela realidade profissional do músico e professor de instrumento/canto/regências, uma vez que o seu programa irmão na escola, o Programa de Pós- Graduação em Música (PPGM), por ser no modelo acadêmico, delimita as oportunidades de aprimoramento, qualificação e formação continuada ao perfil de pesquisador. O PROMUS tem uma única área de concentração, a das Práticas Interpretativas, desdobrada em duas linhas de atuação profissional: Processos de Desenvolvimento Artístico (PDA) e Pedagogia Instrumental/Vocal/Regências (PIVR). A linha PDA acolhe pesquisas relacionadas à prática da interpretação e criação musical, a partir da abordagem de repertórios originais e não originais, das mais diversas procedências, e dos saberes necessários ao intérprete para o incremento de sua atuação profissional e da construção de sua carreira artística. A linha PIVR concentra pesquisas relacionadas

ao ensino de instrumentos musicais, da voz e da regência para os variados públicos atendidos nos ambientes profissionais. O PROMUS tem a sua estrutura administrativa e acadêmica na Torre Leste do Edifício Ventura, situado na região central do Rio de Janeiro. Na sede histórica se encontram os espaços de ensaios e concertos, além da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Seu Laboratório de Práticas Interpretativas (LaPI) é constituído por seis núcleos, distribuídos entre os dois campi. Atualmente, o PROMUS conta com vinte e um docentes, sendo dezessete permanentes e quatro colaboradores. Todos são doutores, vinculados à UFRJ sob o regime de trabalho de 40 horas DE, com sólida formação acadêmico-profissional e destacadas carreiras artísticas em suas áreas de atuação. Desde a sua criação, o PROMUS busca estabelecer acordos e parcerias, tais como os celebrados com a Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (FOSPA), com a Associação Orquestra Sinfônica de Barra Mansa (AOSBM) e com a Rádio MEC FM, que transmite o programa Concertos UFRJ, dedicado à produção de alunos, egressos e professores. Os processos formativos estão em constante avaliação, de modo a se adaptarem às novas demandas, respeitando a tradição de excelência da centenária UFRJ. O PROMUS tem como desafios futuros a ampliação de projetos em parceria com a Extensão, a ampliação de acordos institucionais, a melhor difusão de sua produção artística/acadêmica e a perspectiva de abertura do curso de doutorado profissional, cuja proposta está em análise pela CAPES.

Mestrado Profissional em Práticas Musicais, da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGPM/UEMG)

Prof^o Dr^o Fernando Macedo Rodrigues

O projeto do Mestrado Profissional em Práticas Musicais da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais foi apresentado no primeiro semestre de 2019. Em março de 2020 o curso obteve a sua recomendação com o conceito "A" da Capes. O início das aulas foi no dia primeiro de outubro de 2021. A área de Concentração articula pesquisas no campo da Música abrangendo linhas de pesquisa que organizam a produção de conhecimento e formação de especialistas em nível de mestrado, tendo como objeto o fenômeno artístico em suas implicações teóricas, processuais, culturais e educacionais, partindo de uma experiência profissional. O curso tem como objetivo principal consolidar o conhecimento e a produção artística de músicos, performers, professores e pesquisadores, considerando suas experiências no mercado profissional, visando qualificar mestres com competências técnicas e capacidade reflexiva, crítica, artística, ética e humana para atuar em diferentes campos da música de concerto, da música popular e em outros campos culturais. Como objetivos secundários, podemos destacar: a) contribuir para a ampliação e o fortalecimento da pesquisa em música em Minas Gerais, na Região Sudeste e no Brasil; b) gerar conhecimento em música por meio da prática, da pesquisa e da criação artística; c) qualificar profissionais já inseridos no mercado da música ou que tenham projetos com potencial para atuar nos espaços tradicionais e emergentes da sociedade contemporânea. O Mestrado Profissional em Práticas Musicais pretende atrair profissionais atuantes no mercado artístico e cultural do Estado de Minas Gerais e de outros Estados, como músicos de orquestras, professores de conservatórios, músicos de bandas, músicos litúrgicos, professores universitários, professores de música das redes pública e particular, músicos integrantes e/ou coordenadores de projetos sociais, músicos e educadores do cenário cultural mineiro ou nacional. O curso apresenta duas linhas de pesquisa, sendo: linha 1 – Performance Musical que contempla estudos da produção artística a partir de uma experiência nos processos de performance e criação. A linha acolhe estudos críticos, comparativos, bem como projetos em performance musical, composição musical e linguagens multimeios. Esta linha possui 8 Professores(as). A linha 2 – Práticas em Educação Musical abrange o estudo dos fenômenos culturais e artísticos nas áreas de música, com ênfase nos processos de formação, mediação e suas relações com

os distintos contextos institucionais e sociais. Abarca pesquisas relacionadas aos processos de ensino-aprendizagem, formação de professores, recepção da obra artística, memória e diversidade cultural. (Esta linha possui 3 Professores(as). O Curso contava com doze Professores(as) no projeto inicial, mas um Professor saiu do programa, pois foi aprovado em outra instituição de ensino superior. O curso tem conseguido preencher as doze vagas disponíveis nos processos seletivos realizados até o momento, o que mostra a viabilidade desta modalidade de curso no estado de Minas Gerais.

Mestrado Profissional, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado do Amazonas (PPGMUS/UEA)

Profª Drª Duany Parpinelli

A presente comunicação aborda o processo de concepção e elaboração de uma proposta, recentemente aprovada pela CAPES, de Mestrado Profissional, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). As reflexões e discussões sobre a viabilidade pedagógica e institucional de implementação de um programa de pós-graduação *stricto sensu* de natureza profissional para o campo da Música solidificaram-se diante da expressiva demanda existente, não apenas no estado do Amazonas, mas também na região norte do país, onde atualmente não existe curso de pós-graduação em Música. Nesse contexto, um grupo de docentes do Curso de Graduação em Música da UEA assumiu o desafio de elaborar uma proposta de Mestrado Profissional orientado à formação de profissionais da área musical, proporcionando o desenvolvimento artístico e didático no cenário regional. Esta proposta de mestrado demonstra uma preocupação com o fortalecimento da formação dos profissionais que atuam tanto em atividades de natureza artística, tais como orquestras, bandas, fanfarras, grupos camerísticos, coros ou solo, bem como professores atuantes nos diferentes contextos do ensino de música. Assim, o objetivo do programa contempla proporcionar a formação continuada de profissionais nas áreas do ensino e da prática do instrumento, canto e regência, qualificando mestres com competência e capacidade para atuar em diversos contextos profissionais. A área de concentração proposta foi "Práticas Musicais", com duas linhas de pesquisa, a saber: 1) Interpretação Musical e Práticas da Performance: Engloba os processos de expressão e criação musical abarcando investigações relacionadas à concepção e estrutura da interpretação e da performance, bem como o aperfeiçoamento e desenvolvimento de técnicas de execução instrumental/vocal/regência; 2) Pedagogia Vocal/Instrumental/Regência: Engloba os processos de ensino e/ou aprendizagem musical com ênfase em técnicas interpretativas através da prática de ensino de instrumento, canto e regência, abrangendo pesquisas que contemplem a prática pedagógica em diferentes contextos e dimensões. A estrutura curricular do programa prevê o cumprimento de 28 créditos em disciplinas obrigatórias e 10 créditos em recitais como atividades obrigatórias, onde cada crédito equivale a 15 horas/aula. O currículo, para ser integralizado, necessita de no mínimo 48 créditos, além da elaboração de um artigo e de um produto final relacionados ao tema de pesquisa, sendo ambas partes integrantes do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). O corpo docente, de caráter multidisciplinar, foi composto por 10 professores com sólida formação técnico-científica, associada à prática profissional consolidada no meio musical, contando com atividades artísticas e acadêmicas expressivas. Espera-se que o egresso do Programa adquira domínio do método científico que lhe permita buscar soluções para problemas identificados na sua prática profissional através da proposição e implantação de estratégias e metodologias que possam contribuir no seu campo de atuação. Por fim, vale destacar que a proposta de Mestrado Profissional em Música se apresenta como espaço de desenvolvimento técnico-científico e artístico voltado para a prática profissional na área da Música, valorizando as reflexões e aprofundamentos teóricos intrínsecos na pós-graduação *stricto sensu* e sua relação com a prática musical.

Mestrado Profissional em Música, da Universidade Federal do Mato Grosso (MusProf/UFMT)

Prof^o Dr^o Leonardo Borne

O Mestrado Profissional em Música (MusProf) da UFMT, aprovado na APCN-CAPES 2022, é o primeiro mestrado profissional específico de música na região centro-oeste, e o segundo em música em geral que estará em atividade na metade final dos anos 2020 nesta região. O MusProf objetiva contribuir para o desenvolvimento humano, artístico e crítico-reflexivo de profissionais experientes que buscam compreender, desenvolver e investigar práticas, processos, ou produtos profissionais nas diversas áreas que a música pode oferecer por meio de uma qualificação especializada fundamentada na pesquisa aplicada ao desenvolvimento de processos educativos, artísticos, culturais, tecnológicos, patrimoniais, nos contextos regional e brasileiro. O curso se organiza na área de concentração "Música, Cultura, Sociedade", que abarca duas linhas: "Processos e produtos educativos e sociais" e "Processos e produtos de criação e performance". O perfil de ingresso abarca profissionais da música com experiência no mercado de trabalho nas mais diferentes áreas cobertas pelas expertises dos docentes, e que busquem qualificar-se utilizando a pesquisa para melhorar suas práticas profissionais. A proposta curricular está focada no desenvolvimento do produto final do estudante, com componentes curriculares que vão gradativamente mais específicos ao seu desenvolvimento. Ela está dividida em seminários obrigatórios, seminários da linha de atuação e pesquisa, e atividades orientadas para produto acadêmico. O produto pode ser realizado nas mais diferentes maneiras, tais como: a. Intervenção social, educativa, tecnológica ou artística com aplicabilidade no mundo laboral do estudante, com fundamentação adquirida/desenvolvida ao longo do curso de mestrado, e com o devido registro em trabalho monográfico, sonoro, memorial ou equivalente; b. Patente, registros de propriedade intelectual, projetos técnicos ou artísticos com aplicabilidade no mundo laboral do estudante, e com o devido registro em trabalho monográfico, sonoro, memorial ou equivalente; c. Desenvolvimento de materiais didáticos, educativos, instrucionais, tecnologias, aplicativos, softwares, e produtos, processos, técnicas, produção de programas de mídia, protótipos para desenvolvimento ou produção de instrumentos, equipamentos e kits, projetos de inovação tecnológica ou artística, com aplicabilidade no mundo laboral do estudante, e com o devido registro em trabalho monográfico, sonoro, memorial ou equivalente. O MusProf tem previsão de início para o final de 2024 ou início de 2025.

IV SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS



APRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS INTÉRPRETES E PROGRAMAS

MATHEUS MACIEL DA SILVA, VIOLÃO

As peças escolhidas para a apresentação estão vinculadas à pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor no PROMUS, que investiga a música instrumental escrita por compositores da região sul-fluminense, com a finalidade de desenvolver arranjos para o violão solo.

PROGRAMA

Para Laila

Autor: José Nelson Santiago, pianista residente na cidade de Barra Mansa/RJ.

Formação original da peça: piano, saxofone soprano, contrabaixo elétrico e bateria.

Tambor de Crioula

Autor: Carlos Henrique Machado, bandolinista residente na cidade de Volta Redonda/RJ.

Formação original da peça: bandolim, violão, piano elétrico, contrabaixo elétrico, percussão e bateria.

Jaama Frevo

Autor: Marcelo Nami, violonista e guitarrista, atualmente residente em Israel, porém natural de Barra do Pirai/RJ.

Formação original da peça: guitarra, violão, contrabaixo elétrico, teclado, percussão e bateria.

Afago

Autor: Hércules Alves, percussionista residente na cidade de Itatiaia/RJ.

Formação original da peça: Banda Sinfônica.

Choro pra Júlia

Autor: Matheus Maciel da Silva, violonista.

BRUNO DE CARVALHO REIS, VIOLA CAIPIRA

As peças escolhidas para a apresentação estão vinculadas à pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor no PROMUS, com a criação e interpretação de obras para viola caipira em diversas formações.

PROGRAMA

Suíte Popular Carioca

Autor: Bruno de Carvalho Reis I. Modinha

II. Lundu

III. Choro

IV. Jongo

WELLINGTON TORRES DE VASCONCELOS, VIOLÃO

O programa deste recital apresenta obras para violão solo de alguns compositores violonistas piauienses, incluindo uma peça de autoria do violonista. As obras estão vinculadas ao produto artístico desenvolvido pelo autor no Mestrado Profissional em Música (PROMUS).

PROGRAMA

Sambalou

Autor: Wellington Torres

Valsa No 1

Autor: Felipe Vilarinho

Paisagem

Autor: Anderson Nóbrega

Tangata para Astor

Autor: Erisvaldo Borges

Retalhos

Autor: Josué Costa

FELIPE JORGE RODRIGUES CAMPOS, VIOLÃO

As peças escolhidas para este recital estão vinculadas à pesquisa desenvolvida pelo autor no Mestrado Profissional - PROMUS, que trata do registro das obras para violão do compositor carioca Arthur Verocai.

PROGRAMA

Choro 2

Pacata

Prelúdio Americano

Valsa da Lua

Filhos

Cenas Cariocas

Sapecendo

Todas as obras são de autoria de Arthur Verocai

RECITAIS-CONFERÊNCIAS

INTÉRPRETES E RESUMOS

SOLO: A NATUREZA DO VIOLINO

Roger Lins Albuquerque Gomes Ribeiro, violino barroco

Ana Clara da Veiga Miranda, videoarte

Resumo

“[O intérprete deve tocar] para que se acredite que a música foi composta pela pessoa que a está tocando.” (MOZART apud Haynes).

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (MATTHESON, 1739) e a performance musical era comparada à declamação de um orador (QUANTZ, 1752). Assim, os músicos setecentistas emulavam princípios dos sistemas retóricos da antiguidade clássica em seu métier. Considerando essa relação, é possível compreender a música desses séculos e atrelá-las ao espectro mais amplo da retórica e das virtudes elocutivas.

De matriz aristotélica, a retórica é uma técnica de convencimento e argumentação que, por meio de diversos tratados, atravessou séculos e tradições, desde o século IV a.C. na Grécia, passando por retores latinos como Quintiliano e Cícero por volta do século I d.C., até o mundo cristão europeu do segundo milênio. Com um escopo tão vasto, é natural que inúmeras nuances ocorram; entretanto, há uma estrutura de cinco partes — os cinco ofícios de um orador — que se destacou: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Actio*. Essa estrutura teve como modelo principalmente Cícero, em sua obra de *Oratore* (1991 [46a.c.]), Quintiliano, em sua *Instituição Oratória* (2017 [séc I]) e o autor anônimo (por muitos anos considerado como Cícero) da *Rhetorica Ad Herennium* (2005 [>86 a.c. e <82 a.c.]).

À medida que os gostos coletivos evoluem e se transformam ao longo dos tempos, os músicos e intérpretes se veem diante do desafio de equilibrar a tradição com a originalidade, adaptando-se aos diferentes estilos e ocasiões sem comprometer os princípios fundamentais de adequação e virtude elocutiva. O que tem se revelado um desafio na música de concerto do século XXI e sua relação com seu público.

O presente recital ‘SOLO: a natureza do violino’ é um concerto concebido como um discurso sob a direção musical do violinista de Roger Ribeiro e direção artística e videoarte de Ana Clara Miranda objetiva investigar como os elementos da retórica na obra citada acima poderiam agregar a um concerto do século XXI para seu respectivo público, para isso as quatro virtudes da elocução funcionariam como pilares na construção deste discurso musical que conta com uma abordagem gestual (*actio*), multilinguagens com a videoarte de ana clara que traz uma dimensão de tropos e conexão com o público(*decoro* e *ornato*), o uso da improvisação de *cadenzas ad libitum* e ornamentos conforme o repertório tocado exige em seu *decoro* (4 virtudes elocutivas), *inventio* (o uso de linguagens distintas na composição e principalmente a *dispositio* (a forma na qual o discurso como um todo é apresentado e organizado).

A MÚSICA PRATICADA NAS CONFERÊNCIAS EMANCIPADORAS (RJ)

Celso Ramalho, violão

Paulo Sá, bandolim

Marcus Ferrer, violão

Bartolomeu Wiese, violão

Márcia Carnaval, pesquisa

Resumo

Realizada pelo grupo de pesquisa “Música para Cordas Dedilhadas: pesquisa, produção e interpretação” no contexto do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, a proposta investiga a atuação dos músicos, profissionais e amadores, grupos, repertórios e performances inseridas na cena artística abolicionista, particularmente nas chamadas Conferências Emancipadoras, ocorridas no Rio de Janeiro, no teatro São Luiz, entre meados de 1880 e 1882. O levantamento, tratamento dos dados e análises foram produzidas no âmbito de pesquisa de pós-doutorado em História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Objetivava-se, naquele momento, compreender como repertórios distintos foram acionados para ampliar a participação popular na campanha e localizar a inserção daquela vanguarda no campo musical, especialmente no período pós-Abolição. O resultado preliminar relacionou cerca de 100 indivíduos que foram divididos entre estudantes e profissionais; amadores; orquestras, bandas e coros; arranjadores e compositores. Destacou-se, ainda, a frequência desses agentes nas 52 Conferências Emancipadoras e vem, na atualidade, relacionando outros indivíduos nas atividades organizadas pela Confederação Abolicionista de 1883 até 1888.

A importância da participação de artistas no movimento foi fortemente enfatizada por jornalistas e memorialistas no pós-abolição, que passaram a produzir diferentes relações de indivíduos atuantes nas atividades da campanha. No entanto, o cruzamento dessas informações com o levantamento nos periódicos – Gazeta da Tarde e Gazeta de Notícias – acabou por fornecer um conjunto bastante diferenciado: enquanto músicos intensamente envolvidos e atuantes foram invisibilizados ou secundarizados, outros, cuja participação foi esporádica, ingressaram destacadamente nas obras consultadas.

A pesquisa em curso, questiona esse processo de invisibilização e marginalização e busca reinserir esses sujeitos nos estudos historiográficos e musicológicos, tentando desvelar suas vozes, saberes, gestos e criações musicais. Partimos da atuação musical militante em um dos mais importantes movimentos sociais da história brasileira, destacando, quando possível, seus perfis raciais. Ao minucioso levantamento nos periódicos cariocas, registros paroquiais civis e militares e acervos de partituras, seguindo-se à seleção das obras sobreviventes à seletividade dos arquivos. São apresentadas obras de: Viriato Figueira da Silva, Guilherme de Proença Cantalice, Horácio da Silva Campos Fluminense, Arthur Camillo, Luís Pereira Gomes Pedrosa e Cacilda de Souza. Artistas com formações distintas, inserções no campo e trajetórias igualmente distintas são alguns dos mais importantes músicos atuantes no movimento abolicionista. Destacamos também uma obra de Cesário Vilella, não apenas pelo ineditismo, mas pela ligação com o Imperial Conservatório de Música.

Tratando-se de uma pesquisa interdisciplinar, as bases metodológicas situam-se no campo da história, historiografia e performance, e o consequente levantamento de fontes primárias e secundárias, da história da arte e musicologia em interseção com os estudos sociais capazes de orientar contextos e produzir análises musicais articulando-as no campo cultural. A metodologia para a seleção das obras apresentadas neste Simpósio foi precedida da leitura e da editoração de parte do material encontrado.

Transcrições e arranjos foram produzidos para o conjunto de cordas dedilhadas do grupo desta pesquisa. As obras selecionadas e analisadas nesse processo destacam-se como exemplos importantes do estilo musical urbano carioca que, nos anos finais do século XIX, se firmava.

O MANUSCRITO DE VAUDRY DE SAIZENAY

Carlos Lobão Gadelha, alaúde barroco

Resumo

O recital-conferência buscará abordar as diferentes práticas interpretativas sugeridas pelo manuscrito de Vaudry de Saizenay, além de uma visão geral sobre o manuscrito e de um recital com peças de alaúde barroco do manuscrito, sendo também aplicadas algumas das possibilidades abordadas na conferência.

O manuscrito de Vaudry de Saizenay foi escrito por Jean-Étienne Vaudry (1668-1742), conselheiro do parlamento de Besançon e aluno de Robert de Visée. Começou a ser escrito no fim do século XVII em 1699, contém peças de alaúde barroco francês de 11 ordens e teorba. Dentre diversas peças, podem-se citar peças originais de compositores como De Visée, Ennemond Gaultier, Jacques Gallot, entre outros.

O manuscrito possui não apenas peças originais para os dois instrumentos, como também arranjos para alaúde e teorba de peças de Jean-Baptiste Lully e François Couperin (alguns feitos pelo próprio Robert de Visée), assim como arranjos de um instrumento para o outro, sugerindo a versatilidade das práticas interpretativas do período.

O foco da análise de estudo será nas peças de alaúde barroco e seus tipos de possibilidades de desenvolvimento seja em arranjo ou em elaboração e ornamentação, entre elas: sans chantarelle (sem a corda mais aguda do alaúde), double (ornamentação escrita de uma peça) e partie et contrapartie (uma parte escrita em complemento à peça original). Outro aspecto abordado será uma giga chamada La Poste, de Ennemond Gaultier, escrita em uma fórmula de compasso simples, porém sendo possível transformá-la em uma tradicional giga em fórmula de compasso composto, ao aplicar os princípios de notes inégales.

JORNADA PROMUS 2023



ARTIGOS

A seguir, serão apresentados os artigos desenvolvidos pelos alunos da turma 2022 para a disciplina de Projetos em Práticas Interpretativas, sob a orientação dos professores Lenine Santos e Maria José Chevitarese.

Os autores são:

Daniel Xavier Haddad

Diogo Gomes

Diogo Souza De Aragão Douglas Gutjahr

Eduardo Gomes Sousa Ramos

Franciany Mairink Facundes

Franklin Rodrigues Gama

Fredmam Martins Fernandes

Giovanni Montini Sales

Hezir Pereira da Silva

Kleber Kurt Leite Vogel Leandra Vital de Castro

Lucas Rodrigo Dal Lacqua

Márcio Marinho de Souza

Maini Faria Moreno

Pedro Augusto Coelho Vaz

Pedro Henrique Lopes Messias

Pedro Luiz de Freitas Galissia

Rodrigo da Rocha

Tomaz Retz Vilela Pinto

Outros alunos da turma 2022 tiveram seus artigos publicados em anais de eventos que ocorreram no mesmo ano, portanto não terão seus artigos replicados aqui. São eles:

Lucimara Viana Teixeira

<https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/viewFile/1453/1196>

Marcela Gonçalves da Silva

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1495/public/1495-7949-1-PB.pdf

Marcio Alexandre do Nascimento

https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1721/public/1721-7176-1-PB.pdf

Nara Zamagno Pinheiro

https://abem.mus.br/anais_congresso/V5/papers/1662/public/1662-7061-1-PB.pdf

Rafael Cleiton Alexandre

<https://www.anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/viewFile/1516/923>

Thales Tácito de Oliveira Almeida

<https://www.anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/viewFile/1835/1205>

RECURSOS TÉCNICOS PARA BANDOLIM SOLO: GUIA PRÁTICO PARA COMPOSIÇÕES E ARRANJOS

Daniel Xavier Haddad
Universidade Federal do Rio de Janeiro
danielxhaddad@outlook.com

Resumo. Este Artigo apresenta parte de uma pesquisa que vai gerar um guia prático para bandolim solo a partir da perspectiva e da prática de bandolinistas que se utilizam desta ferramenta nas suas performances musicais. O guia irá apresentar todo o percurso seguido na construção de um arranjo utilizando técnicas básicas de bandolim solo. Busca-se conhecer como alguns dos principais bandolinistas brasileiros pensam estas técnicas, como aprenderam e como a aplicam. A partir desta base de informações, será elaborado um guia prático com caderno de partituras e vídeos demonstrativos. O desenvolvimento deste projeto resultará em um material didático sobre o bandolim solo, direcionado para bandolinistas em geral, compositores e/ou arranjadores.

Palavras-chave. Bandolim solo. Técnica. Composição. Arranjo.

Title. Solo Mandolin Technical Resources: A Practical Guide to Composing and Arranging

Abstract. This Article presents part of a research that will generate a practical guide for solo mandolin from the perspective and practice of mandolinists who use this tool in their musical performances. The guide will present the entire path followed in the construction of an arrangement using basic solo mandolin techniques. We seek to know how some of the main Brazilian mandolinists think about these techniques, how they learned and how they apply them. From this base of information, a practical guide will be elaborated with sheet music notebook and demonstrative videos. The development of this project will result in didactic material on solo mandolin, aimed at mandolinists in general, composers and/or arrangers.

Keywords. Solo Mandolin. Technique. Composition. Arrangement.

1. INTRODUÇÃO

O projeto de identificação e estudo das técnicas gerais utilizadas para bandolim solo além de ser uma oportunidade de elaboração de um guia prático com conteúdo didático partindo de poucas referências sobre o assunto², é fruto também de uma busca pessoal e de aperfeiçoamento técnico dentro do que poderíamos chamar de “linguagem” do instrumento.

Esta busca se iniciou principalmente durante o período em que cursei o bacharelado em música na UFRJ, e precisei preparar obras para as apresentações práticas das disciplinas. Nessas ocasiões era preciso pedir a um colega de violão ou piano que fizesse o acompanhamento enquanto eu solava a peça desejada.

O bandolim, até então, era utilizado por mim como instrumento exclusivamente melódico ou exclusivamente harmônico, apesar de já apreciar a utilização de melodias acompanhadas no bandolim, ainda não sabia identificar quais técnicas e como aplica-las dentro da linguagem de cada gênero musical em questão.

2 Encontramos arranjos de bandolim solo do bandolinista Fernando Duarte (12 peças para bandolim solo) e composições do Daniel Migliavacca (10 estudos para bandolim solo). Não encontramos um caderno que explique as técnicas utilizadas na construção dos arranjos e das composições para bandolim solo.

O bandolim é um instrumento com recursos melódicos e harmônicos, ou seja, é possível executar a melodia ou a harmonia individualmente, ou ainda a melodia e a harmonia simultaneamente de forma polifônica. A apresentação de uma peça com bandolim solo pode ter um caráter polifônico ou não. (MIGLIAVACCA, 2019, p.14)

Esta limitação técnica identificada em minha performance gerou uma vontade de tocar o bandolim sozinho, sem ninguém me acompanhando e ao mesmo tempo conseguir apresentar ao público o ritmo, a melodia e a harmonia da música de modo bem claro, ritmado e harmonicamente explicado.

Na disciplina de Arranjo e Improviso I e II, da Universidade com o Professor Marco Pereira, que surgiu a oportunidade de desenvolver esta técnica, pois justamente o trabalho para conclusão do semestre das duas disciplinas, era apresentar um arranjo que contemplasse os três elementos citados anteriormente (ritmo, melodia e harmonia).

Confesso que não sabia nem como começar e desta forma fui buscar auxílio em métodos de violão, guitarra, piano, vídeos do Youtube, colegas, amigos que dominavam esta técnica e meus professores da graduação. Durante as aulas vislumbrei a possibilidade de utilizar uma prática conhecida como chord melody (que nada mais é do que a melodia acompanhada) e outras técnicas como: arpejos, duo style, bloco de acordes, frases, baixo pedal. A partir da orientação de meu professor, busquei entender o passo a passo até chegar na configuração do arranjo e da execução da técnica tratada.

Cabe salientar que a expressão chord melody não tem uma tradução exata utilizada no Brasil e pode ser entendida também como “melodia com acorde” ou “melodia sobre o acorde”, “melodia do acorde” ou ainda “melodia de acordes”, termos que poderão ser revistos e readequados posteriormente.

2. MATERIAL DIDÁTICO PARA BANDOLIM SOLO

A importância e a necessidade de materiais didáticos de bandolim tanto no ensino do instrumento quanto de arranjos para bandolim solo são inegáveis.

Os bandolinistas sempre buscaram com maior ou menor frequência incluir harmonias durante a execução melódica, mas isto nunca foi uma regra, pois cada um buscou o seu modo de tocar através da imitação ou do aprendizado com algum professor ou mestre. Em cada época, cada bandolinista, entre eles Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Izaías do Nascimento, buscou a partir de suas principais influências aprimorar suas técnicas quase sempre baseados na observação e na inspiração como é comum se falar no meio da música popular. (SÁ, 1999, p.31)

Segundo DUARTE (2014), Jacob do Bandolim apesar de não ter gravado obras solo para bandolim, demonstra traços marcantes de uma prática “polifônica” no bandolim, tanto em algumas composições quanto nas interpretações.

Da mesma forma outros músicos vem aprimorando a técnica no bandolim buscando em suas performances além da melodia ou do acompanhamento separadamente, fazer com maior ou menor frequência melodias com acordes de forma simultânea, técnica muito utilizada principalmente por guitarristas, violonistas, pianistas.

Para SANTOS (2019), o bandolim polifônico, assim chamado pelo autor, também foi explorado por Jacob do Bandolim quando transcreve para o bandolim, por exemplo, obras do pianista Ernesto Nazareth como o choro “Odeon”.

DUARTE (2014) aponta a linguagem própria que o instrumento tem no Brasil e fala de como ele é colocado como um instrumento solista monofônico em grupos de choro, mas a ideia de utilizar harmonia no bandolim durante a execução do solo sempre ocorreu mesmo que de modo mais discreto, com a utilização de acordes geralmente com a nota mais aguda na melodia. O autor ainda sugere possibilidades

de se fazer a harmonia no bandolim e cita como exemplo o multi-instrumentista e bandolinista Garoto que se utilizava de bloco de acorde para dar suporte à melodia, arpejos e notas simultâneas.

Esta suposta linguagem polifônica de um bandolim que contempla a harmonia assim como a busca de um idiomatismo e escrita polifônica é um desafio e um campo a ser explorado como propõe SANTOS (2019) em sua dissertação "O bandolim polifônico de dez cordas".

É dentro deste quadro que surge a proposta de criação de um guia prático com arranjos de bandolim solo, e com informações, recolhidas através de uma pesquisa de campo e de um estudo bibliográfico, tendo como referências (Fernando Duarte, Jorge Cardoso, Daniel Migliavacca, Vitor Casagrande, Paulo Sá, Tiago Santos, Rafaelle Calace, Marilynn Mair, B. Persichini, Leopoldo França, Carlo Munier) para sistematizar os conhecimentos que darão base à construção dos arranjos com técnicas de bandolim solo.

A pesquisa de campo tem como entrevistados bandolinistas (Jorge Cardoso, Luis Barcelos, Vitor Casagrande, Daniel Migliavacca, Paulo Sá, Marcílio Lopes, Pedro Aragão, Almir Cortes, Rodrigo Lessa, Elias Barbosa, Rafael Esteves, Fernando Duarte, Luiz Machado) e o violonista Cristiano Nascimento, que já escreveu arranjos para bandolim solo. Buscou-se entrevistar o maior número possível de bandolinistas que relataram suas experiências, como pensam e praticam esta abordagem do bandolim solo, procurando entender o *modus operandi* adotado na técnica de cada entrevistado.

Estas informações serão organizadas e sistematizadas de modo que o passo a passo da construção do arranjo esteja bem fundamentado com cada conceito e objetivo técnico bem definido.

Deste modo, entende-se que o projeto tem um viés artístico no que diz respeito à criação de arranjos e execução das peças, mas tem também um propósito pedagógico ao oferecer um guia prático que demonstre a técnica referida no seu passo a passo, para que o interessado no assunto possa através deste material, ter uma referência de como aplicar técnicas de bandolim solo.

A proposta do guia prático é apresentar a aplicação da técnica de diversas formas, para que iniciantes e alunos de variados níveis possam vislumbrar possibilidades de utilização das técnicas abordadas, disponibilizando assim no mercado musical um material didático ainda escasso.

3. ENTREVISTAS REALIZADAS

As etapas iniciais do projeto são: agendamento da entrevista, estruturação da entrevista com 8 perguntas, envio prévio das perguntas aos músicos entrevistados, realização e gravação das entrevistas e transcrição das gravações.

As gravações foram feitas pelo Zoom com duração média de 30 minutos. A entrevista segue um roteiro que tem como base as seguintes perguntas:

1. Como e quando conheceu o bandolim? O que chamou mais a atenção sobre o instrumento?
2. Você faz alguma distinção entre os termos "acompanhamento", "levada" e "centro" ou utiliza as três formas aleatoriamente?
3. Quanto ao foco de estudo durante seu aprendizado de bandolim, houve alguma prioridade ou preferência entre melodia e acordes? Como foi o processo de estudo de harmonia aplicada ao instrumento? Procurava mesclar melodias e acordes, ou inicialmente "solo" e "acompanhamento" foram processos distintos?
4. Em sua opinião, que expressão melhor representaria a técnica de realizar melodia acompanhada no bandolim: chord melody, tocar apoiado ou bandolim polifônico? Quanto à

denominação chord melody, concorda com a consagração do termo em inglês, mas gostaria que houvesse também um termo equivalente em português? Caso afirmativo, teria alguma sugestão?

5. Conte como foi seu processo de aprendizagem desta técnica. Como você a utiliza em arranjos, em performances de peças solo (sem acompanhamento de instrumentos harmônicos) ou acompanhado de regional? Como pensa a condução de vozes em cada um destes casos?

6. Destacaria algum material didático nacional ou internacional elaborado como tutorial desta técnica no bandolim?

7. Destacaria bandolinistas brasileiros ou estrangeiros que utilizam esta técnica em gravações e/ou durante performances?

8. Que sugestões daria para bandolinistas interessados em desenvolver esta habilidade, elaborar seus próprios arranjos e/ou compor peças baseadas nesta técnica?

A partir da pesquisa de campo foi possível identificar algumas técnicas utilizadas pelos entrevistados, que mencionaram na entrevista como trabalham seus arranjos e composições no bandolim. Algumas passagens das conversas permitem identificar técnicas ou modos de solucionar problemas no momento da construção do arranjo.

O bandolinista Paulo Sá usa o termo “condução de vozes” pela corda mais grave do instrumento como um recurso de sustentar o som tocado, já que a duração das notas tocadas no bandolim é curta. Jorge Cardoso fala a importância de se identificar a base, a linha melódica e ver qual é a nota “mais importante” no contexto para se montar o acorde, mas destacando a nota da melodia. Fala também a importância de saber fazer o bloco do acorde com a nota da melodia em destaque quando é a nota estrutural do acorde

Referente a técnica do chord melody, Fernando Duarte afirma que “...sempre acho que pra gente que toca bandolim é mais interessante pensar no acorde que está na ponta e não no acorde que está no grave, você tem que saber fazer o Dó com o sol na ponta, Dó com o mi na ponta, Dó com o Si na ponta, isto já é 80% do caminho pro chord melody”.

Rafael Esteves relata que quando decide criar um arranjo no bandolim, busca fazer todo o possível pra que ocorra um som simultâneo com a melodia, seja por meio de um acorde, de uma nota pedal ou de um contraponto como se fosse um violão fazendo.

Os bandolinistas Daniel Migliavacca e Elias Barbosa falam que usam um pouco de cada técnica em suas performances, bloco de acordes, arpejos, frases que um violão faria com a função de preencher espaços vazios no arranjo, e se referem ao duo style como uma técnica bem usual e bastante explorada em seus arranjos e composições.

As entrevistas demonstraram que os músicos se utilizam das técnicas na grande parte das vezes de modo intuitivo, fruto de um aprendizado da tradição oral, aprendido pela observação e pela interação com músicos que já utilizam estas técnicas no bandolim ou em outros instrumentos. Os Professores Jorge Cardoso e Almir Cortes, apontam para a importância de uma pesquisa de métodos de bandolim na música clássica, nos quais são possíveis encontrar técnicas utilizadas pelos entrevistados e que serão utilizados também como referência para demonstração de alguns recursos técnicos de bandolim solo. Além dos métodos serão mostrados trechos de choros como exemplificação.

4. TÉCNICAS PARA BANDOLIM SOLO

4.1 Arpejos



Exemplo 1: Exemplo de Arpejo quando a melodia está no baixo. Trecho retirado do método "Escola Virtuosa para o bandolim" de Leopoldo Francia, página 3.



Exemplo 2: Trecho de um arranjo autoral de Feitiço da Vila de Noel Rosa e Vadico fazendo neste compasso o bloco de acorde (Dó maior) e na sequência o arpejo de Dó maior como recurso de sustentação rítmica, melódica e harmônica.

4.2 Duo Style



Exemplo 3: Exemplo de Duo Style simples quando é realizado o tremolo na nota mais aguda e palhetada nas notas mais graves, gerando um efeito de dois bandolins tocados simultaneamente. Trecho retirado do método "Escola Virtuosa para o bandolim" de Leopoldo Francia, página 2.

4.3 Bloco de Acordes



Exemplo 4: Exemplo de bloco de acordes em um trecho do choro "Aos sons dos violões" de Jacob do Bandolim. O trecho apresenta duas ou três notas tocadas simultaneamente, mas o acorde é apresentado em cada tempo como tríades e tetrades no estado fundamental ou em alguma inversão. Trecho retirado do "Caderno de Composições de Jacob do Bandolim" Volume 1, página 16.



Exemplo 5: Exemplo de bloco de acordes em um trecho do choro "Na varanda do seu Alfredo" de Cristiano Nascimento. O trecho apresenta no primeiro compasso a formação do acorde no primeiro tempo, seguido de seu arpejo e no terceiro compasso outro bloco de acorde no primeiro tempo. Trecho retirado do livro "10 Obras para Bandolim" de Cristiano Nascimento, página 12.



Exemplo 6: Exemplo de bloco de acordes em um trecho do choro “Amigo Bandolim” do Cristovão Bastos. O trecho apresenta os acordes na cabeça do tempo em cada compasso, com exceção do segundo tempo do segundo compasso. Trecho retirado da partitura “Amigo Bandolim”.

Exemplo 7: Exemplo de bloco de acordes em um trecho do choro “Lua Branca” de Chiquinha Gonzaga. O trecho apresenta os acordes na cabeça do tempo de cada compasso. Trecho retirado do livro “12 peças para bandolim solo” de Fernando Duarte.

4.4. Chord melody

Exemplo 8: Exemplo de chord melody a partir do terceiro compasso, as notas da melodia caminham juntas com a harmonia. Trecho retirado do método “Studi Melodici e Progressivi: complementari al método pratico per mandolino solo”, de Carlo Munier, página 25.

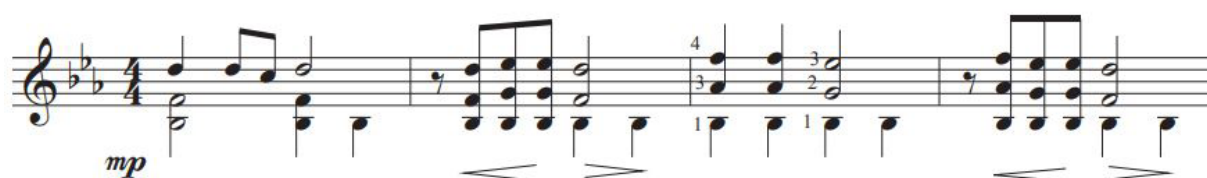
Exemplo 9: Exemplo de chord melody no segundo compasso, as cinco notas da melodia estão acompanhadas pela harmonia do compasso. Trecho do arranjo autoral de Feitiço da Vila de Noel Rosa e Vadico.

4.5 Frases



Exemplo 10: Exemplo de frases que preenchem o tempo de um compasso vazio. Nos compassos 3 e 5 foram utilizadas frases que podem ser refeitas em um momento de improviso e em seguida retorna a melodia da música. Trecho do arranjo autoral de Feitiço da Vila de Noel Rosa e Vadico.

4.6 Baixo Pedal



Exemplo 11: Exemplo de baixo pedal nos quatro compassos do estudo "Étude d'ambre". A nota Sib no baixo acompanha a melodia e a variação harmônica da peça. Trecho retirado do livro "The Complete Mandolinist", Volume 3 de Merylynn Mair, página 14.



Exemplo 12: Exemplo de baixo pedal nos cinco compassos do Prelúdio para bandolim solo de Raffaele Calace. Trecho retirado da partitura "Op. 45 1o Preludio - Mandolino Solo" de Raffaele Calace.

A identificação, organização e exemplificação de algumas técnicas utilizadas formal e informalmente, isto é, tanto na música europeia para bandolim desde o século XIX e na prática do bandolim no Brasil, tem como objetivo sugerir uma sistematização de uma prática já existente entre bandolinistas brasileiros. É possível, inclusive, observar a habilidade que alguns bandolinistas tem de fazer arranjos na hora, a partir do conhecimento da melodia e da harmonia da música, apresentam a desenvoltura de criar os arranjos e cada vez toca-los de um modo diferente.

Deste modo, este trabalho busca contribuir de maneira formal para uma realidade que já existe no cenário da música e do bandolim no Brasil, mas que ainda não apresenta materiais didáticos suficientes que possibilitem um iniciante ou mesmo um músico avançado visualizar didaticamente as possibilidades de aplicação de técnicas para bandolim solo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado das entrevistas tem se mostrado satisfatório e rico em informações relevantes, uma base de informações importantes que tem norteado as etapas de identificação das técnicas buscadas.

Percebe-se até o momento que os bandolinistas entrevistados criam seus arranjos e utilizam técnicas para a performance do bandolim solo sem necessariamente ter em mente uma metodologia ou uma definição de nomenclaturas já previamente estabelecidas. Vão construindo os arranjos a partir de

um senso estético condizente com o gênero da música em questão e aplicam as técnicas conhecidas conforme necessidade de resolução dos problemas encontrados em cada trecho musical. Muito se faz de modo intuitivo e levando em conta aspectos característicos de cada música tratada, cada gênero musical demanda uma técnica, um efeito, uma intenção, um ritmo condizente a sua característica.

Algumas técnicas utilizadas são descritas pelos entrevistados como “tocar em bloco”, “arpejos”, “nota pedal”, utilização da técnica “duo style”, “fraseados” que preenchem espaços vazios e pausas na melodia, “chord melody”, “tremolo”, harmonizar com duas notas, tríades ou tétrades.

Estas características e práticas podem ser encontradas em métodos de bandolim clássicos que utilizam estas técnicas citadas, eventualmente com nomes diversos, mas características semelhantes. Esta fundamentação e referência será melhor explorada e identificada na dissertação do mestrado.

Outras informações também foram recolhidas nas entrevistas, com citação de obras do Jacob do Bandolim, que já apresentam algumas destas técnicas e que podem ser reconhecidas como o início do bandolim solo na cultura brasileira, apesar também de já reconhecermos em Luperce Miranda e Garoto traços e a utilização de técnicas que já configuram uma performance de bandolim solo.

O método de Carlo Munier “Scuola del Mandolino: 20 Studi Melodici e Progressivi”, assim como partituras de música clássica para bandolim “Op. 45 1o Preludio - Mandolino Solo” de Raffaele Calace, e peças populares frequentemente citadas pelos entrevistados: “Primas e Bordões”, “Já que não toco violão” de Jacob do Bandolim e “Choro da saudade” (arranjo feito pelo Jacob), mostram como o bandolim solo não é tão recente e, em alguma medida, já era uma prática usada e explorada pelos instrumentistas.

Outro aspecto bem presente que os entrevistados tem relatado, é o ponto de vista sobre o chord melody. O trabalho em princípio propõe arranjos com a utilização desta técnica, e a partir da pesquisa, temos percebido que esta técnica é somente uma dentre várias técnicas possíveis de serem utilizadas durante a criação de um arranjo. Referente a nomenclatura, a preferência por um nome em português prevalece entre os entrevistados, mas o entendimento de que o nome em inglês já é unânime e de fácil identificação também se mostrou presente.

Outro aspecto que surgiu nas conversas foi qual expressão é mais apropriada para se referir a prática de se tocar o bandolim sozinho. O bandolinista Fernando Duarte entende que a expressão “bandolim” simplesmente já basta para identificar que a peça é para este instrumento, já que em outros instrumentos, refere-se apenas o nome (peça para flauta e piano, arranjo para violão e voz, peça para violino e piano), sem especificar os recursos que você utiliza nos arranjos, como por exemplo: polifonias, melodias, melodias e harmonias tocadas simultaneamente, ornamentos, trinados entre outros. Outros músicos como Daniel Migliavacca utilizam “bandolim solo” quando se referem a prática de tocar sozinho o instrumento.

Estas questões de terminologia serão bem avaliadas e definidas no trabalho, assim como a definição de cada termo será embasado a partir das entrevistas e das referências bibliográficas que temos e que foram colhidas durante as entrevistas.

O nível de dificuldade dos arranjos que serão propostos como produto final, deverão ser analisados e avaliados, já que conforme o entrevistado Fernando Duarte, o mercado do bandolim no Brasil carece de materiais para iniciantes e que ainda não estão em um nível técnico que os permita executar peças já escritas para bandolim solo, que apresentam um nível de dificuldade maior.

Estas dúvidas e questão estão surgindo a cada passo da pesquisa, o que abre a possibilidade de durante o processo, revermos em algum nível alguns termos já estabelecidos, assim como ajustes e mudanças caso necessário, em alguma parte do trabalho e do produto final.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Cristovão. Amigo Bandolim: partitura para bandolim solo.
- CALACE, Raffaele. Op. 45 1o Preludio – Mandolino Solo. Edizioni Calace.
- CARDOSO, Jorge. Vibrações das singularidades culturais da escola do choro. 2017. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira da Faculdade em Educação da universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- CASAGRANDE, Vitor. Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palhetada. 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- DUARTE, Fernando Novaes. Análise e interpretação de recursos polifônicos nas obras de Jacob do Bandolim. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical. Recital Conferência. Vitória: ABRAPEM - UFES - FAMES, 2014.
- _____. O bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais. 2016. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. 12 peças para bandolim solo: em partitura e tablatura. Arranjos de Fernando Duarte.
- FRANCIA, Leopoldo. The Virtuoso school for the mandolin: examples, exercises and solos. Londres, 1912.
- HADDAD, Daniel Xavier. Feitiço da Vila: Noel Rosa e Vadico. Rio de Janeiro, 2021. Partitura manuscrita
- INSTITUTO JACOB DO BANDOLIM. Caderno de composições de Jacob do Bandolim, São Paulo: Irmãos Vitale, 2011.
- MAIR, Marilynn. The Complete Mandolinist: Volume 3. The creative impulse. Exclusive Sales Agent: Mel Bay Publications, Inc, 2022.
- MIGLIAVACCA, Daniel. Dez Estudos para bandolim solo: CD de áudio e caderno de partituras. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MUNIER, Carlo. Scuola del Mandolino: 20 Studi Melodici e Progressivi complementari al metodo pratico per mandolino solo.
- NASCIMENTO, Cristiano. 10 obras para bandolim. 2011, Quebec, Canadá.
- SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. Receita de Choro ao Molho de Bandolim. Uma Reflexão sobre o Choro e sua forma de Criação. Rio de Janeiro 1999. Dissertação (Mestrado em Musicologia). – Centro Universitário – Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.
- SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. A escola italiana de bandolim e sua aplicabilidade no Choro. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Práticas Interpretativas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANTOS, Tiago Augusto Silva dos Santos. O bandolim polifônico de dez cordas: composições, caderno de partituras e registro fonográfico. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PERFORMANCE IDIOMÁTICA NA BIG BAND DO MAESTRO CIPÓ

Diogo Gomes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
diogo.gomestrp@gmail.com

Resumo. O artigo traça um paralelo entre prática, interpretação e performance idiomática para balizar o estilo musical abordado quando se pratica uma obra para orquestra de música popular brasileira – big band – analisando trechos de naipes, notações musicais, articulações e dinâmicas. Além de comparar o quanto a vivência musical aplicada a esses fundamentos define estilo, caráter e influenciam no resultado artístico. Refletindo ainda sobre influência europeia na nossa música, a importância da inclusão do ensino de música popular brasileira no meio acadêmico além da pesquisa científica, mas também na área prática a fim de preservar a estética cultural e diminuir a perda de identidade.

Palavras-chave. big band; performance idiomática; orquestra de música popular; ensino de música

Title. Idiomatic Performance in Big Band of Maestro Cipó

Abstract. The article draws a parallel between practice, interpretation and idiomatic performance to guide the musical style approached when practicing a work for orchestra of Brazilian popular music – big band – analyzing sections of sections, musical notations, articulations and dynamics. In addition to comparing how much the musical experience applied to these fundamentals defines style, character and influences the artistic result. Still reflecting on the European influence on our music, the importance of including the teaching of Brazilian popular music in academia in addition to scientific research, but also in the practical area in order to preserve cultural aesthetics and reduce the loss of identity.

Keywords. idiomatic performance; popular music orchestra; music teaching

1. INTRODUÇÃO

A ideia de escrever esse artigo surgiu durante o processo de pesquisa do meu projeto de mestrado quando ao obtive acesso as sessões de gravação em estúdio de 4 composições da Orquestra do Maestro Cipó. Em 1997 Cesar Dias – que era baixista da orquestra – reuniu em seu estúdio os músicos com a intenção de fazer um disco da orquestra para homenagear o maestro 5 anos após o seu falecimento em novembro de 1992. O disco acabou não sendo finalizado e em 2022 Cesar me cedeu as fitas ADAT³ das gravações feitas em seu estúdio.

Neste trabalho apresento um estudo de caso sobre as práticas interpretativas da orquestra do Maestro Cipó. Focando num trecho do soli do naipe de trombones da composição Sigma, proponho uma análise da interpretação executada por este naipe em relação às partituras escritas pelo Maestro Cipó praticamente sem nenhuma indicação de interpretação. Após uma breve exposição sobre a tradição interpretativa europeia ocidental como um contraponto às práticas da orquestra em questão, sigo para o objeto principal deste estudo, qual seja, as práticas interpretativas da música popular brasileira como evidenciada nas gravações e partituras recuperadas da orquestra do Maestro Cipó. Por fim, reflito sobre a importância destas práticas como patrimônio cultural e escola para novas gerações de intérpretes.

³ Alesis Digital Audio Tape, ou ADAT, foi lançado em 1991 para a gravação digital de áudio usando fitas similares ao formato S-VHS dos tradicionais videocassetes. Cada fita tem a capacidade de gravar 8 canais simultaneamente. Muitas pistas podem ser utilizadas simultaneamente sincronizando diversas máquinas ADAT juntas.

2. TRADIÇÃO INTERPRETATIVA EUROPEIA

Com acesso ao conteúdo da gravação, pude fazer uma análise mais minuciosa sobre a obra de Cipó, ouvindo em detalhes sua forma de orquestrar como: distribuição, condução de vozes e contrapontos. Conjugando minhas análises das gravações com depoimentos do próprio Maestro Cipó, começaram a transparecer algumas de suas principais influências: “Me formei no Conservatório Brasileiro de Música na classe do professor Hans-Joachim Koellreuter, tendo estudado também “Harmonia, Contraponto e Fuga” com Paulo Silva.” (COSTA, 1992). Seus estudos com Koellreuter traçam uma linha direta com ícones da tradição musical ocidental europeia:

Koellreuter estudou composição com Paul Hindemith. Foi contemporâneo de Stravinsky, Copland, Stockhausen, Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Mario de Andrade. Dentre seus alunos mais representantes destacam-se: Guerra Peixe, Claudio Santoro, Edino Krieger, Isaac Karabtchevsky, Gaia, Moacir Santos, Severino Araújo, entre inúmeros outros... (KATER)

A partir dessa afirmação refletimos sobre a influência da escola europeia na música brasileira, o quanto esteve presente na formação de todos os músicos, compositores e arranjadores independentemente o estilo que vinha querer seguir na carreira, tendo em vista a formação de Koellreuter e traçando um paralelo entre a música erudita e popular. “Formou várias gerações de músicos e compositores, levou o jazz e a música popular para a escola de música, sempre instigando, provocando, pensando e estimulando o pensar.” (BRITO, 2001).

Em 1934, contra a vontade do pai e da madrasta - monarquistas simpatizantes do nazismo -, ingressa na Academia Superior de Música de Berlim e estuda composição com Kurt Thomas. Ali funda o Círculo de Música Nova, que, entre outras afrontas ao governo nazista, toca peças de compositores judeus. Expulso da escola em 1936, por se recusar a filiar-se ao Partido Nazista, conclui os estudos de flauta com Gustavo Scheck e Marcel Moyse e regência com Hermann Scherchen (1891 - 1966) no Conservatório de Genebra, na Suíça. Como flautista, apresenta-se em vários países da Europa.

Gunther Schuller (SCHULLER, 1968), descreve em seu livro *Early Jazz* a relação do músico formado com essa tradição europeia com as partituras do autor da obra.

“Apesar das limitações da notação musical, uma partitura de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa a partir do qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas.” (SCHULLER, 1968).

A partir daí temos noção de que é distinta a relação que os músicos de jazz ou música popular em geral tem com as partituras, com relação a respeitar as notações determinadas ou não, isso claro subentendendo a tradição da escola da música ocidental, que teve a tradição europeia como além de colonizadora, difusora de suas práticas. Não sendo diferente com o Brasil e sua música.

3. PRÁTICA INTERPRETATIVA DO NAIPE DE TROMBONE DA ORQUESTRA DO MAESTRO CIPÓ NA MÚSICA SIGMA

Na música popular fica clara partir do momento que se faz uma análise entre o registro sonoro e o mesmo escrito composicional, a liberdade interpretativa em relação a escrita da partitura e sua interpretação. Diferente da tradição europeia ensinada na principalmente entre os séculos XVII e XIX, período no qual se consolidou uma prática de escrita de partituras extremamente detalhadas e que deveriam ser tratadas rigorosamente como a vontade do compositor. Na música popular brasileira, por

volta de meados do século XX, não se observa este tipo de prática. As partituras contêm raríssimas indicações de interpretação e os intérpretes não só têm liberdade para interpretar a obra como esperase deles que assim o façam, com base em conhecimentos interpretativos prévios sobre as obras que executam. Seja para fazer uma partitura mais limpa, com menos indicações que talvez fossem atrapalhar a assimilação e execução do músico em um curto período disponível para preparação da performance da obra, ou pela confiança na experiência dos músicos habituados com a estética que deve ser aplicada a cada momento da obra, ou ainda por não conseguir representar na partitura certos idiomatismos de performance, fato é que as partituras utilizadas na música popular brasileira são menos carregadas de especificações de interpretação e os intérpretes têm que trazer para performance toda uma experiência interpretativa para que a música soe de forma natural dentro do gênero musical a que se propõe ou estilo do compositor/arranjador.

De maneira geral, na obra de Maestro Cipó, são poucas as indicações de interpretação nas partituras. Porém, ouvindo a performance dos músicos de sua orquestra em gravações, ficam nítidas diversas práticas interpretativas dos instrumentistas em diversos detalhes que produzem um resultado artístico muito mais de acordo com o gênero popular, e não soa como um bloco harmônico em um item do repertório tradicional ocidental europeu. Conforme o relato do saxofonista Ademir Gomes, membro da orquestra do Maestro Cipó por cerca de 15 anos (entre 1983 e 1998), era comum a adição de novos itens do repertório sem ensaio:

Cipó chegava com uma composição inédita na hora da apresentação da orquestra. Ele normalmente colocava essa composição no início do show e depois no final do espetáculo voltava a executar essa obra para que os músicos já estivessem ambientados. (GOMES, 2023)

Isso demonstra que além de terem excelente leitura à primeira vista, os músicos tinham que saber como interpretar as obras, e assim fazê-lo nas primeiras leituras, se não na primeira, dada a escassez de indicações na partitura e a raridade dos ensaios. A interpretação estaria atrelada às características e ao gênero (samba, samba-canção, balada, entre outros) da obra, a forma como o líder do naipe tocava etc. No entanto, tudo isso era feito de uma forma muito automatizada.

Fazendo essa comparação entre a forma de execução e a partitura, peguei como exemplo um trecho onde os trombones fazem contraponto harmonizando a melodia principal na composição Sigma. No exemplo 1 podemos ver a maneira como o compositor escreveu. Repare que não há indicações que direcionem a interpretação.

SIGMA
compassos 33 ao 71

Música e Arranjo: Cipó

The image shows a musical score for four trombones. The top system is labeled 'Trombone 1', 'Trombone 2', 'Trombone 3', and 'Trombone 4'. The bottom system is labeled 'Tbn. 1', 'Tbn. 2', 'Tbn. 3', and 'Tbn. 4'. The music is in 2/4 time and features a complex contrapuntal texture where each trombone part has its own melodic line, often moving in parallel motion with the others to create a rich harmonic texture. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Exemplo 1 - trecho do soli de trombones na música Sigma do Maestro Cipó

Esta partitura do exemplo 1, se executada estritamente com base no que está escrito, sem a interpretação que os membros da orquestra do Maestro Cipó deveriam empregar constantemente, acabaria soando como exemplificado no vídeo do QR Code 1:



QR Code 1 - execução do trecho do exemplo 1 estritamente de acordo como a partitura.

A seguir, no QR Code 2, podemos ouvir como os músicos da orquestra do Maestro Cipó de fato faziam a interpretação do trecho do exemplo 1:



QR Code 2 - gravação da orquestra do Maestro Cipó executando o trecho do exemplo 1.

Ouvindo ambas as gravações anteriores, observamos resultados completamente distintos. O registro feito pelo naípe da orquestra apresenta muito mais nuances por meio do uso de diversos recursos interpretativos que dão maior sentido musical ao trecho do exemplo 1. E que recursos interpretativos seriam estes? Seria possível identificá-los e sistematizá-los tanto para futuras performances quanto para fins pedagógico-musicais?

Analisando as práticas interpretativas empregadas na gravação do trecho do exemplo 1, observamos o uso de smear⁴, slide vibrato⁵, variações de dinâmicas, acentuações, glissandos⁶, e até mesmo alterações no ritmo representado na partitura em virtude de maior expressividade. Para

4 Smear tocar meio-tom abaixo e deslizar até a nota principal (para trombones). (RAPH, 1962)

5 Slide vibrato é indicação para o trombonista fazer o vibrato mexendo a vara e não utilizando o lábio.

6 Glissando, tocar uma nota e deslizar até a próxima nota.

exemplificar os elementos aqui descritos, reescrevi o trecho de partitura do exemplo 1 de acordo com a performance gravada do naipe de trombones da orquestra do Maestro Cipó, utilizando apenas a parte cavada do 1o trombone, visto que os demais instrumentos do naipe deverão sempre copiar a mesma interpretação para que o naipe tenha unidade sonora.

Ao visualizar o trecho de partitura do exemplo 2, vemos uma partitura muito mais poluída visualmente evidenciando que, para uma prática sem ensaio, tendo o músico pouquíssimo tempo de contato com essa peça, levando-se em conta que os instrumentistas já tinham conhecimento prévio tanto dos gêneros da mpb quanto, em alguns casos, do estilo do Maestro Cipó, a leitura se torna muito mais difícil e menos eficaz, por ainda assim não ser capaz de representar exatamente a interpretação que ouvimos na gravação do QR Code 2.

A partir dos conceitos utilizados por Alan Raph para o trombone em seu livro onde descreve conceitos básicos de dança e ritmos de jazz (RAPH, 1962), representei através da appoggiatura acrescida de um traço entre as notas a expressão tocada pelo naipe e muito usual na música popular brasileira pelos trombonistas. Inclusive, no 2o sistema (ou linha) da partitura observamos em cima da nota ré 3 há uma indicação da posição (representada pelo número 4— quarta posição da vara) em que essa nota deve ser tocada para que seja possível a execução da nuance indicada na partitura. Pois a posição mais utilizada pelos trombonistas para tocar essa nota nesse registro é na primeira posição, porém nesta posição não seria possível realizar o glissando descendente como indicado na partitura – de acordo com a execução – isso porque a vara precisa deslizar descendo e como o mi bemol 3 é tocado na terceira posição a única maneira de tocar o ré 3 a ponto de a vara descer é na quarta posição. Tocando o ré 3 na primeira posição a vara subiria, reproduzindo outro tipo de interpretação.

Trombone 1

SIGMA

compassos 33 ao 71

Música e Arranjo: Cipó

The musical score for Trombone 1, measures 33 to 71, is presented in five systems. The first system is marked *mp dolce espressivo* and includes the instruction *solli trombones*. The second system features *f con brio* and *slide vibrato* markings. The third system is marked *f tutti* and includes *pesante fp* and *ff*. The fourth system returns to *f con brio* and *slide vibrato*. The fifth system is marked *f tutti*. The score includes various performance instructions such as *slide vibrato*, *pesante fp*, and *ff*, along with dynamic markings like *mp*, *f*, and *ff*.

Exemplo 2 - trecho de partitura do trombone 1, extraído do exemplo 1, com interpretação anotada a partir da gravação da orquestra do Maestro Cipó, apresentada no QR Code 2.

“Trombonistas que nunca ouviram esse naipe tocar esse trecho – apenas se atentassem a partitura original – iriam interpretar dessa forma idiomática como os músicos que viviam e conheciam esse estilo?”

Fiz essa pergunta durante uma entrevista ao trombonista Cesario Constancio Gomes, responsável por arregimentar o naipe de trombones quando Cipó reformulou sua orquestra para a inaugurar a casa de shows Asa Branca, no bairro da Lapa, localizado no centro do Rio de Janeiro, em 1983. Constancio foi sucinto ao afirmar que essa forma de tocar era uma prática usada por todos os trombonistas que tocavam nas big bands, e que isso ditava o estilo a se tocar música popular independente da maneira como estava escrita a partitura.

Porque grandes trombonistas: Norato, Maciel Maluco⁷, Maciel Bom⁸ e Nelsinho tocavam assim. E aí foi se fazendo uma forma de tocar esses trechos. Isso era típico da forma de tocar nas orquestras: Orquestra do Cipó, Tabajara, Borba. (GOMES, 2023)

Ele cita que quando um músico novo, recém-formado e que não tinha vivência do estilo musical começava a tocar na orquestra era necessário um período de adaptação para que fosse assimilando as interpretações e se familiarizando com os trechos. “Quando tinha alguém estranho, tinha que passar um período para a gente trazer ele para o nosso meio... Essa maneira de tocar já era peculiar. Ao pegar as partituras quando via isso escrito já saía no automático.” (GOMES, 2023).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos fragmentos apresentados nesse artigo refletimos a formação dos músicos brasileiros, a importância da mescla de diferentes gêneros musicais aos conceitos ensinados pela tradição europeia, e os resultados obtidos através do idiomatismo da música popular, e o quanto determinante é essa formação no resultado artístico-interpretativo na música popular profissional.

Na minha opinião, com a escassez das orquestras especializadas em tocar música popular, observo uma lacuna na formação de músicos para essa área, uma vez que muitos acabam não tendo contato com outros músicos que tiveram essa vivência e/ou aprenderam essa forma idiomática de interpretar uma obra, mesmo que na partitura não esteja com as indicações que definem o estilo e caráter musical. Sendo assim, fica nítida a necessidade do ensino de música popular na academia para uma preservação histórica da cultura brasileira evitando a perda das práticas idiomáticas e fazendo que seja passada de geração em geração. Melhorando inclusive o nível do cenário artístico e ampliando as possibilidades de trabalho para um músico em formação. Tendo em vista a pluralidade de gêneros e práticas da música popular, tanto brasileira quanto das demais regiões do mundo, evidencia-se a importância da conservação e valorização de práticas como as observadas na orquestra do Maestro Cipó, tanto como patrimônio cultural como na qualidade de uma escola revitalizada.

A partir das experiências apresentadas nesse artigo, vimos que a reprodução a partir da escola europeia de total respeito aos inscritos do compositor não dialoga com a música popular, que apenas uma partitura não consegue expressar a infinidade de possibilidades artísticas a serem exploradas. E o fato de indicar com exatidão a maneira como deve ser executado a obra, muitas vezes pode mais atrapalhar o entendimento do músico do que ajudá-lo a performar sobre a peça, principalmente quando o experimento é muito objetivo, com pouco tempo de contato, sem o músico ter dias e meses para se preparar. Foi baseado nessa forma e no talento empírico dos músicos que o Maestro Cipó escreveu suas partituras sem as notações interpretativas, exemplo utilizado no artigo. Visto isso, indicar a forma exata

7 Maciel Maluco – apelido dado a Edson Maciel no meio artístico, para não confundir com seu irmão o também trombonista Edmundo Maciel.

8 Maciel Bom – apelido dado a Edmundo Maciel (que também usava o nome artístico de Ed Maciel) para diferenciá-lo de seu irmão Edson Maciel.

todas as nuances que irão definir o estilo e caráter musical necessitam do músico um maior tempo para entendimento para pôr em prática de maneira natural as notações propostas.

As possibilidades de indicações das interpretações da música popular, conceito, sua aplicação e utilização são lacunas que ficarão abertas. Afinal é um assunto de inesgotável reflexão, porém muito necessário para outros importantes debates nessa temática, pavimentando o caminho para a formulação de metodologias, elevando o ensino, a prática e a performance artística de uma classe como o todo.

“Os cursos de música na Universidade, que têm por objetivo formar jovens para atividades profissionais, para as quais não há mercado de trabalho na vida nacional, são um desperdício, vão e inúteis.” (KOELLREUTTER, 1997)

A partir das experiências apresentadas nesse artigo, vimos que a reprodução a partir da escola europeia de total respeito aos inscitos do compositor não dialoga com a música popular, que apenas uma partitura não consegue expressar a infinidades de possibilidades artísticas a serem exploradas. É o fato de indicar com exatidão a maneira como deve ser executado a obra, muitas vezes pode mais atrapalhar o entendimento do músico do que ajudá-lo a performar sobre a peça, principalmente quando o experimento é muito objetivo, com pouco tempo de contato, sem o músico ter dias e meses para se preparar. Foi baseado nessa forma e no talento empírico dos músicos que o Maestro Cipó escreveu suas partituras sem as notações interpretativas, exemplo utilizado no artigo. Visto isso, indicar a forma exata todas as nuances que irão definir o estilo e caráter musical necessitam do músico um maior tempo para entendimento para pôr em prática de maneira natural as notações propostas.

As possibilidades de indicações das interpretações da música popular, conceito, sua aplicação e utilização são lacunas que ficarão abertas. Afinal é um assunto de inesgotável reflexão, porém muito necessário para outros importantes debates nessa temática, pavimentando o caminho para a formulação de metodologias, elevando o ensino, a prática e a performance artística de uma classe como o todo.

BIBLIOGRAFIA

Gomes, Ademir DEPOIMENTO SOBRE MAESTRO CIPÓ, (2023)

GOMES, C.C. ENTREVISTA SOBRE O NAIPE DE TROMBONE NA BIG BAND: com foto na Orquestra do Maestro Cipó, (2023)

BRITO, T. A. D. O HUMANO COMO OBJETIVO DA EDUCAÇÃO MUSICAL: O PENSAMENTO PEDAGÓGICO-MUSICAL DE HANS JOACHIM KOELLREUTTER, São Paulo, p. 1-9, 2001.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. In: Hans- Joachim Koellreutter. Enciclopédia Itaú Cultural. ISSN ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 4 março 2023.

KATER, C. In: Fundação Koellreuter. Um Pouco de Koellreuter. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=8>. Acesso em: 4 março 2023.

KOELLREUTTER, H.-J. Caderno de Estudo: educação musical. [S.l.]: [s.n.], v. 6, 1997. 33- 44 p.

RAPH, A. Dance Band Reading and Interpretation. [S.l.]: Alfred Music, 1962. 30-31 p. SCHULLER,. Early Jazz. [S.l.]: Oxford University Press, 1968.

APRESENTAÇÃO PROMUS



Experimento com trombonista convidado <https://youtu.be/8R2Tka53VLo>



Naipes de Trombones da Orquestra <https://youtu.be/JACG7wf71k>

CLIENTE RIO RITMO DANÇA - TRIBUTO AO MAESTRO CIP (25/7/98)				OBSERVAÇÕES VIDE VÍDEO							
Nº	Locate	Abs.Time	Name	Ch1	Ch2	Ch3	Ch4	Ch5	Ch6	Ch7	Ch8
1	0	00:00	EMBALO (1ª)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
2	1	03:25	ALMA (1ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
3	2	06:33	FLORESCER (1ª)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
4	3	09:43	SIGMA (1ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
5	4	12:40	ALMA (2ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
6	5	15:55	ALMA (3ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
7	6	19:10	SIGMA (2ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
8	7	22:12	SIGMA (3ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
9	8	25:12	ALMA (4ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			
10	9	28:35	ALMA (5ª FASE)	BASE	BASE	BASE	BASE	SOLO GUIS			

Sigma Sessão Fita Adat no Logic <https://youtu.be/ld2BCZEmZ8>

Nº	Locate	Abs.Time	Name	Ch1	Ch2	Ch3	Ch4	Ch5	Ch6	Ch7	Ch8
1	0	00:00	ORG. RIO-RITMO SO IN LOVE	BASE	TB 4º	TB 1º	TB 3º	TB 2º			
2	1	03:42	GUISARDOS CHUVAS DO SUOR	BASE							
3	2	05:48	DUKE	BASE	TB 4º	TB 1º	TB 3º	TB 2º			
4	3	08:40	SO IN LOVE	BASE							
5	4	12:22	GUISARDOS CHUVAS	BASE							
6	5	14:24	DUKE	BASE							
7	6	17:20	ANA LUCIA (48K) PEDÇO DE MIM	PIANO	PIANO	VOZ	VOZ				
8	7	21:05	O QUE TANTA Q. SER	VIOLÃO	VOZ						
9	8	23:20	HISTÓRIA DE ULY BRAUN	VIOLÃO	VOZ	BANJO					
10	9	26:15	MIL PERDIZES	PIANO	PIANO	VOZ					

UMA PERFORMANCE COLABORATIVA DA OBRA TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE ROBERTO MACEDO RIBEIRO

Diogo Souza de Aragão
UFRJ – Promus
diogopianoaragao@gmail.com

Resumo. O objetivo da pesquisa é a construção da performance das Três peças para piano de Roberto Macedo Ribeiro de forma colaborativa com o compositor, ao mesmo tempo que refletiremos sobre os aspectos positivos e negativos desse tipo de construção. Inicialmente será feita uma pesquisa biográfica do compositor, contextualizando sua obra e vida no cenário da música contemporânea brasileira, identificando seu perfil composicional e influências. Posteriormente será feita uma análise estrutural e morfológica da composição, bem como dos aspectos interpretativos da parte do piano fundamentados na pesquisa anteriormente realizada. Serão propostos dedilhados, pedalização e fraseados como sugestão para execução prática da obra.

Palavras-chave: Roberto Macedo Ribeiro; Obras para piano; Música brasileira; Compositores brasileiros.

Title. A collaborative performance of the work Three pieces for piano by Roberto Macedo Ribeiro.

Abstract. The objective of the research is the construction of the performance of the Three pieces for piano by Roberto Macedo Ribeiro and how the collaborative form can help in this process. Initially, a biographical research will be carried out on the composer, contextualizing his work and life in the Brazilian contemporary music scene, identifying his compositional profile and influences. Subsequently, a structural and morphological analysis of the composition will be made, as well as the interpretative aspects of the piano part based on the research previously carried out. Fingering, pedaling and phrasing will be proposed as a suggestion for the practical execution of the work.

Keywords. Roberto Macedo Ribeiro; Works for piano; Brazilian music; Brazilian composers.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo descrever o processo da construção da performance da obra Três peças para piano, de Roberto Macedo Ribeiro, de forma colaborativa com o compositor-intérprete.

O artigo está vinculado à minha pesquisa no Mestrado Profissional (PROMUS- UFRJ), que tem como produto final o registro audiovisual de toda obra e sua disponibilidade nas plataformas digitais para acesso tanto ao vídeo quanto à partitura completa.

Considerando a importância do compositor no cenário da música contemporânea brasileira para piano, não há muitos registros de gravações de suas obras. Com isso, é importante o resgate desse material para que outros músicos possam conhecer, principalmente os pianistas brasileiros e estrangeiros.

O sumário da minha dissertação está organizado, no primeiro capítulo, um breve panorama da música contemporânea brasileira para piano, juntamente com o compositor e sua obra. No segundo capítulo, abordagem da forma colaborativa compositor-intérprete, e também, toda descrição do processo de gravação da obra.

2. O COMPOSITOR

É inevitável pensar em música brasileira contemporânea sem lembrarmos de um dos compositores que tem conseguido lugar de grande destaque no cenário da música atual: Roberto Macedo Ribeiro.

Roberto Macedo Ribeiro iniciou seus estudos musicais aos sete anos de idade com sua mãe. Mais tarde concluiu o Curso Básico e Técnico em Piano, respectivamente no Conservatório de Música de Niterói e no Conservatório de Música do Estado do Rio de Janeiro. Graduiu-se em Regência Orquestral na Escola de Música da UFRJ, na classe do maestro Roberto Duarte. Concluiu o curso de Especialização (lato sensu) em Composição no Instituto de Artes da UERJ, na classe do compositor Ronaldo Miranda. Na Escola de Música da UFRJ obteve o título de Mestre em Música na área de Composição. É docente do Departamento de Composição da mesma instituição desde 1993 no setor Contraponto e Fuga. Ganhou, em 2005, o 1º prêmio no 4º Concurso Internacional de Composição para Contrabaixo, com a composição da parte de piano da peça *Impromptu (1898)*, para contrabaixo e piano, de autoria de Leopoldo Miguez (1850 - 1902) e, em 2007, o 3º prêmio do Concurso Nacional Camargo Guarnieri, para obra sinfônica, promovido pela Orquestra Sinfônica da USP. Teve obras suas executadas pelas seguintes orquestras: Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro - OSUFRJ, Orquestra Sinfônica Nacional - OSN, Orquestra Sinfônica de Sergipe, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo - OSES, Orquestra da Universidade Federal da Paraíba. Sua produção compreende obras sinfônicas, corais (a capella e com acompanhamento) e de câmara, tendo participado das Bienais de Música Brasileira Contemporânea e do Panorama da Música Brasileira Atual. Atualmente realiza pesquisa no curso de doutorado voltada para a aplicação do conceito de estilo no desenvolvimento de sistemas composicionais, sob orientação de Liduino Pitombeira.

Durante o período de preparação da obra, serão realizadas entrevistas com o compositor para elucidar questões referentes à interpretação da obra, ao mesmo tempo, adquirir mais conhecimento sobre a vida e a obra do compositor. Segundo Brandino, o contato estabelecido na relação compositor x intérprete pode elevar o trabalho a um nível satisfatório.

Quando o compositor estiver vivo, fica sob a escolha do intérprete iniciar uma relação pessoal com ele, contando-o e obtendo respostas que possam cumprir com o desejo de uma performance satisfatória. (BRANDINO, 2012, p.12)

3. A OBRA E SEUS GESTOS

3.1 A OBRA TRÊS PEÇAS PARA PIANO DE ROBERTO MACEDO

A obra começou a ser escrita no ano de 1991, e teve sua estreia no ano de 1994 pela pianista Priscila Bonfim. Ela fazia parte de um exercício de uma disciplina chamada "Harmonia Superior", na qual os alunos eram desafiados a escrever peças com linguagem do século XX. São peças atonais nas quais, não há o uso de forma serial em toda a obra, mas em alguns momentos há essa percepção da inclusão do serialismo bem como da harmonia quartal. O objetivo era compor uma obra com três peças que tivessem aspectos em comum, porém, que entre si fossem contrastantes.

A obra foi dedicada a seu amigo Gilson Mota, pianista e contemporâneo na escola de música da UFRJ, um grande incentivador para que ele pudesse continuar na construção da obra e estímulos na área da composição.

Um dado interessante sobre o compositor e sua obra é que ela foi escrita pelo Roberto Macedo Ribeiro de forma totalmente autodidata, pois o mesmo à época era formado em regência, e não em

composição.

A obra em si explora uma progressão agógica, trazendo o primeiro movimento em andamento lento, o segundo em andantino e finalizando com o terceiro em agitado.

3.2 PRIMEIRO GESTO

No primeiro gesto da peça, logo no primeiro e segundo compasso, existe um motivo trazido para que a partir dele toda a peça possa ser desenvolvida. Há também uma progressão de colcheias onde no primeiro compasso encontramos sete colcheias, no segundo oito colcheias e no terceiro 9 colcheias, e a importância da acentuação da primeira nota de cada compasso para poder marcar o tempo forte. A forma do primeiro gesto é a forma A, B, A.

No início, a peça seria escrita com exercício de disciplina, porém, o compositor não se deu por satisfeito e preferiu dar continuidade também em outros gestos para formar uma obra mais completa, formando assim um pequeno crítico, como um conjunto de três peças.

O primeiro gesto serviu como repositório para construção dos gestos seguintes.

Há também de se notar as alternâncias de compassos ao longo da música, muito característico da escrita do compositor Roberto Macedo Ribeiro.

Para o amigo Gilson Motta
Für Gilson Motta gewidmet

Três Peças

para Piano
Drei Stücke
für Klavier

Roberto Macedo Ribeiro (1991)

I

Lento ♩ = 112 - 116

Piano

Três Peças

II

Andantino ♩ = 84

(Figura 1): Primeiro gesto - música: Três peças para piano de Roberto Macedo Ribeiro, compasso 1 a 3.

3.3 SEGUNDO GESTO

No segundo gesto, o material intervalar é bem parecido com a primeira parte da obra. Ele utiliza uma ferramenta composicional onde são utilizados recursos de manipulação de material para escrita.

(Figura 2): Segundo gesto – música: Três peças para piano de Roberto Macedo Ribeiro, compasso 1 a 4.

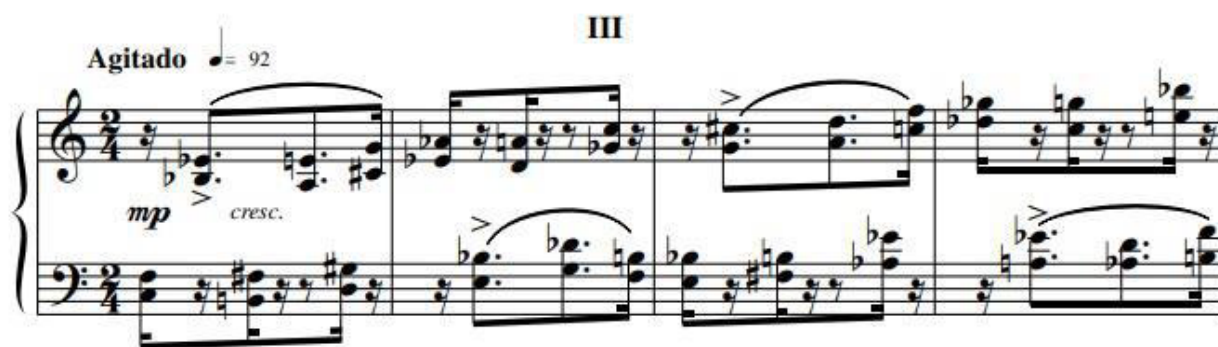
3.4 TERCEIRO GESTO

O terceiro gesto, assim como sonatas, é o mais agitado, demonstrando muito a característica rítmica que é enraizada na cultura brasileira e principalmente em sua música e também características polifônicas, assim como nos gestos anteriores.

A ideia do compositor é, nos primeiros compassos e ao longo do gesto, trabalhar o piano de forma mais percussiva, também com agilidade e virtuosismo.

Segundo Green, existem quatro coisas a se focar quando tocamos.

Existem quatro coisas a se focar quando tocamos. Uma delas é a observação (procurar as notas, visualizar seu corpo no ato de tocar, ou nas imagens implícitas na música ou ao texto de uma canção). Ao invés de se preocupar com sua mão tremendo, por exemplo, pode-se colocar a atenção no contorno visual das notas enquanto a melodia se eleva e decresce. Os outros três focos de consciência incluem o som (volume, ritmo, timbre, passo), sentimento (qualidade, sentimentos por si e na música) e, finalmente, compreensão (da forma, harmonia, texto, função, significado). (GREEN, 2005, p.178, tradução minha).



(Figura 3): Terceiro gesto – música: Três peças para piano de Roberto Macedo Ribeiro, compasso 1 a 4.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo reflete a valorização e enriquecimento do repertório brasileiro contemporâneo e, conseqüentemente, da música brasileira para piano. A ideia surgiu como forma de aproveitar e unir duas experiências distintas: o compositor com a criação da obra e o intérprete com a sua contribuição para a realização de uma performance em colaboração com o compositor. Uma análise prática e reflexiva embasa o trabalho.

A iniciativa de fomentar a música brasileira contemporânea para piano através desse artigo também nos remete a outro aspecto importante de divulgação de tais peças uma vez que se pode contribuir como um veículo didático, despertando interesse nos estudantes de piano.

Conhecer profundamente a música de Roberto Macedo Ribeiro contribuirá para um melhor entendimento de sua importância e significado. Analisar sua trajetória, promoverá o resgate e

valorização de sua produção, incorporando-a ao repertório brasileiro de piano. A intenção com este artigo é que possa servir de referência bibliográfica a futuros pesquisadores e músicos sobre a música contemporânea, em especial, do compositor em questão. Este artigo tem importante papel no tratamento adequado, preservação e disseminação do referido repertório, pouco presente na atual formação musical brasileira.

Ao realizar a performance e o registro audiovisual da obra *Três peças para piano*, de Roberto Macedo Ribeiro, pretendo disponibilizar nas plataformas digitais tanto o vídeo quanto a partitura.

REFERÊNCIAS

BRANDINO, Herivelton. *A função do equilíbrio na relação interprete – compositor*. Belo Horizonte, 2012.

GREEN, Barry. *The Mastery of Music: Ten Pathways to True Artistry*. New York: Broadway Books, 2005.

GUIA PRÁTICO PARA TÍMPANOS: HISTÓRIA, ORGANOLOGIA, CONCEITOS TÉCNICOS E ESTUDOS APLICADOS

Douglas Gutjahr
PROMUS - UFRJ
percussionata@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta a proposta de elaboração de um Guia Prático para Tímpanos, material didático que pretende suprir parte das lacunas decorrentes da não existência de referências pedagógicas escritas em língua portuguesa para o instrumento, contribuindo assim para o desenvolvimento técnico e artístico dos estudantes de percussão nos distintos estágios de aprendizado. O Guia será dividido em 31 capítulos e reunirá explicações teóricas interligadas a exercícios e estudos práticos especialmente escritos para este trabalho. É esperado que o material impacte, de forma significativa, tanto estudantes quanto professores de música que necessitam de materiais de referência sobre o estudo do instrumento, visando a sua aplicação nas mais variadas formações.

Palavras-chave: Percussão. Tímpanos. Guia Prático.

Practical Guide for Timpani: History, Organology, Technical Concepts and Applied Studies

Abstract. The present work presents the proposal for the elaboration of a Practical Guide for Timpani, didactic material that intends to fill part of the gaps left by the non-existence of pedagogical references written in Portuguese for the instrument, thus contributing to the technical and artistic development of percussion students at different stages of learning. The Guide will be divided into 31 chapters and will gather theoretical explanations linked to exercises and practical studies, especially written for this work. It is expected that the material will significantly impact both students and music teachers who need reference materials on the study of the instrument, aiming at its application in the most varied formations.

Keywords. Percussion. Timpani. Practical Guide.

1. INTRODUÇÃO

Trabalhando como educador e performer, encontro com frequência estudantes e músicos profissionais que desconhecem os aspectos físicos e sonoros dos tímpanos, ainda os tratando como um mero jogo de tambores. Embora a literatura internacional mais recente esteja se aprofundando cada vez mais sobre as características e aspectos organológicos do instrumento, poucos materiais didáticos em língua portuguesa foram desenvolvidos até o momento, gerando uma lacuna na formação dos estudantes de percussão no Brasil. O presente trabalho tem como objetivo apresentar o andamento atual de minha pesquisa de mestrado, na qual abordo o processo de elaboração de um Guia Prático para Tímpanos. Este material pedagógico visa suprir, em parte, essa carência, fornecendo subsídios teóricos e práticos para que os alunos de percussão consigam guiar e balizar os seus estudos no instrumento, do nível iniciante ao avançado.

O presente artigo apresenta, de forma sintética, a estrutura da dissertação e o conteúdo do produto que estão sendo desenvolvidos em meu mestrado (em andamento), cursado no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ – PROMUS.

2. SOBRE A CRIAÇÃO DO GUIA PRÁTICO

O embrião desse projeto de pesquisa foi o convite a mim feito para a estruturação do curso online de tímpanos da Academia Arte de Toda Gente, no ano de 2021. Através dele, iniciei um processo de pesquisa de materiais bibliográficos e pedagógicos que pudessem me auxiliar na escrita dos textos que seriam disponibilizados na plataforma do curso. Foi então que me deparei com a escassez de materiais teóricos e práticos escritos em língua portuguesa sobre/para os tímpanos. Utilizando como referência o livro *Fundamental Method for Timpani*, do autor Mitchell Peters (1993), iniciei a criação dos meus materiais, sempre tendo o cuidado de trazê-los para a realidade musical dos estudantes de percussão do Brasil. Ao final de 6 meses de um intenso trabalho de pesquisa e escrita, o curso foi adicionado a plataforma da Academia, tendo um total de 170 alunos inscritos para o curso de tímpanos. A busca pelo aperfeiçoamento e pelo desejo de tornar esse material útil e funcional para um público-alvo mais amplo, foi uma consequência natural. Por esse motivo, resolvi submeter esta proposta de ampliação e aprofundamento do escopo do material pedagógico até então elaborado como sendo o objeto de pesquisa do anteprojeto para o mestrado no PROMUS. Após a participação no Processo Seletivo, tive o privilégio de ter o projeto aprovado para a turma de 2022.

Para o Guia, estão previstos um total de 31 capítulos que abordarão questões teóricas e práticas, ilustradas com imagens e subsidiadas por vídeos e/ou áudios de suporte/exemplos. O conteúdo audiovisual será disponibilizado através de um link e um QR Code, que estará vinculado a um canal no YouTube criado especialmente para esse trabalho. O objetivo é fornecer ao estudante o suporte para que o seu aprendizado seja o mais completo e enriquecedor possível.

3. ESTRUTURA PREVISTA PARA O GUIA

No primeiro capítulo do Guia Prático, apresento um panorama sobre a história e a evolução dos tímpanos. Este conteúdo é assim apresentado tendo como base o entendimento de que a sua compreensão – mesmo que de forma sucinta – amplia o campo de visão e o entendimento sobre as demandas técnico-musicais descritas nesse material. Entendo que é de extrema importância que o estudante conheça os tímpanos de uma maneira mais ampla, não somente como a de um mero repetidor das notas escritas em uma partitura, mas como a de um músico que se preocupa em aprender sobre o instrumento de maneira integral.

O segundo capítulo terá como título: “E no Brasil? A inserção dos tímpanos na música de concerto brasileira”. Nesta seção, será descrita uma linha cronológica tendo como ponto de partida a Missa de Nossa Senhora da Conceição CPM 106, do compositor José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que, segundo palavras de André Cardoso, “é uma obra com um dos maiores efetivos vocais e instrumentais elaborados pelo compositor” (CARDOSO, 2008, p. 88-89), passando por compositores fundamentais na consolidação dos tímpanos na música de concerto brasileira, entre eles Heitor Villa-Lobos (1887-1959), e finalizando com a obra “Fantasia para Orquestra Sinfônica” (2019), do maestro e compositor Anderson Alves (1986-), que possui um grande solo escrito para tímpanos, o qual tive o privilégio de tocar junto a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, sob a regência do próprio compositor.

No terceiro capítulo, serão abordadas questões relacionadas à composição física do instrumento: mecanismos de afinação (pedais e manivelas) e suas diferentes construções e acionamentos (sistema de pedal de ação balanceada por molas, sistema de catraca, sistema de manivela e sistema de embreagem de fricção), fustes e peles. Viso, assim, reforçar que a compreensão sobre todos esses aspectos é de suma importância para todos que almejam tocar os tímpanos com boa desenvoltura, conhecendo de forma mais sólida e aprofundada o instrumento que está em suas mãos.

A partir do quarto capítulo, serão abordados alguns dos conceitos técnicos fundamentais

para a realização prática dos exercícios propostos, a citar: tamanhos e extensões de cada tambor, notação utilizada para a grafia das partituras para os tímpanos, posicionamento do instrumento (estilo americano e estilo alemão), posicionamento corporal adequado para uma boa performance e os prejuízos decorrentes da má postura, região correta de toque nas peles, como organizar a tessitura correta de cada tambor (ponto fundamental para uma performance com qualidade técnica), balanceamento das peles (mesmo ponto de tensão em todos os parafusos) e marcadores de afinação. Tendo como base a compreensão e aplicação desses conceitos, elaborei 12 exercícios práticos que têm como objetivo iniciar o processo de conhecimento dos pedais, assimilando a distância física entre cada nota, e a força necessária para o pé realizar a mudança entre os diferentes intervalos musicais propostos. Trata-se, portanto, de um aprendizado motor⁹ ainda sem a produção sonora ao instrumento.

Exercício N° 1



Figura 1: Primeiro exercício elaborado para o aprendizado motor do movimento do pedal.

O capítulo a seguir abordará questões relacionadas à composição física das baquetas (cabos e cabeças) e à forma pela qual as inúmeras variações de materiais, formatos e tamanhos influenciarão no resultado sonoro final. Também serão apresentadas questões relativas as diferentes formas de segurá-las, termo conhecido como empunhadura, ou pela denominação inglesa "grip". Considerei de extrema importância a criação de um tópico destinado ao ensino da produção de baquetas pelos próprios estudantes, com a utilização, para a sua confecção, de materiais facilmente encontrados no comércio (lojas de rua e internet). Creio que este aprendizado será de fundamental importância para o desenvolvimento técnico e artístico dos alunos, tendo em vista a constatação de que há uma grande dificuldade por parte dos estudantes em adquirir suas próprias baquetas, principalmente pelo seu alto custo de aquisição, já que a maioria destes materiais são importados.

Pelo fato de os tímpanos serem um instrumento com altura definida, é imprescindível que o estudante tenha um bom conhecimento sobre a percepção musical e sobre a teoria nela envolvida. Saber afinar o instrumento é requisito básico para que o timpanista consiga desempenhar o seu trabalho com qualidade e segurança, e para que os tímpanos não sejam pensados somente com propósito rítmico, mas sim que eles realmente sejam utilizados como um importante instrumento nas funções melódica e harmônica dentro da música. Por esse motivo, incluí um capítulo sobre o treinamento da escuta. Nele, são apresentadas explicações teóricas relacionadas à escrita do instrumento na partitura, clave utilizada, reconhecimento dos intervalos musicais e reconhecimento das cifras. A seguir, são propostos exercícios práticos com o objetivo de desenvolver o treinamento auditivo para realizar as trocas de afinação com o máximo de segurança e qualidade.

O próximo capítulo abordará questões relacionadas diretamente à qualidade da produção sonora ao instrumento, utilizando como base os dois principais tipos de toque: legato e staccato. Foram criados exercícios de aquecimento para o desenvolvimento das habilidades, cinco utilizando o toque legato e quatro para o toque staccato. A sugestão é que todos esses exercícios sejam realizados como parte de uma rotina diária de estudos, com o objetivo de construir fundamentos técnicos e musicais sólidos para futuras performances.

Uma vez dominados os exercícios, cinco estudos foram escritos visando a aplicação, de forma

9 O aprendizado motor influi em mecanismos específicos relacionados ao seu armazenamento, a chamada memória associativa, que compreende a aquisição e desenvolvimento de habilidades motoras através da repetição de gestos proporcionando a mecanização do movimento (ROCHA e SHOLL-FRANCO, 2006).

musical, dos conceitos técnicos memorizados nos exercícios, sendo dois para toque legato, dois para toque staccato e um combinando os dois tipos de toque. A seguir, são trabalhadas questões relacionadas ao balanço sonoro entre os tambores, aos reguladores de dinâmicas e aos acentos.

Neste ponto do texto, cabe a ressalva de que uma das questões técnicas que mais gera dúvidas nos estudantes está relacionada ao baquetamento, ou seja, a forma como o instrumentista organizará a sequência dos toques nos tímpanos. Por exemplo, D-E-D-E, ou E- D-E-D, ou D-E-D-D, ou E-D-E-E (sendo “D” o toque com a mão direita e “E” o toque com a mão esquerda). Por esse motivo, um longo capítulo foi criado procurando demonstrar possibilidades e propondo exercícios que estimulem a prática dessa ferramenta, utilizando 2, 3 e quatro tímpanos. Algumas questões performáticas sobre baquetamento são discutidas utilizando como exemplo obras importantes da música de concerto, entre elas o Concerto para Violino em Ré Maior, de Beethoven e a Sinfonia No 1, de Brahms.

Para qualquer instrumentista, saber sustentar uma nota longa com qualidade é primordial, e para o timpanista não pode ser diferente. Por esse motivo, o capítulo seguinte abordará aspectos técnicos relacionados ao rulo. Serão apresentados diversos conceitos técnicos e musicais através de textos, imagens, vídeos e exercícios, que guiarão o estudante ao entendimento dessa técnica. Dando prosseguimento na explanação sobre os conceitos técnicos fundamentais para o aprendizado do instrumento, proponho um capítulo dedicado à técnica do abafamento¹⁰. Nesta seção, são demonstradas as posições da mão para um abafamento eficiente e apresentadas/discutidas algumas questões musicais relacionadas aos abafamentos rítmico e harmônico. Quatro exercícios práticos foram escritos para desenvolver e estimular a técnica do abafamento nos tímpanos.

Saber utilizar os pedais de maneira consciente e eficiente é requisito básico para tocarmos grande parte do repertório escrito para os tímpanos, seja ele orquestral ou solo. É fundamental desenvolver habilidades físicas e mentais que proporcionarão tranquilidade, fluidez e segurança na nossa performance. As trocas de afinação nos tímpanos devem funcionar da mesma forma que um contrabaixista realizada as trocas de afinação no seu instrumento. Ou seja, de forma orgânica e sem “sofrimento”. Com base nessa citação, o próximo capítulo abordará questões relacionadas ao desenvolvimento do uso dos pedais, utilizando diversos exercícios criados por mim para a sua prática consciente. A partir desse ponto é desejado que o estudante já consiga tocar o instrumento enquanto realiza o movimento os pedais. Com o objetivo de desenvolver e aprimorar a escuta e conseqüentemente a afinação, proponho a utilização de melodias conhecidas para os estudos, entre elas Asa Branca e Ode to Joy, de Beethoven (figura 2).

10 O abafamento é um aspecto técnico utilizado em diversos instrumentos de percussão que possuem grande sustentação sonora, como é o caso dos pratos, do vibrafone e dos tímpanos, por exemplo. O abafamento tem como finalidade melhorar e “clarear” ritmicamente os fraseados. No caso dos pratos suspensos, o abafamento é feito cortando a vibração do instrumento com os dedos de uma das mãos. No caso dos pratos a dois, o abafamento é realizado pressionando o instrumento contra a barreira. No vibrafone, o abafamento das teclas é feito através do uso do pedal, ou em alguns casos, com a utilização das próprias baquetas. Já nos tímpanos, o abafamento será feito pela pressão dos dedos contra a pele do instrumento.

Pedais - Exercício N° 8

Ode to Joy - tímpanos de 32", 29", 26" e 23"

(Bb - C - D - F)

Douglas Gutjahr

♩ = 72

26" 23" 26" 29"

32" 29" 26" 29"

26" 23" 26" 29"

32" 29" 26" 29"

Figura 2: Exercício criado utilizando como base a música *Ode to Joy*, de Beethoven, aplicada e distribuída em quatro tímpanos. A numeração indica em qual tímpano a(s) nota(s) deve(m) ser tocada(s).

O próximo capítulo abordará questões relacionadas a apojeturas, abafadores, glissando, terminologias estrangeiras e cuidados e manutenção com o instrumento. A seguir, tendo como objetivo instruir e formar estudantes conscientes do processo de amadurecimento e aprendizado musical, elaborei um capítulo sobre a importância do estudo de mesa. No estudo de mesa, o estudante terá o primeiro contato com a obra musical, tendo a chance de conhecê-la sem se preocupar em tocar, mas sim, observando tudo o que o compositor expos na partitura. O objetivo é que o estudante chegue ao instrumento com um mapeamento completo de todos os aspectos musicais envolvidos na composição, como por exemplo: fórmulas de compasso e suas variações, andamentos, dinâmicas, guias de afinação, guias de contagem, etc.

O penúltimo capítulo tem como objetivo auxiliar o estudante a conhecer um pouco da literatura do instrumento, fornecendo uma lista com livros e obras importantes, sendo divididos em: livros de exercícios e estudos, teoria musical, literatura orquestral, peças solo, peças solo com acompanhamento de piano, concertos e repertório orquestral. Vale ressaltar que a lista mencionada é exemplificativa e almeja abarcar uma pequena fração de toda a literatura já escrita para o instrumento. Apesar disso, ela tem o potencial de contribuir de maneira significativa para a formação dos estudantes.

Finalizando o Guia, foram escritos 10 estudos, sendo cinco para 3 tímpanos e cinco para 4 tímpanos, tendo por objetivo aplicar de forma musical todos os conceitos técnicos apresentados no decorrer do material pedagógico proposto. Destaco que esses estudos podem ser apresentados como peças em recitais e concertos e representam o fechamento de um grande processo de estudos proposto ao longo do Guia.

4. ENTREVISTAS

Com o objetivo de aprofundar e respaldar as propostas pedagógicas apresentadas no material pedagógico proposto, realizei duas entrevistas com músicos com uma sólida atuação profissional no cenário nacional e diretamente ligados ao instrumento. O primeiro entrevistado foi Eduardo Ganesella, professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), e o segundo entrevistado foi Danilo Valle, timpanista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Como espinha dorsal da entrevista, sugiro que o entrevistado fale brevemente sobre o seu currículo e em seguida realize sete perguntas, sendo elas: 1) Como foi o seu primeiro contato com os tímpanos? 2) Onde e com quem estudou? 3) Quais foram os primeiros livros utilizados nos estudos? 4) Você acha que a falta de livros com textos, especialmente em língua portuguesa, dificultou a sua compreensão inicial nos estudos do instrumento? 5) Atualmente quais livros você utiliza, seja para estudos pessoais ou para dar aulas? 6) Você acha que a produção de um livro em português colaboraria na formação de novos timpanistas? 7) Na sua opinião, o que não pode faltar nesse material? As entrevistas estão sendo gravadas em vídeo, utilizando o programa QuickTime Player, para serem revistas posteriormente. Dessa forma, as informações relevantes poderão ser transcritas de forma tranquila durante o processo de criação do Guia e durante a escrita da dissertação.

5. APLICAÇÃO DO GUIA COM ALUNOS

A partir de fevereiro de 2023, o Guia foi disponibilizado aos meus alunos do projeto Musicarium¹¹. O objetivo principal é colocar em prática todos os exercícios e textos criados até o momento, possibilitando que eventuais ajustes e correções sejam feitos até o mês de agosto. Todo esse processo será descrito de forma detalhada na dissertação, na seção dedicada ao relato de experiência do processo de elaboração do produto proposto na pesquisa.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cenário musical brasileiro carece de materiais que estimulem e ajudem os percussionistas/timpanistas a buscar uma formação e um aperfeiçoamento mais sólidos nos tímpanos. Por mais que os materiais oriundos de outros países contribuam em grande escala para o estudo do instrumento, poucos possuem textos e explicações que possibilitem aos estudantes um entendimento mais consciente sobre a real noção de como estudar e do que se esperar ao final de cada estudo. A construção dos capítulos e dos exercícios propostos no Guia estão sendo elaborados e estruturalmente organizados de forma progressiva, estimulando, assim, que o estudante não pule etapas fundamentais para o seu processo de aprendizagem, tendo em vista a importância dos estudos de base para a sua formação.

Acredito que esse trabalho poderá contribuir concretamente para o desenvolvimento musical nacional, impactando de forma direta na organização e no direcionamento dos estudos por parte dos estudantes, suprindo, em parte, esta grande lacuna bibliográfica e pedagógica identificada no cenário brasileiro do ensino e aprendizagem do instrumento. Vivencio, com grande frequência, equívocos de escrita nas partituras para tímpanos realizados por compositores e arranjadores que muitas vezes desconhecem o real funcionamento do instrumento. Por esse motivo, acredito também que o Guia poderá ser usado por todos os profissionais que desejam entender melhor o funcionamento e as possibilidades técnicas e sonoras dos tímpanos.

Gostaria de finalizar esse artigo citando algumas palavras do professor António Sampaio da Nóvoa, sobre um pensamento que tem me acompanhado durante o processo de pesquisa e criação do Guia Prático para Tímpanos:

11 O Musicarium é um centro de formação de orquestras localizado na cidade de Joinville, em Santa Catarina. Tem como propósito desenvolver jovens talentos, investindo na educação e na cultura musical humanista e de excelência. Desde 2022, atuo como professor de percussão nessa instituição.

Hoje em dia impõe-se cada vez com maior evidência: que os professores não são apenas consumidores, mas são também produtores de materiais de ensino; que os professores não são apenas executores, mas são também criadores e inventores de instrumentos pedagógicos; que os professores não são apenas técnicos, mas também profissionais críticos e reflexivos. De facto, não há ensino sem renovação permanente dos meios pedagógicos, sem uma concepção de novos materiais (...) os professores encontram-se diante de uma atividade constante de produção e invenção (NÓVOA, 2002, p. 36-37).

REFERÊNCIAS

CARDOSO, André. A Música na corte de D. João VI. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2008.

NÓVOA, A. S. Formação de professores e trabalho pedagógico. Lisboa: Educa, 2002.

PETERS, M. Fundamental Method for Timpani. New York: Alfred Music, 1993.

ROCHA, L. P.; SHOLL-FRANCO, A. Memória motora: por que nunca esquecemos como andar de bicicleta? Ciências & Cognição, Rio de Janeiro, v. 9, p. , nov., v. 9, p. 158-161, 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212006000300018&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 fev. 2023.

CADERNO DE EXERCÍCIOS DIDÁTICOS PARA APOIO AO REPERTÓRIO VIOLINÍSTICO DO MÉTODO SUZUKI - VOLUME 1

Eduardo Ramos
PROMUS - UFRJ
eduardogsr@yahoo.com.br

Fernando Pereira
PROMUS - UFRJ
fernando.pereira@musica.ufrj.br

Resumo: O presente trabalho propõe a construção de um caderno de exercícios didáticos para apoio ao repertório violinístico do método Suzuki - volume 1. A elaboração dos exercícios didáticos se dará a partir das dificuldades técnicas e musicais presentes no repertório. Aqui se encontra o diferencial desse trabalho, resolver os problemas técnicos e musicais dentro do contexto da música. O produto final será de grande importância para professores suzukis, pois será mais uma contribuição didática que tem como objetivo somar para o ensino de violino.

Palavras-chaves: Pedagogia do violino, Método Suzuki, Estudos do violino, Exercícios didáticos, Repertório suzuki, Shinichi Suzuki.

Abstract: The present work proposes the construction of an exercise book didactic to support the Suzuki Method violin repertoire - volume 1 of great importance to teacher, as it will be another contribution to violin teaching.

Keywords: Violin pedagogy, Suzuki Method, Violin studies, Didactic exercises, Suzuki repertoire, Shinichi Suzuki.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo descrever parte da minha pesquisa de Mestrado Profissional em Música o processo do meu projeto de pesquisa no Mestrado Profissional em Música (PROMUS_UFRJ) que tem como produto a criação de um caderno de exercícios didáticos de apoio ao repertório violinístico do Método Suzuki, volume 01. Embora o professor Suzuki disponha do repertório e de orientações pedagógicas através dos cursos de capacitação Suzuki, percebe-se a necessidade em muitos casos de adaptar a Metodologia Suzuki em uma abordagem que seja compreensível aos alunos de nível iniciante. É o que ocorre com o Método Suzuki, volume 01.

Composto essencialmente por músicas, podemos constatar que em cada volume do Método Suzuki para violino não existem exercícios que busquem trabalhar as técnicas e interpretações presentes no contexto das músicas. Essa lacuna faz com que professores que utilizam o Método Suzuki recorram constantemente à literatura tradicional para trabalhar com seus alunos, o que não há nenhum problema nisso. No entanto, pensar na construção de exercícios didáticos que tenham como objetivo resolver os problemas técnicos e musicais presentes no repertório Suzuki volume 01 pode fazer muito mais sentido para o aluno. Diante disso, porque não construir um caderno de exercícios didáticos para apoio ao repertório violinístico do método Suzuki - Volume 1, onde os problemas técnicos e musicais serão resolvidos diretamente no contexto da música?

Minha dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro deles, apresento minha trajetória como professor de violino; no segundo capítulo trago uma contextualização histórica do método Suzuki e no terceiro, abordo o Método Suzuki no Brasil.

2. MINHA TRAJETÓRIA COMO PROFESSOR DE VIOLINO

Natural de Teresina-Piauí, foi lá que aos 15 anos de idade iniciei minha caminhada musical em um projeto social da Secretaria de Cultura do Governo do Estado. Meu entusiasmo quando soube que iria estudar violino foi grande. No entanto, me senti frustrado logo quando soube que tinha que fazer primeiro as aulas de teoria musical para só então ter a experiência com o instrumento.

As aulas eram quase sempre coletivas, pois haviam poucos instrumentos e os mesmos eram revezados entre os alunos. Logo nas primeiras aulas nos foi introduzido os princípios da leitura de partitura, afinal de contas o grande objetivo era integrar a Orquestra Infante-Juvenil do Projeto Social.

Seguindo meus estudos na música ingressei no Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Vieram então os primeiros festivais de música e as primeiras experiências como professor de violino em um projeto social no ano de 2010.

No início da experiência como professor não me via muito bem nesta posição, pois gostava mesmo era de tocar, de atuar em orquestras. Porém com o passar dos anos fui me envolvendo cada vez mais e tomando gosto pela docência. Mais tarde tomei a decisão de estudar a fundo o Método Suzuki, pois queria entender melhor essa metodologia.

Comecei a fazer cursos da filosofia Suzuki, bem como a capacitação dos volumes 1 e 2 do Método Suzuki. Isso foi uma descoberta maravilhosa, uma mudança grandiosa em minha maneira de ensinar violino. Ao longo de minha prática como professor Suzuki e percebendo a atuação dos colegas professores Suzuki tenho constatado que os mesmos recorrem com frequência a literatura tradicional para complementar suas abordagens pedagógicas junto aos alunos.

Isso me motivou a tomar a decisão de construir um material didático no qual proponho soluções técnicas e interpretativas sobre o repertório violinístico do volume 1 do Método Suzuki. Foi então que propus como pesquisa do mestrado profissional a construção do Caderno de exercícios didáticos para apoio ao repertório violinístico do Método Suzuki - volume 1.

3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO MÉTODO SUZUKI

Shinichi Suzuki nasceu em Nagoya, no Japão, no dia 17 de Outubro de 1898. A partir de 1871 o pai de Suzuki, Masakichi Suzuki começou a fabricar um instrumento tradicional da época, o Shamisen - uma espécie de banjo de três cordas (HERMANN, 1998, p. 52). Mais tarde, em 1887 Masakichi Suzuki viu um violino pela primeira vez e ficou tão deslumbrado com o instrumento que levou para casa e fez diversos desenhos do violino. No ano seguinte construiu seu primeiro violino e veio a fundar a maior fábrica de violinos Suzuki do Japão (SUZUKI, 1983, p. 59).

Foi nesse ambiente que Shinichi Suzuki cresceu, brincando com os violinos e ajudando seu pai na fábrica. Apesar de ter tido essa aproximação com o violino, só veio estudá-lo por volta dos seus 16, 17 anos depois de escutar a Ave Maria de Schubert, executada pelo famoso violinista russo Mischa Elman¹².

No início, o pai de Suzuki não apoiou o desejo do filho de estudar violino. Porém mesmo assim Shinichi Suzuki iniciou seus estudos no instrumento de maneira autodidata. E aos 22 anos partiu para a Alemanha, onde se tornou aluno do professor e violinista Karl Klinger no Conservatório de Berlim. Na Alemanha, Suzuki conviveu com Albert Einstein e frequentou diversos saraus em sua casa com ilustres artistas e pessoas influentes da época. Após ter vivido inúmeras experiências em solo alemão, Shinichi Suzuki retorna ao Japão já com seus 31 anos de idade em 1929. Formou um quarteto de cordas com seus irmãos tocando em diversos lugares do Japão e desenvolveu intensa atividade como professor de violino usando o método de ensino tradicional europeu.

12 Mischa Elman (1891-1967), violinista americano nascido na Rússia.

Ao ver-se desafiado a dar aulas para uma criança de 4 anos, Shinichi Suzuki foi buscar inspiração no processo de como as crianças aprendem a falar sua língua materna, ouvindo, repetindo e inseridas em um ambiente repleto de estímulos e amor, o que deu origem ao que é hoje conhecido como o Método Suzuki. Segundo Shinichi Suzuki, "o importante é guiar uma criança durante toda a sua infância, dedicando uma profunda meditação sobre como as crianças precisam ser criadas e treinadas, sobre como dirigir o desenvolvimento de sua mente, sensibilidade, sabedoria e conduta" (SUZUKI, 1994, p. 19).

4. MÉTODO SUZUKI NO BRASIL

O Método Suzuki no Brasil surgiu efetivamente em Santa Maria, Rio Grande do Sul no ano de 1974. A inserção do Método Suzuki no Brasil foi iniciada por Luise Maria Gassenmayer, conhecida como irmã Wilfried. Natural de Viena na Áustria, chegou ao Brasil em 1949, naturalizando-se em 1961 (Penna 1998a).

Em 1971 irmã Wilfried chegou em Santa Maria para dar aulas de violino na UFSM. Marco Antônio de Almeida Penna, professor da Universidade de Santa Maria, que faz uso do Método Suzuki, relata que:

Em fins de 1973, irmã Wilfried realizou os primeiros contatos com o método Suzuki, logo se entusiasmando com a possibilidade de ver crianças tocando violino, e que logo poderiam incrementar as cordas da então pequena Orquestra da UFSM. Foi assim que em 1974, iniciou-se em Santa Maria, com aproximadamente 10 alunos de violino, crianças a partir de três anos de idade, a primeira experiência efetiva da aplicação do método Suzuki no Brasil (PENNA, 1998a, p. 36).

Irmã Wilfried fundou então uma escola Suzuki para violino, junto ao jardim de infância Girassol, das irmãs de Schoenstatt 2, em Santa Maria, ordem religiosa a qual irmã Wilfried pertencia. Mais tarde esta escola passou a se chamar Centro Suzuki. Sua atuação como professora Suzuki crescia e se destacava cada vez mais, chamando a atenção de mais pessoas que apoiavam a iniciativa.

Em conferências internacionais, a irmã Wilfried representou Santa Maria no Japão em 1980 e 1983, participando de estágios com o próprio autor do método, Dr. Shinichi Suzuki e nos Estados Unidos em 1981, bem como intermediou a ida de alunos para o Japão em 1989 (PENNA, 1998b, p. 291).

É importante destacar que o Método Suzuki, ao ser desenvolvido no Brasil, sofreu uma adaptação natural devido às diferenças culturais existentes entre os dois países. No Japão, o método Suzuki é aplicado aos moldes do pensamento de Shinichi Suzuki, já no Brasil, inúmeros fatores fazem com que aqui o método sofra alterações.

Um exemplo de adaptação é a feita por professores Suzukis que lecionam em projetos sociais no Brasil. No Japão o método Suzuki pressupõe a presença da família, ou de um responsável durante as aulas. Entretanto, é comum que os alunos e alunas de projetos sociais no Brasil frequentem as aulas sozinhos, desde o início da aprendizagem do instrumento. Isto ocorre pelo fato dos pais ou responsáveis trabalharem durante todo o horário comercial, inviabilizando a presença destes nas aulas. Com isso, o método Suzuki já cairia por terra, ou seja, não estaria sendo aplicado como de fato pensou Shinichi Suzuki..

Penso que isso não é motivo para não aplicarmos o método. Podemos adaptá-lo à realidade existente, buscando-se outras formas de conseguir melhores resultados junto às crianças. Na minha experiência como professor Suzuki em projeto social me deparei diversas vezes com esta situação.

5. PROCESSO DE CRIAÇÃO E EDITORAÇÃO DO CADERNO DE EXERCÍCIOS DIDÁTICOS

Algumas peças presentes no método Suzuki foram compostas pelo próprio Shinichi Suzuki, outras são músicas folclóricas de diversos países ou são obras de repertório tradicional, de compositores como: Bach, Handel, Beethoven, Schumann etc.

Cada canção do Método Suzuki para violino, volume 1 apresenta uma dificuldade técnica/musical que deve ser trabalhada dentro do próprio contexto da música. É por isso que cada exercício didático será construído em cima dessas dificuldades técnicas e musicais. Serão ao todo 17 exercícios didáticos, um para cada peça do repertório Suzuki, volume 1.

No exemplo abaixo trago um fragmento do exercício didático construído sobre a música No 6, Canção de Maio (compassos 5 ao compasso 8):

May Song

Chanson de Mai Mai Gesang Canción de Mayo

Exercício para trabalhar dinâmicas
Canção de maio música 06

São ao todo 17 músicas contidas no Método Suzuki volume 1 para violino, onde cada uma delas terá um exercício didático de acordo com a sua maior dificuldade técnica ou musical apresentada no contexto da música.

É comum vermos professores Suzuki recorrerem aos métodos da literatura tradicional para solucionar problemas técnicos e musicais dos alunos. Porém, no início da aprendizagem, as crianças ainda não possuem uma boa leitura da partitura, e isso pode ser um problema para muitos.

O grande desafio aqui é diagnosticar as habilidades técnicas e musicais que as peças abordam e com isso construir o exercício voltado à solução dessas dificuldades presentes no contexto musical. Outra grande questão é não elaborar exercícios longos demais, até para não correr o risco de sair da proposta que é propor solução para as dificuldades técnicas e musicais e não se distanciar do objetivo do exercício didático.

Os exercícios, são construídos de forma manuscrita, e ajustados até chegar a sua forma definitiva. Após essa construção, partimos para a digitalização, sendo o Musescore, o programa de editoração utilizado. Este programa foi escolhido pelo fato de ter maior domínio e familiaridade com seu uso no dia a dia.

6. APLICAÇÃO DO CADERNO DE EXERCÍCIOS DIDÁTICOS JUNTO AOS ALUNOS

É importante destacar que esse material construído seja de apoio e uso exclusivo dos professores Suzukis. Os alunos, por sua vez, não precisam dispor dele, uma vez que ainda não dispõem da leitura de partitura. Desta forma os exercícios são aprendidos por repetição.

Esse material não pretende de forma alguma substituir e ser a única via a ser trabalhada. O objetivo é somar e apontar caminhos para que as dificuldades da música sejam superadas pelos alunos.

Penso que adaptar e construir exercícios focando diretamente no contexto da música seja mais compreensivo e faça mais sentido para os alunos. Não se distanciando assim, da abordagem musical que muitos apresentam.

Nos dias de hoje, devido às inúmeras atividades e demandas da vida moderna, o tempo das pessoas está cada vez mais escasso e o estudo do instrumento precisa ser mais bem aproveitado e focado na resolução dos problemas técnicos e interpretativos presentes no repertório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborar exercícios que se conectem com o contexto musical e com as habilidades que aquele repertório desenvolve fará muito mais sentido para o aluno entender e resolver os problemas que surgirão diante de si. Da mesma forma, contribuirá para os professores promoverem orientações mais assertivas, visto que, a partir desse material, ampliarão o seu repertório com possibilidades para a solução dos desafios presentes no ensino do violino. Sua contribuição está no fato de ser um material didático e pedagógico que visa facilitar a abordagem de ensino dos professores Suzuki sobre o repertório para violino do livro 1.

Durante muitas décadas o ensino de violino tem sido transmitido através de uma extensa literatura violinista envolvendo métodos de técnicas e interpretação. Com o passar dos anos vemos a necessidade cada vez maior de termos acesso a exercícios didáticos que possuam uma relação mais próxima com o contexto musical do repertório estudado.

Este trabalho não tem o objetivo de substituir as abordagens centrais do Método Suzuki, mas apresentar um material didático e pedagógico complementar que possa somar ainda mais na atuação de professores Suzukis junto aos seus alunos.

REFERÊNCIAS

- GERLE, Robert. A Arte de Praticar Violino. Edição 2014. Paraná: Universidade Federal do Paraná (UFPR), FUNPAR, 2014.
- SHINICHI, Suzuki. Suzuki Violin School - Volume 1, Violin part. Edição revisada. Los Angeles, Califórnia: Alfred Publishing Company, 1995.
- HERMANN, Evelyn. El método Suzuki: una filosofía de educación para la vida. Asociación del Perú.
- PENNA, M. A. Método Suzuki em Santa Maria, um resgate histórico quanto a repercussão e sua evolução. V.1, Santa Maria: UFSM & AETSMa, 1998a.
- PENNA, M. A. Método Suzuki em Santa Maria, um resgate histórico quanto a repercussão e sua evolução. V.2, Santa Maria: UFSM & AETSMa, 1998b.
- MOREIRA, E. R. Partiu Irmã Wilfried - Introdução do método Suzuki no Brasil. Revista Tabor . Santa Maria, V. 1, p. 26 - 27, 1997.

O CLARINETE NA OBRA DE MARCELO RAUTA: PERFORMANCE E REGISTRO FONOGRAFICO

Franciany Mairink Facundes
UFRJ
franciany.mairink@hotmail.com

Resumo. O presente trabalho destaca a obra de Marcelo Rauta para clarinete, tendo como produto resultante o registro fonográfico de obras do referido compositor. Tem por objetivo não apenas a difusão da presente obra e apresentação da sua técnica R de composição, como também o fomento de novas produções para o instrumento. A difusão do repertório para clarinete do compositor Marcelo Rauta traz, em si, a perspectiva de valorização da produção musical capixaba, bem como de sua característica escrita para o clarinete em suas distintas vertentes. Rauta escreveu nove obras para clarinete e nenhuma de suas obras para o instrumento foi registrada em fonograma. Por meio do relato de experiência, descreve-se o processo de gravação, bem como especificidades concernentes ao processo de construção de performance.

Palavras-chave. Performance. Marcelo Rauta. Música capixaba. Repertório para Clarinete. Registro Fonográfico.

Title. THE CLARINET IN THE WORK OF MARCELO RAUTA: DEVELOPMENT OF PERFORMANCE AND AUDIOVISUAL RECORD

Abstract. The present work emphasizes the work by Marcelo Rauta by clarinet, having as a result product the phonographic record of works by the composer. It aims not only the dissemination of this work, as well as the promotion of new productions for the instrument and show his R technique of composition. The diffusion of the repertoire for clarinet by the composer Marcelo Rauta brings in the perspective of valorizing the musical production from the state of Espírito Santo, as well as his characteristic writing for the clarinet in its various forms. Rauta wrote nine works for clarinet and none of his works have been recorded on phonogram. Through this experience report, the recording process is described, as well as specificities concerning the process of construction of the performance.

Keywords. Performance. Marcelo Rauta. Capixaba Music. Repertoire for Clarinet. Phonographic Record.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo se justifica por três princípios básicos. O primeiro deles busca evidenciar a relevância do compositor Marcelo Rauta como compositor. O segundo propõe a ampla difusão da obra do compositor. Por fim, contém o presente projeto um importante elemento de ineditismo.

A elaboração deste trabalho busca contribuir para a difusão de quatro obras do compositor em questão. Segundo Fortin e Gosselin (2014), "a pesquisa nas artes [...] é uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos" (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 1).

A importância dessa pesquisa reside em possibilitar a difusão das obras que compõem o campo da literatura brasileira [...], com base no reconhecimento e preservação das várias formas de releitura artística no seu próprio contexto. Estudos dessa natureza esclarecem dúvidas e problemas sobre o repertório, auxiliando na maior difusão dessa obra de uma forma mais dinâmica e ampla, sendo a sua divulgação um fator primordial para a sua notoriedade e o reconhecimento público (FRAGA, 2008, p.2).

Como parte da metodologia adotada, foram realizadas entrevistas junto ao compositor, que contribuíram efetivamente para a interpretação das obras e realização do trabalho escrito. Além do relato de experiência, que busca descrever o processo de gravação e informações relativas ao processo de construção de performance.

A estrutura deste artigo está organizada da seguinte maneira: no segundo capítulo, foi elaborada uma biografia do compositor em estudo, com ênfase em suas composições para clarinete. O terceiro capítulo apresenta um resumo da técnica de composição criada por Marcelo Rauta, a Técnica R. O quarto capítulo está relacionado ao produto artístico desta pesquisa, contendo informações acerca de cada uma das quatro obras escolhidas para o registro fonográfico. No quinto capítulo encontra-se o relato de experiência seguido das considerações finais, e referências bibliográficas.

2. SOBRE O COMPOSITOR

O compositor Marcelo Rauta é italo-brasileiro, nascido no dia 05 de março de 1981, no Estado do Espírito Santo, na cidade de Guarapari. Iniciou seus estudos em música aos 10 anos de idade, após ver pela primeira vez um teclado na casa de seu amigo da escola e a partir disso, receber as primeiras aulas deste instrumento em troca das aulas de reforço de matemática que ministrava para seu colega. Nos anos subsequentes, tomou parte a um projeto social implantado na cidade de Anchieta-ES, chamado Oficina de música, onde estudou teoria musical, teclado eletrônico e piano na classe da professora Ângela de Souza Cruz. Neste mesmo projeto, no ano de 1995, teve a oportunidade de se tornar monitor e se formou no ensino médio, capacitado para o Magistério e, segundo ele, fora este o ponto de partida de sua conexão à profissão de educador.

Paralelamente à sua profissão de educador, Rauta já compunha. Baseados nos próprios conhecimentos (até então somente a linguagem tonal), sem a supervisão de nenhum professor de composição e inspirado em alguns compositores, escreveu nesse período parte da série de obras relacionadas ao ensino musical chamadas Obras para juventude, até então somente para piano. “Nesta época só conhecia música tonal, a música de A. Rebelo, C. Gonzaga, E. Nazareth, F. Burgmuller, F. Chopin, J. S. Bach, L. V. Beethoven, W. A. Mozart, Z. de Abreu (compositores que estudei e que me inspiraram nas primeiras composições).” (Rauta, 2018. p. 14).

Atualmente, Marcelo Rauta é professor de música no Instituto Federal Fluminense. Ao longo de sua trajetória, Rauta compôs mais de 100 obras para diferentes formações instrumentais¹³.

3. TÉCNICA R

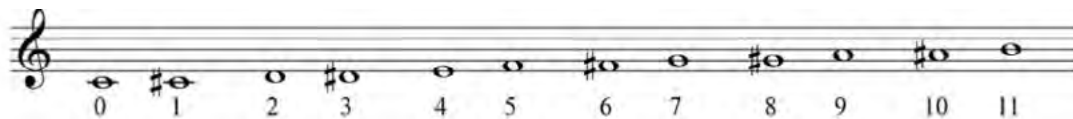
A Técnica R é uma técnica de composição criada por Marcelo Rauta que foi pensada de forma didática e desenvolvida com o intuito de facilitar o ensino de composição musical nas escolas, agregando aos conteúdos estudados no dia a dia dos estudantes nas disciplinas de matemática e português. Nesta, trabalha-se a interdisciplinaridade, além de ampliar o escopo da composição melódica e harmônica, somando-se às técnicas já existentes do tonalismo, do modalismo e do atonalismo (dodecafonismo, serialismo, entre outras). Foi utilizada para embasar algumas composições, por exemplo os “Estudos para clarinete em Bb”, na fase embrionária da criação da técnica, e o “Trio n.4”, pós fase final de desenvolvimento da Técnica R.

Segundo o Caderno “Criando, interpretando e apreciando”, obra publicada pela Música Brasilis, que detalha cada possibilidade de aplicação da técnica, trata-se atualmente de uma técnica de criação particionada em três modos de operação, sendo eles: Técnica R de criação Modus Aleatorium (melodias matemáticas), Modus Ascendi/Discendi (criação de melodias por uso de escalas artificiais) e Modus

¹³ Dentre elas, “cerca de quarenta e cinco de suas obras publicadas e distribuídas entre as editoras: Periferia Music, de Barcelona - Espanha, Amazon e pela Academia Brasileira de Música com sede no Rio de Janeiro - Brasil.” (LIZARDO, 2019, p. 18)

Articulandi (criação de melodias pelo uso fonético de letras e poemas). As três variantes da Técnica podem incorporar qualquer estética ou estrutura melódica/harmônica, a depender da vontade do compositor.

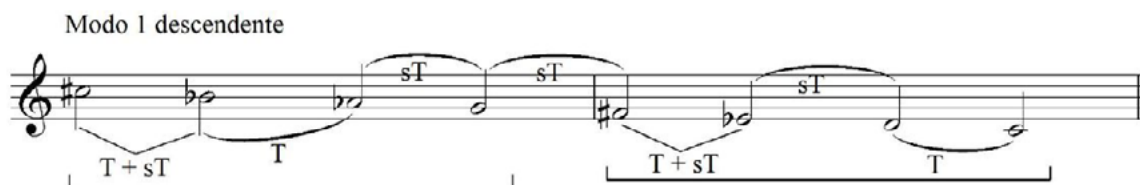
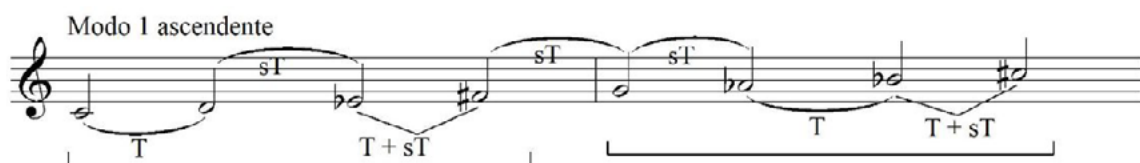
A técnica R de criação Modus Aleatorium, pode ser entendida como uma técnica de composição que “envolve simultaneamente conteúdos de teoria musical e matemática.” (RAUTA, 2019 p. 7) Seu objetivo é “elaborar melodias e harmonias livres a partir de quaisquer resultados numéricos resultantes de fórmulas, sorteios de dados ou escolhas livres de sequências numéricas, onde cada nota possui um número de zero a onze” (RAUTA, 2019 p. 7), conforme o exemplo abaixo:



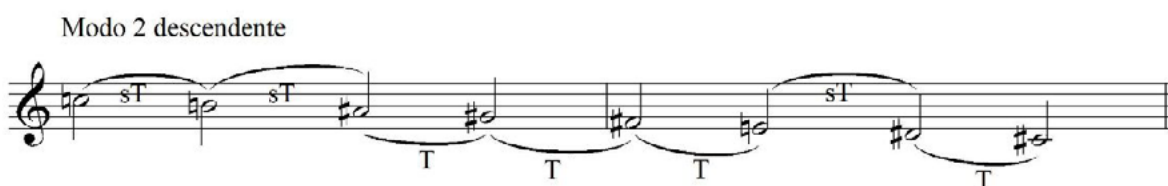
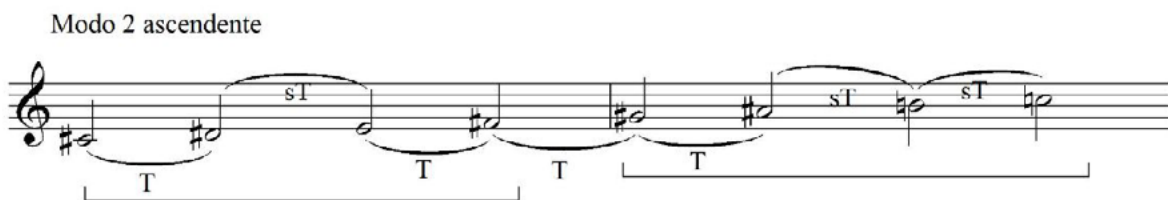
Exemplo 1: Técnica R Modus Aleatorium. Fonte: Música Brasilis

A técnica R de criação Modus Ascendi/Discendi conta com duas escalas fixas e “serve para se criar melodias e harmonias a partir de arquétipos escalares que podem ser usados de modo escalar livre. Ou seja, elaborar melodias livres a partir de escalas artificiais elaboradas previamente.” (RAUTA, 2019, p. 10)

No exemplo a seguir, verificam-se as duas escalas artificiais criadas por Marcelo Rauta e que, segundo o compositor, em entrevista, “são duas escalas fixas, mas que se admitem transposição, inversão, retrógrado, supressão de notas etc.” (RAUTA, 2023)



Exemplo 2: Técnica R Modus Ascendi/Discendi Modo 1. Fonte: Música Brasilis



Exemplo 3: Técnica R Modus Ascendi/Discendi Modo 2. Fonte: Música Brasilis

A técnica R de criação Modus Articulandi envolve conteúdos de teoria musical e língua portuguesa, nesta a criação de melodias e harmonias é feita através das notas oferecidas pela tabela onde cada fonema equivale a um som. Segundo o Caderno “Criando, interpretando e apreciando” está técnica “foi desenvolvida para se criar melodias livres a partir de uma tabela de articulações vocais e silábicas, previamente preparada.” (RAUTA, 2019, p. 12).

4. OBRAS ESCOLHIDAS PARA REGISTRO FONOGRAFICO

4.1 ESTUDOS PARA CLARINETE EM Bb

Os Estudos para clarinete em Bb foram compostos em maio de 2005, mês o qual, segundo o compositor, caracterizou-se por ser o “mês das miniaturas”, posto que, além dos Estudos para clarinete em Bb, o compositor compôs ainda, para violão, as oito Miniaturinhazinhas, que, mais tarde, tornaram-se a Suíte Chaves, título que homenageia o programa de TV mexicano exibido no Brasil pela emissora SBT entre os anos 1984 e 2020. Os estudos foram compostos, segundo o compositor, tendo por base a perspectiva de explorar saltos intervalares mais acentuados, aliada à proposta de utilização da Técnica R na construção melódica da peça. Sua maior motivação ao escrevê-la foi mostrar que o clarinete possui rica sonoridade em toda a sua tessitura, predispondo-se, naturalmente, à escrita virtuosística.

4.2 PEQUENA CANÇÃO SEM PALAVRAS

A Pequena canção sem palavras no 2 tem duas versões, sua formação original é clarinete e piano, porém essa peça recebeu uma transcrição para orquestra. Foi escrita por Marcelo Rauta após seu divórcio e dedicada ao seu psicólogo Lucas Ramos que também toca clarinete. Segundo o próprio compositor, em entrevista, esse evento teve influencia direta na sua escrita musical, refletindo o momento de melancolia pelo qual passava. Nessa mesma época, Rauta escreve também o Quarteto no 3 das emoções, obra escrita para quarteto de cordas dedicada ao Quarteto Arawak.

4.3 SONATA PARA CLARINETA E PIANO

A Sonata para clarineta e piano é uma obra tonal, não tendo por base a técnica R e faz parte da coleção de obras e atividades denominada “Obras para a Juventude”. Esta coleção foi produzida por Marcelo Rauta, sob a orientação da professora Dr. Ermelinda Azevedo Paz Zanini, como dito anteriormente, e visa oferecer uma contribuição às demandas de professores e alunos nas áreas de Performance e Educação Musical em propostas multiculturais.

4.4. SONATINA QUASI UNO ROMANCE-FANTASIA

A “Sonatina quase uno romance-fantasia “clássica””, não se apresenta, propriamente, como uma versão do “Concertino quasi uno romance-fantasia “Clássica””, reduzida ao piano. Segundo o compositor, são peças distintas. A Sonatina foi escrita um ano antes do Concertino e, por isso, não contempla o último movimento, tampouco a cadência. “O Concertino foi construído a partir da Sonatina, onde eu orquestrei, acrescentei cadência e movimento inédito para o final.” (RAUTA, 2023)

A obra apresenta dois movimentos nos quais, segundo o compositor, em entrevista, foram utilizados procedimentos composicionais de superposição de quartas, notas pedais e ostinatos. “Pode observar que tem muitos pedais tanto para clarineta quanto para o piano.” (RAUTA, 2023) O compositor, fundamentou-se, ainda, em alguns elementos italianos para a composição do acompanhamento para piano: “eu fiz uma seção inteira de acompanhamento arpejado à moda de óperas italianas.” (RAUTA, 2023)

5. RELATO DE EXPERIÊNCIA

O presente capítulo busca relatar estratégias utilizadas na preparação das obras do compositor Marcelo Rauta para clarinete apresentadas no capítulo anterior, através da prática diária. O estudo com o metrônomo foi fundamental para o entendimento da “compreensão da estrutura rítmica e auxílio na automatização dos movimentos” (CERQUEIRA, 2010, p. 55). Dessa forma, equívocos rítmicos foram anulados. Ademais, para contribuir com o processo de aprendizagem do metrônomo fora procedido o estudo com variações rítmicas, produzindo resultados satisfatórios, e propiciando a aquisição de novas habilidades motoras.

Ainda no primeiro ano do mestrado, após uma aula de clarinete com o meu orientador, professor Dr. Cristiano Alves, foram inseridos ao meu estudo os conceitos de Note Grouping e Emissão por elevação, ambos citados pelo professor em aula. O Note Grouping citado por Thurmond (1982), incide em reagrupar as notas que se relacionam umas com as outras construindo, assim, frases musicais alternativas. Para Turk apud Thurmond, assim como na literatura, o deslocamento de uma vírgula pode mudar completamente o sentido de uma frase, na música, por sua vez, dividir a frase pontuando o início de grupos separados e que se relacionam pode ser um caminho que contribui na assimilação e execução das frases. (Thurmond, 1982, p. 50)¹⁴

Em concordância com o que foi afirmado acima, segue um exemplo de autoria desconhecida, cujo sentido muda apenas pela posição da vírgula, sendo a pausa atribuída à vírgula necessária para desfazer a ambiguidade: “Se o homem soubesse o valor que tem a mulher andaria de quatro a sua procura”

a) Opção feminista - a mulher é quem tem valor: Se o homem soubesse o valor que tem a mulher, andaria de quatro a sua procura.

b) Opção machista - o homem é que tem valor: Se o homem soubesse o valor que tem, a mulher andaria de quatro a sua procura. (Aragão, 2013, p. 26-27)

Essa estratégia foi empregada de forma conjunta com o estudo por pontos de referência, apontado pelo pesquisador Cerqueira (2010). Sua pesquisa consiste em selecionar trechos específicos da obra e estudá-los de forma separada, iniciando a execução a partir deles. Separando trechos específicos, começava o estudo por eles, porém, aplicando a técnica do Note Grouping. Os resultados foram satisfatórios e auxiliaram na resolução das demandas técnico-interpretativas contidas nas peças. Os exemplos a seguir demonstram o trecho escolhido para exemplificar o estudo com as marcações dos grupos de notas e posteriormente, sua exequibilidade:



Exemplo 4: Estudos para clarinete em Bb, *Aleatorium I*, compassos 17 e 18. Fonte: Marcelo Rauta.

14 D.C Turk in his *Clavierschule* (1798), feels entitled to boast of priority in the employment of phrasing ... It is in a somewhat humorous manner that Turk introduces his analogy between tone and word language, with the following illustration: 'He lost his life not, only his property. He lost his life, not only his property!' Obviously the wrong punctuation changes the meaning of the sentence to the point of distortion. Turk justifiably concludes that the same danger of wrong punctuation exists in music. (Thurmond, 1982, p. 50)



<https://www.youtube.com/watch?v=VY-0uZAwJpE&feature=youtu.be>

Figura 1: Execução em áudio dos Estudos para clarinete em Bb, Aleatorium I, compassos 17 e 18 estudando com Note Grouping (Fonte: Executado por mim)

O conceito de emissão por elevação, segundo o pesquisador Cristiano Alves (2013), está diretamente ligado ao fluxo de ar. Para ele, “a aplicação do fluxo de ar direcionado à entrada do instrumento unida à pressão no interior da cavidade bucal controlam a vibração da palheta e consequentemente a obtenção de uma sonoridade específica.” (ALVES, 2013, p. 22) Após aplicar a técnica nos meus estudos, buscando administrar a saída do fluxo de ar em busca de uma sonoridade melhor, obtive bons resultados e percebi que a técnica não só melhora a sonoridade, como também auxilia na execução de passagens rápidas.

O exemplo a seguir demonstra como a técnica foi aplicada nos meus estudos: com o clarinete e a embocadura posicionados para tocar, inicialmente eu apenas soprava e depois vinha o som. Com isso, eu pensava em manter esse fluxo de ar contínuo quando estava tocando o trecho.



Exemplo 5: Sonata para clarinete e piano, movimento I, compassos 17 - 26. Fonte: Marcelo Rauta.



<https://www.youtube.com/watch?v=UfRt8P7Gb4w>

Figura 2: Execução em vídeo da Sonata para clarinete e piano, movimento I, compassos 17 - 26, estudando com Emissão por elevação. (Fonte: Executado por mim)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisas relativas à performance musical têm apresentado importantes contribuições às produções relacionadas ao processo de desenvolvimento artístico. Diversos pesquisadores concentram o objetivo de seus trabalhos na divulgação de compositores e suas obras, assim como em registro fonográfico ou audiovisual. A presente produção se mostra relevante enquanto perspectiva de difusão do repertório capixaba aqui apresentado.

Dessa forma, esperamos que a partir da gravação procedida neste projeto, e sua consequente distribuição, – inclusive em plataformas digitais –, intérpretes, estudantes, e por extensão, o grande

público travem contato com substantivo repertório para clarinete, devidamente revisado, editado e acessibilizado.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cristiano Siqueira. O processo de emissão do som na clarinete: proposição e validação de um plano de instrução. Campinas, 2013. 201 f. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.
- ARAGÃO, Viviane Pinheiro Nogueira. A influência da vírgula no sentido do texto: cuidados do revisor quanto à pontuação. Brasília, 2013. 52 f. Tese de conclusão de curso (Pós- graduação Lato Sensu em Revisão de Texto: Gramática, Linguagem Construção/Reconstrução de Significado.) Centro universitário de Brasília/ Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Brasília, 2013.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da performance musical. Musifal: revista eletrônica de música da Universidade Federal de Alagoas. v. 2, n. 2, p. 48-65, 2010.
- FORTIN, Syltic; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. ARJ, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.
- FRAGA, Vinícius de Sousa. Estudo interpretativo sobre a Fantasia Sul América para clarinete solo de Cláudio Santoro. Bahia, 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música).
- LIZARDO, Willian da Silva. As Sonatas para piano de 1 a 5 de Marcelo Rauta: edição prática e registro fonográfico. Rio de Janeiro, 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- RAUTA, Marcelo. Obras para juventude. Criando, interpretando e apreciando. Música Brasilis. Rio de Janeiro, 2019. 14 f.
- RAUTA, Marcelo. Obras para juventude. Sonata para clarinete e piano. Música Brasilis. Rio de Janeiro, 2019. 24 f. Partitura.
- RAUTA, Marcelo. Entrevista concedida a Franciany Mairink Facundes. Online, 12 de mar. 2023.
- THURMOND, James Morgan. Note Grouping. Meredith Music Publications. Galesville, 1982.

NOTAS MELÓDICAS NA LINHA DO BAIXO ELÉTRICO

Franklin Rodrigues Gama
Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ
franklin.gama@gmail.com

Resumo. Neste artigo, revelo algumas estratégias por mim adotadas na pesquisa em curso Na linha do baixo, guia para o contrabaixo acompanhador, mais especificamente, sobre o capítulo de nome A linha do baixo - Notas melódicas. O objetivo é compreender e distinguir os comportamentos das funções de linha de baixo estrito e contrapontístico. Minha principal referencia é Alexandre Brasil de Matos Guedes com sua dissertação Introdução à poética do contrabaixo no choro.

Palavras-chave. Linha do baixo. Baixo elétrico. Notas melódicas. Composição.

Title. MELODIC NOTES ON THE ELETRIC BASS LINE

Abstract. In this article, I reveal some strategies adopted by me in the ongoing research In the bass, guide for the accompanying elétrico bass, more specifically, on the chapter named The line bass - Melodic Notes. The objective is to understand and distinguish the behaviors of the strict and contrapuntal bass line functions. My main reference is Alexandre Brasil de Matos Guedes with his dissertation Introduction to the Poetics of the Double Bass in Choro.

Keywords. Bass line. Eletric bass. Bass line. Melodic notes. Composition.

1. INTRODUÇÃO

Nesse artigo escrevo sobre a metodologia e procedimentos por mim realizados para elaboração e produção do capítulo A linha do baixo contrapontístico, mais especificamente, a respeito do conteúdo no subtítulo de nome Notas melódicas¹⁵, que integra o produto de pesquisa Na linha do baixo, guia para o contrabaixo acompanhador, em curso no Programa de pós-graduação profissional em música, Promus - UFRJ. Antes, justifico o estudo apontando aspectos sobre a maneira pela qual o assunto relaciona-se com o estudo autônomo do público alvo do referido produto dentro do âmbito do mundo do trabalho do baixista. Aponto meu referencial teórico e fontes primárias.

De início, duas formas operam uma parte da prática profissional do contrabaixista elétrico acompanhador no domínio do trabalho profissional em música popular: o primeiro é a expectativa, advinda em acordo de trabalho, de que o baixista traga de cor para sua performance a parte da linha do baixo da canção já transmitida por algum tipo de mídia. Na segunda forma, espera-se do músico a expertise para a composição da linha do baixo¹⁶. Para que os dois modos aconteçam, a escuta é fundamental no processo para o alcance do conhecimento.

A aprendizagem do baixo elétrico no Brasil é construída de forma um tanto autônoma e recheada de peculiaridades: escutando, copiando e aprendendo os movimentos melódicos¹⁷, linhas de baixo já estabelecidas no círculo profissional do músico, sobretudo os geograficamente afastado dos grandes

15 Ou notas estranhas. "Na polifônica e em harmonia, uma nota não consonante com as demais do acorde a que pertence e que deve, portanto, ser "resolvida", habitualmente por grau conjunto em uma nota que seja consonante no acorde seguinte" (SADIE, 1994, p. 656).

16 A linha do baixo é a "segunda melodia" por ser depois da principal a de mais fácil percepção (ALMADA, 2000, p. 57).

17 "O movimento melódico consiste em uma série ininterrupta de grupos, partindo do ponto inicial para chegar ao ponto final do período. Toda porção melódica compreendida entre o ponto onde começa o movimento e o ponto onde termina constitui um período, o qual se comporta, com relação a seus grupos, como os próprios grupos em relação a seus ritmos constitutivos (QUEIROZ, [2000 e 2023]) Disponível em: <<http://www.clem.ufba.br/queiroz/dindy/periodo.html>>

centros e/ou sem poder pagar aulas particulares. Neste contexto, o processo de escuta tem se salientado como aspecto constitutivo na formação do músico popular, mostrando-se predominante no processo de ensino e aprendizagem em música popular (GREEN, 2000).

Até os anos de 1994, “muitos estudantes do instrumento desenvolveram suas técnicas informalmente [...] espelhando-se em grandes músicos através das gravações da época” (VICENTE e MATOS, 2015, p. 69). Castanheira (2015, p. 55) ao “analisar a aprendizagem do samba por baixistas na construção de linhas de baixo elétrico”, conclui que “a escuta aparece como ferramenta principal na aprendizagem dos baixistas que tocam samba”.

Assim, com a percepção mais adiantada do que a teorias da música - igual a muitos baixistas - também apurei-me escutando, com ouvidos junto ao autofalante daquele toca fitas k7 da cce¹⁸, as linhas de baixo de músicas daquela época que tocavam nas rádios FM/AM. Eram escapadas, mais antecipações do que retardos, quase sempre uma passagem cromática nas canções de Tim Maia (1942 - 1998). Mas tornaram-se para mim notas melódicas nos estudos da composição, bastante tempo depois daquele início do ofício de baixista da Gig¹⁹.

Pode até parecer óbvio relacionar o estudo de notas melódicas e movimento melódico, conforme os cânones da técnica do contraponto, com o estudo da composição da linha do baixo no domínio da música popular, mas a melodia - nas vozes graves também - sempre esteve mais relacionada à sua prática musical, e não ao estudo dela (TRAGTENBERG, 2002, p. 65). De tal modo, soluções de notas melódicas em linhas de baixo elétrico podem fugir das características da técnica estabelecida, mas são formuladas por fatores subjetivos que se relacionam com o contexto cultural.

Visto isto, minha estratégia adotada na edificação da referida pesquisa foi voltar às gravações e fonogramas que pudessem exemplificar usos de notas melódicas em linhas contrapontísticas de baixo elétrico²⁰. Critérios de caracteres qualitativos foram adotados para as escolhas dos fonogramas. Algumas canções conhecidas por mim e outras descobertas e examinadas no percurso foram escolhidas para análise. Para isso, foram realizadas escutas nos mais diferentes gêneros e estilos musicais.

Utilizaremos o método de abordagem de análises, dentro do subtítulo Notas melódicas, com a finalidade de distinguir dois comportamentos em linhas de baixo: baixo estrito e baixo contrapontístico. Este último, orientado pelo estudo do emprego de notas melódicas em linhas de baixo elétrico no âmbito da música popular.

2. AS LINHAS DE BAIXO ESTRITO E CONTRAPONTÍSTICO

Duas funções guardam relações diferentes de caracteres entre a linha do baixo com a melodia principal na organização das alturas na música ocidental. Uma mais passiva, a que Guedes (2003) nomeia de função do baixo estrito ou harmônico, caracteriza-se por sua aderência a progressão harmônica através das articulações das notas mais graves edificando pontos estruturalmente mais relevantes da música. A segunda função diz respeito ao baixo contrapontístico. Esta última se caracteriza pelo contracanto melódico ativo à melodia principal em regiões superiores do baixo estrito (GUEDES, 2003, p. 73).

Tais funções coadunam-se em formações de grupos musicais que contam com mais de um instrumento de tessitura grave. “Normalmente aquele que pode atingir as notas mais baixas fica com

18 Empresa brasileira de comércio e componentes eletrônicos.

19 Gig é uma gíria do inglês que surgiu no meio musical, utilizada para se referir a shows, concertos e qualquer tipo de performance musical ao vivo. No Brasil a gíria começou a ser utilizada também como uma forma mais casual de dizer trabalho, “Trampo” um show informal, sem ensaio, o show de última hora.

20 6 Foram, ao todo, vinte e seis exemplos de notas melódicas em linhas de baixo elétrico: notas de passagem, escapadas, antecipações, retardos, apogiaturas e bordadura; diatônicas e cromáticas, ascendentes e descendentes, superiores e inferiores.

a atribuição de realizar os baixos estritos ou harmônicos, enquanto o(s) outro(s) tende(m) a realizar um papel mais contrapontístico” (GUEDES, 2003, p. 73).

Apresento aqui minha proposição para o estudo das funções - vistas em Guedes (2003) - transpostas para linhas de baixo elétrico no âmbito da música popular: que tanto é possível verificá-las acopladas numa mesma parte de baixo elétrico ou atribuídas, separadamente, a um determinado gênero ou estilo musical. A ideia de que as funções (estrito e contrapontístico) coadunam-se em formações instrumentais que contam com mais de um instrumento de voz grave não são, na maioria das vezes, reiteradas na formação de grupos populares, excetos em alguns gêneros musicais que contam, na sua formação instrumental, com mais de uma voz grave, como por exemplo o Choro (violão de sete cordas e contrabaixo); Big bands, ou ainda, pianistas em grupos populares que tocam no registro do contrabaixo ao mesmo tempo com o contrabaixista.

Nos exemplos abaixo, podemos ver as vozes dos baixos nas funções estrito, contrapontístico e estrito e contrapontístico acopladas em uma só linha de baixo elétrico.

The image shows a musical score for a bass line. The top staff is a treble clef with a 7/4 time signature. It contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The first measure is labeled with the chord Am6 and the second with Ab°(b13). There are double slash symbols (/:) between the two measures. Below the treble staff is a bass staff with a bass clef, showing a single note in each measure, which are the bass notes of the chords above. The lyrics 'Um can-tin - ho vi - o - lão - Es - se, a - mor um - a can - ção _' are written below the treble staff.

Exemplo 2: Fragmento da linha de baixo de função estrito na canção Corcovado de Antônio Carlos Jobim (1927 - 1997). Fonte: o autor.

The image shows a musical score for a bass line. The top staff is a treble clef with a 7/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure is labeled with the chord G#7(#9), the second with E9sus4, and the third with E9. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 3: Fragmento da linha do baixo de função contrapontística de Jamil Joanes em Na baixa do sapateiro, canção de Ary Barroso (1903 - 1964). Início no segundo compasso. <https://youtu.be/YC-wmalu9sc>. Fonte: o autor.

The image shows a musical score for a bass line. The top staff is a bass clef with a 4/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure is a whole note chord labeled Emaj7. The second measure is a quarter note chord labeled E9. The third measure is a quarter note chord labeled Am6. The fourth measure is a quarter note chord with a double slash symbol (/:) above it. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 1: Linha de baixo com funções de linha de baixo estrito e contrapontístico juntas. Início da linha do baixo do produtor e baixista Liminha²¹. Oito compassos iniciais da canção Estrela²². https://youtu.be/rcwRx4ano_A. Fonte: o autor.

3. O FONOGRAMA COMO FONTE DE DADOS

Recentemente, trabalhos científicos de análise, sobretudo da música popular, que utilizam gravações e fonogramas como fontes para a análise dos dados, têm contribuído na possibilidade de apresentação de evidências empíricas da informação sonora afastando-se da tradição da Musicologia tradicional, que tem a documentação como fonte principal para a análise musical. Por exemplo, com o

21 Produtor, baixista, guitarrista, compositor, dono de estúdio e executivo da indústria do disco. Ex-baixista do grupo Mutantes entre 1969 e 1973 (MIGUEL, [entre 2010 e 2016]). Disponível em: <<https://www.liminha.com.br/biografia/>>.

22 Álbum Quanta (1997) do cantor e compositor Gilberto Gil. Fonte do autor.

objetivo de decodificar os símbolos e sentidos contidos nos fonogramas, Jameson (2021) propõe uma abordagem de estudo com fonogramas para a preparação de um repertório de canções standard de jazz e uma análise das técnicas vocais identificadas nos fonogramas selecionados pela autora (JAMESON, 2021).

A tecnologia de gravação permitiu a colagem das performances musicais tornando-se paradigmas para o atendimento e aprendizagem de novos estilos musicais. “Nesse universo, as fontes primárias mais ricas são constituídas de gravações de áudio e de vídeo, e as ferramentas mais apropriadas envolvem a análise qualitativa e quantitativa dos sons e do gestual realizados pelo performer.” (RIBEIRO E BORÉM, 2017, p.16).

3.1 CRITÉRIOS DE QUALIDADES PARA SELEÇÃO DE NOTAS MELÓDICAS EM LINHAS DE BAIXO ELÉTRICO CONTRAPONTÍSTICO NO REPERTÓRIO POPULAR

Dentro do espectro amplo da discografia popular brasileira e internacional, como então escolher a direção a tomar quanto as escolhas das canções que pudessem exemplificar o uso de notas melódicas em linhas de baixo elétrico? Quais critérios seguir?

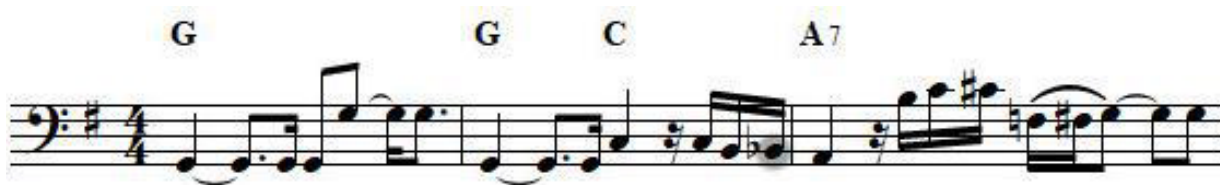
O primeiro critério estabelecido teve como objetivo facilitar o acesso aos exemplos de notas melódicas dentro do movimento melódico da linha do baixo na canção. Que as espécies de notas melódicas devessem estar na introdução ou dentro dos primeiros compassos da parte A, no canto do tema; que fossem parte do todo na estrutura musical e de fácil percepção dentro da mixagem da música fixada no fonograma.

O segundo critério foi o de escolher alguns executantes, baixistas notórios no meio profissional, brasileiros e internacionais, em que as notas melódicas, em linhas de baixo elétrico, envolvessem-se com o primeiro critério. Foram dez baixistas selecionados por mim para que resultassem em seis exemplos do uso de notas melódicas. De modo que, na medida que o exemplo fosse encontrado na linha de determinado baixista já não mais se pesquisaria outras linhas do mesmo. Os exemplos então ficaram com: Luizão Maia (1949 - 2005), Liminha, Jerry Scheff, Pedro Fortuna, Jamil Joanes, Chuck Rainey.



Exemplo 4: Fragmento da linha do baixo de Jerry Scheff em *I can't help believin* de Elvis Presley, 1970. Em evidência, no décimo sexto compasso da canção, apogiatura alcançada por grau conjunto que se constitui como elemento de transição entre partes da canção. <https://youtu.be/xyKtRoGiNIM>. Fonte: o autor

O terceiro critério para exemplificar notas melódicas foi o de escolher fonogramas célebres, brasileiros e estrangeiros: O descobridor dos sete mares, Tim Maia, (1942 -1998); Águas de março, Elis Regina (1945 - 1982); Mar de gente, O Rappa; Comentário a respeito de John, Belchior, (1946-2017), Brigde Over Troubled Water, Aretha Franklin (1942-2018).



Exemplo 5: Início da linha do baixo da canção *Comentário a respeito de John*²³. Em destaque a nota melódica: Nota de passagem cromática descendente²⁴. <https://youtu.be/f6JOMFnzITw>. Fonte: o autor.

O quarto e último critério relacionou-se com gêneros musicais: Samba, Pisadinha e Reggae.



Exemplo 6: *Pisadinha*. Recorte da linha do baixo do início da canção, oitavo compasso. Em destaque nota de passagem diatônica ascendente. <https://youtu.be/cJnDa00kisl>. Fonte: o autor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quantitativamente e qualitativamente, foi possível observar, nos fonogramas escolhidos para análises, que notas melódicas compõem expressivamente linhas de baixos elétricos, sobretudo, as linhas de função contrapontística. Notou-se que, as funções de linha de baixo estrito e contrapontístico podem atuar concomitantemente numa mesma linha de baixo ou podem servir, separadamente, às canções distintas, podendo ser, predominantemente, de função mais estrita ou contrapontística. Também, pôde-se verificar maior aplicabilidade de notas melódicas em linhas de baixo elétrico compostas por baixistas mais experientes, e que gêneros músicas mais alinhados ao mercado fonográfico não dispõem de linhas de baixo com diversidades de soluções de notas melódicas.

Mesmo que o emprego de notas melódicas na laboração da linha de baixo possa nos parecer adequado e útil, dadas suas significativas manifestações em linhas de baixo elétrico, estudos nesta direção no Brasil são escassos.

Devido à natureza das dissonâncias, apogiaturas e retardos em linhas de baixo elétrico são incomuns quando ocupam-se da forma de notas melódicas métricas: as que duram um tempo e ocorrem em tempos acentuados e/ou não acentuados.

Finalmente, espero que este estudo possa contribuir para pesquisas que envolvem o estudo de metodologias para a aprendizagem do baixo elétrico na esfera da música popular. Que as experiências e resultados descritos aqui possam sugerir novas percepções para outros trabalhos analíticos que exploram a linha do baixo.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil., trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA - Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, no 1, CRIJMA - IReMus - Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <<https://www.nakala.fr/nakala/>

23 Compositores: Belchior e José Luiz Penna (ARARIPE, Thiago, 2021).

24 Nota de passagem é a nota alcançada e abandonada por grau conjunto (tom ou semitom) sempre na mesma direção e posicionada em tempo ou parte fraca do tempo. A nota de passagem preenche um intervalo de 3ª maior à 2ª maior que ocorre no encadeamento de dois acordes. A nota de passagem é classificada como diatônica ou cromática, ascendente ou descendente.

data/11280/08eefd43>.

CASTANHEIRA, Sérgio. O baixo elétrico no samba e a escuta nos processos de aprendizagem: A importância da relação entre o baixo e a percussão. Rio de Janeiro 174f. Dissertação (Mestrado em música). Rio de Janeiro, 2016. 168f. Dissertação (Mestrado em música). Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

GREEN, L. Ensino de música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. Revista da Abem. Londrina, v.20, n.28, p. 60 a 80, 2012.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003.

JAMESON, Rowena Joy. Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de jazz standards através da análise de fonogramas: Rio de Janeiro, 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em música). Instituto, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://repositorio-bc.unirio.br> Acesso em: 12 fev. 2023.

MIGUEL, Antônio Carlos. Biografia: Retrato em movimento de um homem-músico. [entre 2010 e 2016]]. Disponível em: <<https://www.liminha.com.br/biografi/>. Acesso em: 12 fev. 2023

QUEIROZ, Flávio. Princípio do movimento: o período. Bahia: CLEM (UFBA), [2000 e 2023]. Disponível em: <http://www.clem.ufba.br/queiroz/dindy/periodo.html> Acesso em: 25 fev. 2023.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto (2017). Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como nossos pais, de Belchior. In: Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.3. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.1-43.

TRAGTENBERG, Livio. Contraponto: Uma arte de compor. 2. Ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VICENTE, Luiz Alexandre.; MATOS, Celeste José de. Contrabaixo Brasileiro: Levantamento e catalogação da bibliografia relacionada ao ensino do contrabaixo em território nacional. REDIVI – Revista de divulgação interdisciplinar do núcleo das licenciaturas, Vale do Itajaí, v. 3, n. 1, p. 68 – 77, 2015.

SADIE, Stanley (Ed.) Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

A MÚSICA ERUDITA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO E A CONTRIBUIÇÃO DA BANDA DE MÚSICA DA POLÍCIA MILITAR

Fredmam Martins Fernandes
UFRJ – Promus
fredmamfernandes@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta uma contextualização histórica da música erudita no Espírito Santo e a contribuição da banda de música da Polícia Militar no seu desenvolvimento, explicitando fatores que foram marcantes e imprescindíveis para a construção do cenário atual da música capixaba, principalmente no âmbito das bandas de música. Utilizamos uma abordagem qualitativa investigada através de levantamento bibliográfico, pesquisa documental no acervo da banda de música e relatos históricos. O objetivo é mostrar os diferentes aspectos que foram influenciados e otimizados pela presença da Banda da Polícia Militar.

Palavras-chave. Banda de Música. Polícia Militar. Espírito Santo.

Classical Music in the State of Espírito Santo and the Contribution of the Military Police Band.

Abstract. This paper presents a historical contextualization of classical music in Espírito Santo and the contribution of the Military Police Band in its development, explaining factors that were important and essential for the construction of the current scenario of Espírito Santo music, especially in the field of music bands. The elaboration of this work was based on a qualitative methodological approach investigated through bibliographical survey, documentary research in the music band collection and historical accounts. The objective is to show the different aspects that were influenced and optimized by the presence of the Military Police Band.

Keywords. Music Band. Military Police. Espírito Santo.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo apresentar parte da pesquisa realizada no Mestrado Profissional de Música da UFRJ (PROMUS-UFRJ), intitulada A Música Capixaba para Banda de Música: caderno de partituras e registro audiovisual de cinco obras, que se propõe a organizar um caderno com partituras e partes de cinco obras, para banda de música, de diferentes compositores capixabas ou radicados no Espírito Santo. Dentre os compositores, dois integraram e um ainda é integrante da Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo, a saber: Geraldo de Almeida Vianna, Antônio Paulo Filho e Bruno Santos.

Cabe ressaltar que sou integrante da supracitada instituição musical e que este artigo traz primeira parte da pesquisa: um relato histórico da música erudita no Espírito Santo, principalmente no que diz respeito às bandas de música, descrevendo esse processo até aos dias atuais de forma sintética, destacando a contribuição da Banda de Música da Polícia Militar.

2. HISTÓRIA DA MÚSICA NO ESPÍRITO SANTO

Em relação aos outros estados da região Sudeste, identifica-se que, mesmo com os avanços decorridos nos últimos anos, o Espírito Santo possui uma atuação bem discreta no cenário cultural do país em relação à música. Observa-se que, no início do século XX, ainda não existia escola de música e nem orquestra implantada no Espírito Santo. Neste período, o ensino musical estava relacionado a iniciativas de pessoas ou agremiações de natureza artística (ROHR, 2012).

Inicialmente, a formação da música do Espírito Santo, bem como outras músicas regionais, teve influência de dois elementos: o indígena e o europeu; e pouco tempo depois se agrega o escravo negro. Os historiadores salientam a musicalidade indígena que se mesclou com a música europeia com a chegada dos jesuítas em 1551. Tal fato pode ter dado início a prática musical em solo capixaba. As festas juntavam jesuítas e indígenas em torno de ritmos musicais, autos religiosos, que tinham a música como elemento de apoio (MARTINUZZO, 2016).

De acordo com Rohr (2012), os jesuítas iniciaram a atividade do ensino de música do Espírito Santo ainda no século XVIII. Mesmo que a música não fosse o objetivo principal, ela era um mecanismo usado na catequese dos indígenas, muito numerosos nessa região.

Com a expulsão dos jesuítas em 1759 e o fechamento das terras do Estado para proteger as minas do interior, a cultura capixaba sofre um processo de estagnação, tendo um novo impulso em meados do século XIX, com o início do plantio de café e com a chegada dos imigrantes, boa parte italianos e alemães, além de escravos africanos. Houve como uma espécie de renascimento para a música. Nesse período, a igreja privilegiou em suas festas grupos instrumentais e vocais formados por negros e mulatos e nunca por índios e mamelucos, com a marcada presença das irmandades religiosas. A musicalidade dos africanos escravizados conseguiu notoriedade e reconhecimento desde a chegada de D. João VI em 1808 (MARTINUZZO, 2016).

Madureira afirma que

Em 1804 mestres e músicos da Bahia e do Rio de Janeiro, contratados pelo Fidalgo e governador Dom Manuel Vieira, chegam ao Espírito Santo com o propósito do ensino deste ofício para os músicos amadores do estado. Em 1828, Inácio Acioli Vasconcelos informou que havia apenas uma família que tocava as mesmas peças em todas as festas. Em 1830, Padre Antunes Siqueira informa que a família de tocadores era a do Major Francisco de Paula Xavier, mestre de música popular. Em 1830 houve o surgimento das orquestras Filarmônica Caramurus e Filarmônica Rosariense. A primeira teve como maestro o italiano Álvaro Pandolpho, que exerceu forte influência no repertório tocado pela orquestra. Nas suas apresentações em festas religiosas, as orquestras se desfiavam publicamente. A Caramurus e a Rosariense pertenciam a duas irmandades religiosas pertencentes à Igreja Católica: São Francisco e Rosário. A Orquestra Caramurus sobreviveu até 1919. A orquestra Phil Orfeônica Rosariense sobreviveu até 1950. Foram fechadas por ordem das igrejas às quais eram ligadas. (MADUREIRA, 2015, p.26).

A criação destas orquestras ocorreu, devido ao cisma religioso dos devotos de São Benedito, entre caramurus e peroás, das bandas Caramuru e Phil Orfeônica Rosariense (Filarmônica Rosariense ou Peroá), na década de 1830, aliada à construção da Banda do Corpo de Polícia, sempre rodeados de tambores das congadas como algo essencial para a grande alavancada da música em direção ao século XX (MARTINUZZO, 2016).

Tem-se como marco na história da música no Estado a criação da Banda de Música da Polícia Militar, criada oficialmente em 1840 e formada por músicos de toda a província. Essa banda abrilhantou momentos fundamentais da história regional, sendo os mais expressivos a visita de Dom Pedro II à capital, no ano de 1860. Apenas no ano de 1903, os músicos foram efetivados como militares, recebendo soldos e tendo também direito à progressão dentro da carreira (SANTOS, 2014).

Segundo Madureira “em 1908 foi aprovada a criação de uma orquestra dentro da estrutura da Banda da Polícia Militar. Por iniciativa do governador Jerônimo Monteiro, foi aprovada a proposta do Comandante da Polícia Militar”.

Em 1854, foi inaugurado o Liceu da Vitória, que contava com o ensino de música em seu currículo, e ainda que o ensino da música começasse a se desenvolver no Espírito Santo, o contexto musical ainda era muito pequeno. A música se restringia apenas às cerimônias religiosas e festas, e era feita pelas orquestras que, na verdade, eram formadas por bandos de músicos sem formação amadores. Em 1830, acontece o primeiro registro do uso do violoncelo no Estado do Espírito Santo e, em dezembro de 1857, ocorre o primeiro concerto em Vitória, no “teatrinho” da “Sociedade Dramática Particular 7 de Julho” (ROHR, 2012).

Segundo Rohr (2012), já no final do século XIX e começo do século XX, acontece um intenso desenvolvimento do meio musical capixaba. Em 21 de maio de 1896 foi inaugurado, em Vitória, o Teatro Melpômene²⁵, com capacidade para 1.200 pessoas. No palco eram encenados espetáculos operísticos e teatrais, que seguiam os padrões da Europa.

No início do século, o ensino musical formal em Vitória permaneceu restrito às classes com maior poder econômico, e se dava em instituições privadas ou em aulas particulares (SANTOS, 2014).



Figura 1: Cartão postal com fotografia colorizada do Teatro Melpômene. Fonte: <http://theatromelpomene.com/fotografias/>. Acesso em: 08/06/2023.

Infelizmente, em 1923, ocorreu um incêndio que destruiu o Teatro Melpômene. Em seu lugar, é estabelecido o Teatro Carlos Gomes²⁶, que foi inaugurado em 1927 e que atualmente se encontra em reforma (ROHR, 2012).



Figura 2: fotografia do Teatro Carlos Gomes atualmente. Fonte: <https://secult.es.gov.br/teatro-carlos-gomes>. Acessado em 08/06/2023.

De acordo com Madureira (2015), em 1929 acontece a regulamentação do ensino musical e em 1935 a criação do Instituto de Música, sem vínculo com o poder público, que ministrava aulas de piano para moças de famílias abastadas. Em 1949, surge o Conservatório de Música através da lei ordinária 319/1949, assinada pelo então governador Carlos Fernando Monteiro Lindenberg.

25 O Teatro Melpômene foi o 1º teatro à italiana de Vitória (ES), inaugurado em 1896 na Praça Costa Pereira, Centro Histórico da cidade, e demolido em 1925, um ano após sua interdição. Disponível em: <http://theatromelpomene.com/historico/>. Acesso em 08/06/2023.

26 Foi projetado em 1925 e construído entre 1925 e 1927. Seu projeto inicial é de autoria de André Carloni, italiano de Bolonha radicado no Espírito Santo desde 1890. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/vitoria-teatro-carlos-gomes/#:-:~:text=Foi%20projetado%20em%201925%20e,Melp%C3%B4mene%20para%20sustentar%20os%20camarotes>. Acesso em: 08/06/2023.

Madureira (2015, p.27) ainda afirma que “em 1952 foi criado o Instituto de Música cuja solenidade de abertura só ocorreu em 1954, com funcionamento precário no Grupo Escolar Maria Horta, transformando-se em Escola de Música do Espírito Santo (EMES)”.

Desde então, a música erudita começa a tomar uma posição proeminente no Espírito Santo. A pianista Ricardina Stamato²⁷ foi a fundadora e, por muitos anos, diretora da EMES. Apesar das tentativas de federalização da EMES, quando da criação da Universidade Federal do Espírito Santo, esta continuou sob a responsabilidade do governo estadual (SANTOS, 2014).

Ainda no ano de 1954 chega ao Espírito Santo, a convite da diretora Ricardina Stamato, o casal Alceu e Vera Camargo, acontecimento que modificaria o ensino de cordas friccionadas no Estado (ROHR, 2012).

Segundo ROHR (2012, p.36), “Vera Camargo era capixaba, natural de Cachoeiro de Itapemirim. Iniciou seus estudos com sua mãe, Hermínia Rodrigues Silva, porém logo se interessou pelo violino”.

Em 1955, sob a direção da professora Áurea de Sá Adnet, surge o curso de Iniciação Musical, voltado para crianças de 5 a 8 anos, e em 1967 se dá a implantação do curso preparatório e do curso de nível médio em música. No ano de 1969 a EMES se transforma em uma autarquia estadual através da lei ordinária 2422/1969, e no ano seguinte é obtido o reconhecimento da EMES como instituição de ensino superior por meio do decreto federal 77.166/1970. Em 1976 teve a formatura da primeira turma de bacharéis em Piano, Violino e Canto. Nesse ano se deu a mudança física da EMES para o prédio da Secretaria de Educação e Cultura na Praça Américo Poli Monjardim, funcionando neste local até os dias atuais (MADUREIRA, 2015).

“Desde 18 de março de 2004 denomina-se Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), através da Lei Complementar no 281” (ROHR, 2012, p. 36). A FAMES, com o passar dos anos, foi crescendo em representatividade e perdura até os dias atuais como referência no ensino musical do Espírito Santo.

A OFES (Orquestra Filarmônica do Espírito Santo) surgiu a partir da Orquestra de Câmara da então EMES, que atuava desde 1962 em eventos esporádicos e apresentações de final de ano letivo e tinha como seus idealizadores o casal Vera e Alceu Camargo (SANTOS, 2014).

O mês de abril do ano de 1977, marca uma mudança profunda para a orquestra de câmara da EMES, uma vez que nesse ano a Fundação Cultural do Espírito Santo passou a gerir a orquestra e tornando-se, portanto, a data de fundação da Orquestra do Espírito Santo (SANTOS, 2014). O nome Orquestra Filarmônica do Espírito Santo veio a surgir em 1983, por iniciativa do maestro lusitano Jaceguay Lins, pelo argumento que a mudança fortaleceria a receita da orquestra com a dedução dos impostos de renda das contribuições de pessoas físicas ou jurídicas. A Orquestra Filarmônica do Espírito Santo é um dos mais importantes organismos culturais do Estado e durante sua existência passaram pela regência titular, além de Jaceguay Lins, nomes como Vitor Marques Diniz, Wenceslau Moreyra, Mário Candiani, Leonardo Bruno e a partir de 1992 é regida pelo maestro Helder Trefzger²⁸ (SANTOS, 2014).

27 Ricardina Stamato foi uma pianista e educadora nascida no interior de São Paulo, em 16 de setembro de 1898, e radcada na cidade de Vitória, no Espírito Santo. Teve seu talento reconhecido e recebeu do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro o Primeiro Prêmio, a medalha de ouro, sendo logo aclamada pelos principais jornais da época Disponível em: <https://acrisorg.wordpress.com/ricardina-stamato/>. Acesso em: 02/08/2023.

28 Maestro titular da Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo, Helder Trefzger estudou em algumas das principais universidades brasileiras, como a UFRJ, a UFMG e a UnB e teve aulas complementares com professores de renomadas instituições de ensino musical, como o Conservatório de Moscou, a Manhattan School of Music, e a Arts Academy - Istituzione Sinfonica di Roma. É Mestre em Música (Regência - Práticas Interpretativas) e Bacharel em Música - Regência. Teve como principais professores o maestro e compositor Cláudio Santoro, além dos maestros David Machado, de quem foi assistente e Roberto Duarte. Disponível em: <https://secult.es.gov.br/maestros>. Acesso em: 02/08/2023.

3. HISTÓRIA DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DO ESPÍRITO SANTO

Considerando-se a relevância das Bandas de Música no cenário musical brasileiro, há uma escassez de registros históricos sobre suas origens, fazendo com que tal assunto seja abordado por pesquisadores de forma contraditória.

Podemos descrever a origem da Banda da Polícia Militar da seguinte forma:

Inicialmente formada por músicos civis fardados, recrutados por ocasião de demanda de tocatas nas forças de segurança capixaba, é considerada a data de 13 de setembro de 1840 como o dia de sua criação. Porém, somente em 13 de julho de 1892 com a Lei nº 13, no governo de José de Melo Carvalho Muniz Freire, a Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo foi oficialmente institucionalizada, passando a compor o efetivo da força policial capixaba (PMES, 2023).

Conforme afirma Demoner (1985 apud LOIOLA, 2010), coube ao major Orozimbo Corrêa Lyrio, comandante geral do Corpo Militar de Polícia em 1902, a militarização total da Banda de Música da Corporação, ou seja, a utilização de fardamento por parte dos músicos civis, sem qualquer graduação.

Isso significou que os músicos civis começaram a utilizar fardamento, sem qualquer graduação, para se apresentarem em eventos públicos. Gradualmente, os músicos civis contratados começaram a se candidatar para ingresso como soldados na corporação, sendo aprovados e incorporados aos quadros da banda como soldado PM músico. Com suas promoções, esses músicos passavam a ter graduações dentro da corporação (FERNANDES, 2019).

Loiola (2008) revela que a data de fundação da Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo ainda carece de mais fontes comprobatórias, fazendo com que algumas datas fossem supostas, mas somente a citada anteriormente fosse constada. Demoner (1985, apud LOIOLA, 2010), diz em sua obra sobre a história da PMES:

Desde a sua criação em 1840, a banda de música da PMES sempre abrilhantou as grandes festividades, como a chegada do Imperador D. Pedro II a Vitória em 1860 e os festejos com o término da Guerra do Paraguai, sem citar a fonte e a data, o que sugeriu uma pesquisa mais aprofundada. [...] (DEMONER, apud LOIOLA, 1985, p.131)

Quanto a afirmativa que a Banda de Música da PMES tocara na recepção do Imperador D. Pedro II, Barros afirma que:

A banda Recreio dos Artistas teve sua origem na ocasião das solenidades dedicadas ao Imperador Dom Pedro II na sua visita oficial ao Município da serra no ano de 1860 - a sua origem está ligada à antiga Guarda Nacional, que teve sua formação na serra pelo decreto número 284 em 20 de outubro de 1858. Sendo assim, temos a Banda Militar da Guarda Nacional, que recepcionaria o Imperador, (Barros, 2002, p.102).

Porém, com estudos recentes podemos diferir a história da estória e compreender de acordo com Demoner, em 1985, apud Loiola:

(...) Prossequimos a pesquisa em todas as leis organizadoras da PM e os relatórios presidenciais (APE-ES), de 1833 até 1890. Não encontramos nenhum ato de criação da Banda PM. E chegamos até a Lei no. 5/1891, que fixa o efetivo da Cia. PM para 1892. E há 8 cornetas e 2 clarins, com ampliação do quadro de corneteiros e acréscimo de dois clarins, que sugerem um "embrião" para o surgimento, porém, sem quaisquer músicos no efetivo.

Finalmente, encontramos a Lei no. 13, de 13 de julho de 1892 que, ao fixar o efetivo da PM, para o 2º semestre de 1892, dispõe: “art. 3º - O estado menor constará de [...], (com graduação de 1º sargento)[...] um mestre de música, um contra mestre, com graduação de 2º sargento, quatro Músicos de 1a classe, seis de 2a e oito de 3a”, era a “certidão de nascimento” que comprova a criação Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo, com 18 músicos civis a serem contratados. (DEMONER apud LOIOLA, 2010, p.149)



Figura 1: Primeiro registro fotográfico da banda da PMES, 1923. Reportagem em homenagem ao aniversário de 181 anos da banda da PMES. Fonte: <https://pm.es.gov.br/Not%C3%ADcia/banda-de-musica-da-pmes-completa-181-anos-de-historia>. Acesso em 07/03/2023.

Segundo Binder, a partir de 1830 foram surgindo um número cada vez maior de bandas militares nos estados brasileiros. Ele menciona o ano de fundação e ainda afirma que:

(...) ainda que a legislação administrativa venha sendo recorrentemente usada para se escrever a história das bandas militares, não existe estudo sistemático sobre esta legislação, tanto no arrolamento mais abrangente desta legislação como nas possibilidades de análise e interpretação. (Binder,2006, p.86).

Estado	Ano de fundação da banda
Minas Gerais	1835
Rio de Janeiro	1839
Espírito Santo	1840
Sergipe	1844
Bahia	1850
Pará	1853
Ceará	1854
São Paulo	1857
Paraná	1857
Alagoas	1860
Mato Grosso	1892
Rio Grande do Sul	1892
Santa Catarina	1893
Goiás	1893
Amazonas	1893

Fonte: BINDER, 2006, p.55.

Quadro 1: Ano da criação de bandas das Polícias Militares em alguns estados brasileiros



Figura 2: Apresentação Cultural Banda de Música - Década 70. Fonte: <https://pm.es.gov.br/Not%C3%ADcia/banda-de-musica-da-pmes-completa-181-anos-de-historia>. Acesso em 07/03/2023.

Independente do ano de sua criação, é fato que esta instituição musical atravessou gerações, culturas e fronteiras tornando-se para a sociedade um referencial da cultura capixaba, percorrendo o Estado do Espírito Santo realizando concertos sinfônicos em teatros, praças públicas, desfiles cívicos, shows com artistas locais nacionais e internacionais.

Em 2004, a Banda foi tombada como Patrimônio Cultural do Estado do Espírito Santo através da Lei 7.742 de 13 de abril de 2004 e, no ano de 2008, foi além das fronteiras do Estado, indo apresentar-se em Liverpool – Inglaterra com a banda Club Big Beatles, onde apresentou um pouco da música brasileira para muitos ingleses e turistas de todo o mundo (PMES, 2023).



Figura 3: Banda da PMES e Banda Club Big Beatles em Liverpool. Fonte: Acervo digital da Banda de Música. Acesso em 17/05/2023.

Em 16 de outubro de 2013, por meio do Decreto No 3412-R de 15 de outubro de 2013, a Banda de Música da PMES foi organizada como Unidade Operacional de Apoio - UOpA, com o nome de Corpo Musical - CMus. Este ato possibilitou o aumento significativo do seu efetivo, além de propiciar o desdobramento em uma Banda Sinfônica e duas outras bandas para atender às diversas solicitações (PMES, 2023).

4. CONTRIBUIÇÕES DA BANDA DA POLÍCIA MILITAR DO ESPÍRITO SANTO

Esta instituição tem uma longa história de contribuições significativas para a cultura capixaba, bem como para a interação social e inclusão de jovens.

4.1. CRIAÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA

Com a militarização da Banda Policial em 1902 e a exclusão dos caramurus e peroás do calendário religioso, em 1907, a Banda da Polícia Militar ganha força e torna-se, no século XX, o grande celeiro de instrumentistas de sopro, reforçando a emergente orquestra sinfônica do Espírito Santo na década de 1970, além de gerar pequenos grupos de sopros (MARTINUZZO, 2016).

A Orquestra Sinfônica do Estado do Espírito Santo (Oses) é uma instituição cultural de grande importância para o estado, tendo sido criada em 1977 a partir de um projeto elaborado pela professora de piano Sônia Cabral, então Coordenadora de Música Erudita da Fundação Cultural do Espírito Santo. O conjunto nasceu como Orquestra de Câmara do Espírito Santo, sendo formado por músicos contratados da Banda de Música da Polícia Militar, além de professores, com destaque para o casal Alceu e Vera Camargo, pioneiros na formação dos músicos de cordas e alunos da Escola de Música (ROHR, 2012).

Em entrevista a senhora Vera Camargo (1923) a mesma afirma que em 1954, não havia nada no estado e que ensinou teoria musical para os músicos da polícia militar que fizeram parte da orquestra formada na Escola de Música que foi a célula da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (informação

verbal)²⁹.

Após uma breve fase como Orquestra Clássica, o conjunto evoluiu para Filarmônica, até finalmente se estabelecer como Orquestra Sinfônica do Espírito Santo em 1986, com a criação de seu quadro próprio e específico, contendo 125 vagas de músicos.



Figura 4: visita à casa da senhora Vera Camargo em março de 2023.

4.2. SUPORTE A CURSOS DE CAPACITAÇÃO

Ressalta-se que a banda da PMES foi ponto de apoio para a realização das intervenções da Funarte no Espírito Santo, a organizando no estado, através do então Departamento Estadual de Cultura (DEC), os primeiros cursos de regência de bandas e reparação de instrumentos de sopro.



Figura 5: Folder do curso, em 1987. Fonte: <https://midiateca.es.gov.br/arquivopublico/acervo-digital-do-arquivo-publico-do-estado-do-espírito-santo/departamento-estadual-de-cultura-promove-i-curso-de-reparacao-de-instrumentos-de-sopro-ii-curso-de-regencia-para-mestres-de-banda-2/>. Acesso em 07/03/2023.

29

Fala da professora Vera Camargo em entrevista concedida ao autor na sua casa, em Vitória. Março de 2023.

Em entrevista ao músico Daniel Pereira³⁰, o mesmo afirma que o Departamento Estadual de Cultura organizou um Curso de Mestre de Bandas em Vitória, usando como Laboratório a Banda da Polícia Militar do ES. Na época, a Banda era Comanda três oficiais, a saber: Capitão Giurizato, Capitão Oilton Gama e o Tenente José Perira da Rocha. Na ocasião o curso foi ministrado pelo Capitão João Batista Gonçalves, na época, Maestro da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Rio De Janeiro.

4.3. FORMAÇÃO DAS BANDAS DE MÚSICA CIVIS

O modelo de banda militar foi o modelo para a concepção das bandas civis do século XIX, que rearticularam o legado musical das corporações musicais militares dos séculos anteriores a partir de apropriações de vários elementos, como o uso de repertórios, instrumentos e uniformes (COSTA, 2011).

Em fevereiro de 1986, quando ingressei na banda de música da Escola Técnica Federal do Espírito Santo, sob a regência do maestro Célio Paula da Costa, o mesmo tinha como seus auxiliares os sargentos músicos da polícia militar Luiz Paulo da Silva Gonçalves e Augusto Malta de Menezes. Eles colaboravam na orientação aos alunos durante os ensaios dos naipes de metais e percussão, respectivamente, e no ensaio geral.

Em 04 de abril de 1998 foi fundada pelos irmãos Jair da Luz (Maestro Regente) e Sandoval da Luz (Contramestre), a Banda Municipal "Tenente Jair da Luz". A mesma surgiu como um movimento cultural do município de São Gabriel da Palha - ES e desde sua fundação, os ensaios são realizados no auditório da Pré-escola "Chapeuzinho Vermelho" aos sábados à tarde e domingos pela manhã. Atualmente, sua formação é composta por 36 músicos e suas atividades são coordenadas pelo Departamento de Cultura de São Gabriel da Palha. Os instrumentos utilizados, os uniformes, o local de ensaio, o transporte e a gratificação são fornecidos pela Prefeitura Municipal de São Gabriel da Palha em parceria com a Cooperativa de Crédito Sicoob Norte (MELO, 2019).

Segundo relato de Marco Antônio da Luz, capitão da reserva da Banda da Polícia e filho de Jair da Luz, seu pai também foi integrante da corporação e responsável pela fundação de outras bandas de música civis nos municípios Santa Teresa e Afonso Cláudio. Através de documentos, Marco Antônio comprova que seu pai, ainda quando era 2o sargento, esteve a disposição da Escola Agrotécnica de Santa Teresa para ensaiar a banda local. Também relata ainda era comum os músicos militares se deslocarem para o interior do estado para atuarem na formação de bandas de música civis, sendo financiados pela prefeitura local³¹.

Durante seu aniversário de 176 anos, no ano de 2016, a Banda da PMES realizou um concerto histórico, pois primeira vez na história da banda houve um concerto regido por um maestro civil, a saber o maestro Marcelo Jardim da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O Dr. Marcelo Jardim cita a história das bandas no Brasil e ressalta a importância da banda militar para nortear a música nacional, como citado anteriormente, as bandas militares foram protagonistas no enraizar da música no país e principais auxiliadoras no surgimento de diversas bandas civis. Durante o vídeo do concerto³², dentre 11min 39s a 13min 20s, destaca-se a seguinte fala do maestro:

"Desde D. João começou-se a expansão das bandas e podemos ver a importância da banda militar na expansão da música, na ramificação musical, pelo país e não só no período em que os músicos são militares, mas também quando vão para reserva os músicos continuam fazendo esse papel de difundir a música. Fazendo do Brasil um país musical. Eu sempre digo que o DNA da música brasileira está na banda de música

30 Daniel Pereira é músico trompetista da Banda do Círculo Trentino na cidade de Santa Teresa-ES.

31 A LUZ, Marco Antônio. [Criação de bandas civis]. WhatsApp: [contato pessoal]. 06 jun. 2023. 20:55. 1 mensagem de WhatsApp.

32 ROUVER, Sérgio. Concerto 176o Aniversário da Banda de Música da PMES. Youtube, 21 set. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/Uosfxq9XAQY>. Acesso em: 09 jun. 2023.

e principalmente na banda de música militar, pela estrutura e até porque a maior empregadora de músicos no país é a banda militar” (JARDIM, 2016).

4.4. FORMAÇÃO DE MÚSICOS EM PROJETOS SOCIAIS

A banda também investe em projetos socioculturais para a inclusão de crianças, adolescentes e jovens da Região Metropolitana da Grande Vitória.

Em 1998, a Polícia Militar observou a carência de oportunidades de acesso à cultura e a arte e depositou esperança para jovens e adolescentes com a criação da Banda Mirim, que anos mais tarde viria a se chamar “Projeto SocioCultural Banda Júnior da PMES”. O projeto é uma iniciativa notável e seu objetivo é aproximar a comunidade localizada no entorno do Quartel do Comando Geral (QCG) da Polícia Militar e oferecer educação musical a jovens. Desde sua criação, já atendeu a mais de 5.000 adolescentes, com aulas de expressão rítmica, canto coral e técnica instrumental, além de palestras sobre drogas, saúde e cidadania. Embora não seja o principal objetivo, um número considerável de alunos se tornaram músicos profissionais, sendo aprovados em concursos da banda de música da PMES e de outras instituições militares, como também da Orquestra Sinfônica e Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). A Banda Júnior ganha destaque em diversas apresentações culturais, onde foi reconhecida e premiada no Prêmio Inoves (Inovação na Gestão Pública do Espírito Santo) em 2008, na categoria Cidadania, e em 2009, na categoria Inclusão Social (PMES, 2023).



Figura 6: Banda Júnior da Polícia Militar no Desfile Cívico Militar em homenagem a colonização do solo espírito-santense. Fonte: Acervo do Corpo Musical. Acesso em 26/05/2023.

5. CONTEXTO ATUAL DAS BANDAS NO ESPÍRITO SANTO

Já no limiar do século XXI, com a atuação da Escola de Música, o desenvolvimento dos corpos de banda e da orquestra, o Espírito Santo, conta com um expressivo elenco de instrumentistas (MARTINUZZO, 2016).

Conforme Madureira (2015), o desempenho do estado tem melhorado em relação a música e a população do estado conta atualmente com duas orquestras profissionais, a orquestra sinfônica do Espírito Santo (OSES), que está vinculada ao Governo Estadual através da Secretaria de Estado da Cultura e a Camerata Sesi Espírito Santo, que está vinculada ao Serviço Social da Indústria (SESI). Tem-se também o Programa Vale Música (banda, orquestra e coral) que tem como regente titular o maestro Eduardo Lucas, ex-integrante do projeto Banda Júnior, Sociedade Musical Lira Mateense, Orquestra Sinfônica do Sul do Espírito Santo (OSSSES), dentre outros que trabalham a música com objetivo social.

Além dessas orquestras, conta também com a Banda Sinfônica da FAMES, a Orquestra Sinfônica da FAMES (OSFA) e a Orquestra Jovem de Sopros e Percussão da FAMES. Todas elas têm objetivo educacional, com ensaio e aula na sala Alceu Camargo, localizado no auditório da FAMES. Esses grupos apresentam resultados por série de concertos públicos nos principais teatros e em salas do Estado e estão ligados de forma direta ao processo de formação dos alunos de níveis médio e superior, também atendendo a demandas e possibilidades para o mercado de trabalho (MADUREIRA, 2015).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maneiras de anunciar a cultura popular é por meio da música, colaborando desta forma para a formação da identidade na sociedade moderna. A música torna possível a quebra de diferenças culturais, logo, é imprescindível para a sociedade.

Pelos aspectos visto concluímos que a oficialização da Banda de Música da Polícia Militar, em meados do século XIX, foi um marco para a música erudita no estado, ato este que denotou grandeza. O avanço das décadas evidenciou as diferenças entre as bandas civis militares, tanto por caráter organizacional quanto por composição, porém ressaltamos que em um passado ressentido o surgimento de ambas trouxe declarada interdependência.

A música tem um papel importante na vida social e cultural de uma sociedade, e a Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo tem sido uma importante contribuinte para o enriquecimento da cultura capixaba.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Paulo. Memória Fotográfica da Serra: imagens de um município brasileiro, Vitória: Ed. Autor 2002.
- BINDER, Fernando Pereira. Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808- 1889 - VOLUME I. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2006.
- CAMARGO, Vera (ex- professora da Escola de Música do ES e violinista da Orquestra Sinfônica do ES). Entrevista concedida ao autor na sua casa, em Vitória em março de 2023.
- COSTA, Manuela Areias. Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. Tempos Históricos, 1o semestre de 2011, volume 15, p. 240-260. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6798375.pdf>. Acesso em: 07 mar.2023.
- LOIOLA, Gelson. A Banda de Música da PMES: História e estória. Revista a'angaba Ano I - Número 02 - dez/2008, publicação da Associação Espírito Santense de Imprensa (AEI). Disponível em: <<https://www.morrodomoreno.com.br/materias/a-banda-de-musica-da-pmes- historia-e-estoria-.html>>. Acesso em: 7 mar. 2023.
- LOIOLA, Gelson, A banda de música da PMES: 118 anos de História. O resto e Estória. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Vitória, 2010. V.64. p. 150.
- MADUREIRA, Marcelo de Sousa. Banda Sinfônica da FAMES: práticas coletivas e o desenvolvimento da música de concerto no estado do Espírito Santo. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, 2015. 199p.
- MARTINUZZO, José Antônio. Palácio da Cultura Sônia Cabral - Casa da Música. Vitória: Secut/ES, 2016. 124p.
- MELO, Patrício Bandeira de. Importância Cultural da Banda Municipal "Tenente Jair Da Luz" para o município de São Gabriel da Palha - ES. Monografia de pós- graduação apresentada a Faculdade Cachoeiro De Itapemirim e Alpha Cursos e Consultoria - Cachoeiro de Itapemirim, 2019.

PMES. Corpo Musical da PMES. Governo do Estado do Espírito Santo. Disponível em: <<https://pm.es.gov.br/unidades-da-pmes>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

ROHR, Raquel. A obra para violoncelo de Alceu Camargo: aspectos históricos e didáticos. Vitória: editora Raquel de Almeida Rohr de Oliveira Isidoro, 2012. 208p.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. A vida e a obra do maestro Antônio Paulo: edição, revisão e análise de gravações da valsa Clarinete, Vadiando e do choro Bigode na Farra. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, 2014. 108p.

SECULT. Orquestra Sinfônica do ES. Governo do Estado do Espírito Santo. Disponível em: <<https://secult.es.gov.br/orquestra-sinfonica-do-es#:~:text=Considerada%20um%20dos%20mais%20importantes,Funda%C3%A7%C3%A3o%20Cultural%20do%20Esp%C3%ADrito%20Santo>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

TUBA! CADERNO DE EXERCÍCIOS PARA A ROTINA DIÁRIA DE ESTUDOS

Giovanni Montini Sales
PROMUS - UFRJ
gi.montinis@gmail.com

Resumo. Por se tratar de um instrumento recente na história da música (cerca de 190 anos) e originário do continente europeu, a tuba não possui uma variedade de métodos e guias em grande volume em língua portuguesa, ampliando assim as possibilidades de construção de novos materiais de apoio aos futuros músicos que desejarem aprendê-lo. Dessa forma, nesse artigo será exposto o processo de criação do caderno de exercícios "Tuba!", que tem como propósito a construção da técnica do aluno, com o intuito de ajudar o estudante em seu desenvolvimento musical.

Palavras-chave. Música. Tuba. Exercícios. Pedagogia Instrumental

Tuba! Workbook for the Daily Study Routine

Abstract. As it is a recent instrument in the history of music (about 190 years old) and originally from the European continent, the tuba does not have a variety of methods and guides in large volumes in Portuguese, thus expanding the possibilities of building new materials for support for future musicians who wish to learn it. Thus, in this article, the creation process of the "Tuba!" exercise book will be exposed, which has the purpose of building the student's technique, in order to help the student in his musical development.

Keywords. Music. Tuba. Exercises. Instrumental Pedagogy

1. INTRODUÇÃO

No presente artigo, apresento o detalhamento sobre o processo de criação do meu caderno de exercícios para tuba, que se configura como o principal objeto/produto a ser desenvolvido em minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROMUS-UFRJ).

Ao longo da minha trajetória como aluno de tuba, me deparei com diversos materiais que foram disponibilizados para a minha formação, sendo que, em sua totalidade, esses livros estavam em outros idiomas, o que gerou uma maior dificuldade de compreensão das propostas pedagógicas apresentadas. A princípio, senti dificuldades para entender as orientações daqueles métodos, pois não conseguia compreender os textos em língua estrangeira, mas com a orientação dos meus professores, recebi a instrução de como eu deveria executar. Com o tempo, percebi a necessidade de compreender sozinho aqueles materiais e aprendi o idioma em que estavam escritos, aceitando que a condição para se aprender o meu instrumento era dessa forma.

Atualmente, atuo como professor de Tuba e Eufônio no Instituto Estadual Carlos Gomes de Belém - PA, lecionando nos cursos básico, técnico e bacharelado. Também atuo como professor da Fundação Amazônica de Música - um projeto da Vale Cultural - e realizo trabalho voluntário de música na periferia de Belém e no interior do estado do Pará. A grande maioria dos alunos que recebo nessas instituições são membros de famílias carentes e com poucos recursos. Por esta razão, muitos deles não possuem o conhecimento de outra língua estrangeira e nem condições para a aquisição de materiais originais do instrumento. Ao me deparar com essa realidade, percebi a importância na criação de um

material didático em língua portuguesa, gratuito e com suporte em plataforma digital (Youtube), através de conteúdos pedagógicos em formato de vídeos/playback.

Além da questão da linguagem, temos mais um grande problema a ser solucionado: a digitação. Cada uma das quatro afinações de tuba disponíveis hoje no mercado (Bb, C, Eb e F) possui uma digitação própria. Isso se deve ao fato de que a tuba se enquadra dentre os instrumentos que não realizam a transposição na leitura da partitura. O grande entrave detectado na literatura reside no fato de que a maioria dos materiais atualmente existentes no mercado atendem somente a tuba si bemol. Com isso um aluno iniciante acaba não tendo um suporte adequado para aprender as digitações das tubas em outras afinações, o que gera um aumento da responsabilidade do professor.

Neste contexto, se apresentou como premente e necessária a elaboração de um material que atenda a demanda de alunos que não possuem professor e que em muitos casos recebem um método e começam a tocar sem nenhuma instrução pedagógica, o que pode prejudicá-los em seu desenvolvimento. A partir de todas essas questões, concebi a ideia do “Tuba! Caderno de exercícios para a rotina diária de estudos”, que se propõe a ser um material didático em língua portuguesa com as quatro digitações e com instruções claras e objetivas acerca do desenvolvimento dos fundamentos básicos da emissão sonora na tuba.

2. APRESENTANDO A TUBA

Embora a primeira patente da tuba date de 1835 – Wilhelm Wiprecht e Johann Moritz, registraram a patente Bab-Tuba (tuba baixo) na Prússia no dia 12 de setembro de 1835 –, a história desse instrumento inicia-se com o seu primeiro antecessor, a Serpente (figura 1), no século XVI. Em seguida temos o Bass Horn (figura 2), no século XVIII, e o Oficleide (figura 3), no século XIX. Segundo Khatarr (2014), esses instrumentos foram fundamentais para o desenvolvimento da tuba moderna (KHATTAR, 2014, p. 6).



Figura 1: Serpente, modelo com furos - Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506816> Acesso em 20/02/2023



Figura 2: English Bass Horn - Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502606> Acesso em 20/02/2023

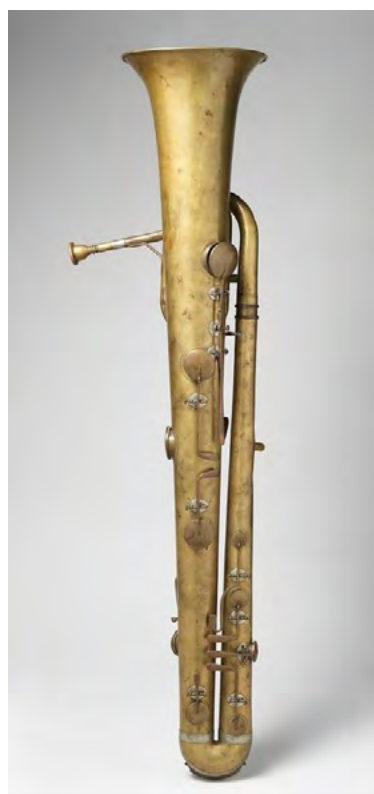


Figura 3: Oficleide - Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501671> Acesso em 20/02/2023

A junção da ancestralidade com o avanço da tecnologia e a necessidade de um instrumento que suprisse a sonoridade grave com uma maior riqueza harmônica foi a razão para o desenvolvimento da tuba moderna, um instrumento robusto que exerce uma relevante função como solista e em diferentes contextos e formações instrumentais, como orquestras sinfônicas, grupos de câmara, bandas de música, entre outros.

No que concerne à afinação e à estrutura de sua construção, a tuba possui duas categorias, sendo elas:

- Tuba baixo: tendo opções de afinação em fá ou mi bemol (figuras 4 e 5)
- Tuba contrabaixo: tendo opções de afinação em dó ou si bemol (figuras 6 e 7)



Figura 4: Tuba baixo em Fá 5/4 e 6 rotores - Fonte: Miraphone. Disponível em: <https://www.miraphone.de/f-tuba-481-elektra-5-4-size-bell-42-cm-6-valves-7.html>. Acesso em 21/02/2023



Figura 5: Tuba baixo em Mi bemol 5/4 e 4 pistões - Fonte: Miraphone. Disponível em: <https://www.miraphone.de/es-tuba-m7050-ambassador-compensating-bell-48-cm-4-valves.html>. Acesso em 21/02/2023



Figura 6: Tuba contrabaixo em Dó 5/4 e 4 pistões e 1 rotor - Fonte: Miraphone. Disponível em: <https://www.miraphone.de/cc-tuba.html> Acesso em 21/02/2023



Figura 7: Tuba contrabaixo Si bemol 5/4 e 4 rotores - Fonte: Miraphone. Disponível em: <https://www.miraphone.de/bbb-tuba-63.html> Acesso em 21/02/2023

Em cada uma destas afinação, há a possibilidade de escolha dos seguintes tamanhos e calibres: três quartos (3/4), quatro quartos (4/4), cinco quartos (5/4) e seis quartos (6/4). Ressalto, contudo que, infelizmente, esses tamanhos não são padronizados entre as fabricantes. Sendo assim, não existe uma tabela que define claramente quais são as medidas para que um instrumento seja classificado como sendo de 4/4 ou 5/4, por exemplo, ficando a cargo de cada fabricante determinar qual o tamanho que cada instrumento será qualificado em seu catálogo.

Além do tamanho e da afinação, a tuba pode conter de 3 válvulas a 6 válvulas, podendo ser de pistão ou rotor, sendo que esses dois tipos de sistemas de acionamento das válvulas não interferem na qualidade do som. Dessa forma, podemos observar que há diversas possibilidades de configuração deste instrumento disponíveis no mercado.

A tuba possui um "irmão" que foi desenvolvido para se tocar de pé, o Sousaphone, que é derivado de um antecessor chamado Hélicon. O Hélicon teve sua primeira patente registrada por Ignaz Stowasser, em 1848, na Áustria (Khattar, 2014, p. 41). Antes disso, em 1846, também na Áustria, Giuseppe Pelitti patenteou o Pelittone, que também possui o mesmo formato do Hélicon, mas que, diferentemente deste, apresentava o rotor como sistema de acionamento das válvulas. Ainda segundo Khattar (2014) o Hélicon possui uma campana direcionada para cima e um corpo em formato circular que possibilita que o músico apoie o instrumento em seu ombro esquerdo, não precisando, assim, utilizar a força do braço para segurá-lo.



Figura 8: Hélicon - Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9licon_%28musique%29#/media/Fichier:Helikon-Stowasser-Graz.jpg. Acesso em 05/03/2023

Segundo Khattar, a sonoridade do Hélicon não agradava o maestro e compositor John Philip Sousa. Buscando o aperfeiçoamento sonoro deste instrumento, J. W. Pepper desenvolveu na Filadélfia, em 1893, os primeiros sousaphones, cujo nome foi dado em homenagem ao maestro Sousa. O Sousaphone (figura 9) possui uma campana grande, direcionada para a frente, e também um corpo em formato circular, possibilitando que o músico "vista" o instrumento (KHATTAR, 2014, p. 41).



Figura 9: Sousaphone - Fonte: Conn Selmer. Disponível em: <https://www.conn-selmer.com/en-us/instruments/band-instruments/sousaphones/2350sb>. Acesso em 23/02/2023

Podemos citar ainda outros instrumentos derivativos da tuba, como o Sax Horn, o Eufônio, o Barítono, o Bombardão, o Wagnertuben, a Tuba francesa e o Cimbasso. De todos esses, destaco o Eufônio e o Cimbasso, pelo fato de serem instrumentos muito utilizados e por possuírem características próprias. Apesar do Eufônio ser qualificado como uma tuba tenor, ele é executado por músicos especialistas – os eufônistas –, fato este que eleva o instrumento a uma posição de destaque no naipe dos metais. O Cimbasso é muito utilizado em casas de óperas na Europa, sendo tocado por tubistas. Como esses instrumentos não são o objeto principal da proposta de criação do caderno de exercícios, não farei o detalhamento das particularidades de sua história. Estas informações podem ser acessadas na dissertação de mestrado do professor Albert Khattar (2014).

3. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO CADERNO DE EXERCÍCIOS

O material didático, em desenvolvimento, foi idealizado para criar um suporte aos alunos que desejam iniciar ou se aprimorar na tuba. Para tal, estou utilizando materiais de apoio ao projeto, como livros e métodos referenciais na comunidade da tuba. Todo esse material está escrito em língua inglesa, o que dificulta a propagação do seu conteúdo entre os meus alunos e fortalece a proposta da criação do “Tuba! Caderno de exercícios para a rotina diária de estudos”.

O caderno possuirá dois capítulos sendo que a divisão de desenvolvimento do mesmo segue a seguinte ordem: criação dos conteúdos teóricos, práticos e vídeos exemplificativos.

No primeiro capítulo do caderno, apresentarei uma breve explanação sobre a história do instrumento e sobre os conceitos teóricos e práticos que norteiam os exercícios práticos propostos ao longo dos módulos do segundo capítulo. Como suporte, serão apresentadas informações e exercícios sobre respiração e a fundamentação teórica sobre postura, digitação, as notas longas, flexibilidade, escalas, articulações. A intenção dessa primeira parte teórica é fazer com que o estudante entenda o motivo de estar praticando os exercícios propostos, suas finalidades e objetivos.

Como o caderno tem como objetivo principal o estímulo ao desenvolvimento prático do estudante, não serão aprofundadas as questões históricas relacionadas à organologia do instrumento. Contudo,

serão apresentadas as variações de construção do instrumento, para que seja entendido a função que cada tuba exerce melhor em cada um dos contextos de sua atuação. Também será exemplificada a postura ideal, indicando a maneira mais adequada de sua execução.

A respiração certamente será um dos principais pontos abordados nesse caderno. Como diz Claude Gordon no título de sua obra, “tocar um instrumento de metal não é mais difícil do que respirar profundamente” (GORDON, 1987, tradução nossa)³³. A respiração é o ponto que considero mais importante a ser trabalhado ao longo de toda a carreira de um músico de sopros. É importante praticarmos a respiração para aprimorarmos nossa performance no instrumento, pois a grande maioria dos problemas que podem ocorrer durante a execução estão diretamente relacionados à ela. Um importante ponto a ser entendido é o seguinte: inspirar muito ar não significa que o estudante tocará melhor o exercício, pois, além de uma boa inspiração, é necessário treinar muito a qualidade da expiração. A forma que expiramos contribuirá para uma boa projeção de som, melhores conexões entre as notas, afinação, estabilidade da nota longa e articulação. Ou seja, temos sim que inspirar uma quantidade de ar suficientemente adequada para a emissão sonora. Contudo, devemos nos concentrar para a que expiração seja a mais eficiente possível. Para o desenvolvimento deste processo, serão propostos diversos exercícios que nortearão os estudos dos alunos.

O próximo tópico será a digitação. Como já foi mencionado acima, a tuba possui quatro afinações e cada uma delas possui a sua própria digitação. Dessa forma, não é necessário que o instrumentista realize a transposição na leitura da partitura, pois ele deverá realizar a digitação indicada na tabela inserida no caderno.

No próximo tópico do capítulo, será explicada a importância da realização dos estudos práticos e como os mesmos devem ser realizados, como, por exemplo, as notas longas, flexibilidade, articulação e escalas. Para a elaboração dos textos de apoio apresentados na parte teórica, utilizei como referências os trabalhos de Albert Khattar (2014), Claude Gordon (1987), Bruce Nelson (2006) e Roger Bobo (1993).

No segundo capítulo, apresento a parte prática do caderno, que será composta por módulos (quantidade à definir) que serão construídos tendo como vetor o desenvolvimento progressivo dos estudos. A maioria dos materiais pedagógicos analisados durante a revisão de literatura estão estruturados por tópicos temáticos. Nestes materiais, cada capítulo aborda uma técnica base, com uma sequência de exercícios do mesmo assunto, a exemplo o método de Jean Baptist Arban (2000). Dessa forma, quando o professor deseja abordar mais de uma técnica por aula, é necessário virar várias páginas do material até encontrar a próxima técnica a ser trabalhada. Para equacionar esta questão, cada módulo do caderno proposto em minha pesquisa pretende apresentar ao menos um exercício de cada uma das técnicas elencadas. Desta forma, cada módulo conterá um ou mais exercícios de cada fundamento técnico necessário para o desenvolvimento no instrumento, como notas longas, flexibilidade, articulação, intervalos, escalas e estudos melódicos. Como suporte para a criação dos exercícios apresentados neste segundo capítulo, estou utilizando os seguintes métodos: Arban (2000) – versão transcrita e editada por Jerry Young e Wesley Jacobs –, Georg Kopprasch (1992) e Bai Lin (2000).

Como complemento aos exercícios propostos, irei elaborar materiais audiovisuais de suporte para os alunos. A partir da plataforma do YouTube, irei postar vídeos e playbacks com a exemplificação da execução dos exercícios. Dessa forma, o público que não possui uma orientação semanal com um professor terá acesso a um material de suporte que visa auxiliar o seu processo de aprendizagem. A edição do caderno está sendo realizada com a utilização da plataforma Canva, o que possibilitará a produção de um material que seja visualmente mais atrativo e que apresente de forma clara todas as informações necessárias para o acesso aos vídeos e playbacks do Youtube, através de links e de códigos QR.

33 “Brass Playing Is No Harder Than Deep Breathing”, Claude Gordon (1987).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse artigo, apresentei um breve relato do processo de elaboração do caderno de exercícios que visa suprir uma demanda existente no contexto didático da tuba no Brasil. A tuba é um instrumento muito recente na história da música, permitindo o desenvolvimento de novos materiais e a sua propagação de forma solidária.

Embora o caderno seja elaborado tendo como público-alvo os estudantes dos níveis iniciante e intermediário, o seu conteúdo pretende abranger toda a trajetória musical de um estudante de tuba, visando o aperfeiçoamento progressivo de sua performance. A possibilidade de download do arquivo em PDF do caderno, além do acesso aos links e QR Codes das gravações em vídeo dos exercícios propostos, tende a democratizar o acesso ao conteúdo pedagógico desenvolvido em minha pesquisa.

A entrega do caderno de exercícios (produto) e a dissertação, são requisitos para a conclusão do mestrado profissional em música. A proposta de sumário possui como escopo uma introdução, capítulo 1 – apresentando a tuba, capítulo 2 – levantamento dos métodos já existentes na literatura nacional e internacional, capítulo 3 – processo de criação do material didático, considerações finais, referências e anexos.

Até o momento, a proposta tem demandado um grande esforço operacional e pedagógico. Contudo, acredito que o produto final desta pesquisa trará muitos benefícios à comunidade à qual este material é destinado.

REFERÊNCIAS

ARBAN, Jean Baptiste; JACOBS, Wesley; YOUNG, Jerry. Complete method for the tuba.

Maple City: Encore Music Publishers, 2000.

BOBO, Roger. Mastering the tuba. Bulle: Editions Bim, 1993.

GORDON, Claude. Brass Playing Is No Harder Than Deep Breathing. New York: Carl Fischer Publisher, 1987.

KHATTAR, Albert. Tuba: sua história, o panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas. Campinas, 2014. 145 f. Dissertações (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

KOPPRASCH, George. 60 Selected Studies for BB flat Tuba. Paris: Alphonse Leduc, 1992. LIN, Bai. Lip Flexibilities: For All Brass Instruments. New York: Carl Fischer Publisher, 2000.

NELSON, Bruce. Also Sprach Arnold Jacobs. Mindelheim: Polymnia Press, 2006.

A CULTURA PARAUARA NA BANDA DE MÚSICA: AS DANÇAS DO PARÁ COMO ELEMENTO DIDÁTICO-PEDAGÓGICO NA ESTRUTURAÇÃO DE OBRAS PARA BANDA DE MÚSICA E BANDA SINFÔNICA

Hezir Pereira
PROMUS - UFRJ
hezirmaestro@gmail.com

Resumo: No presente artigo, apresento um estudo sobre seis danças paraenses. O trabalho tem como objetivo principal a criação de uma suíte regional compostas de seis arranjos e seis composições, dentro do processo de criação e interpretação de novas obras para banda de música e sinfônica. As composições são referenciadas na tabela de parâmetros técnicos, com escrita flexível, padronização da instrumentação e classificação do repertório de sopros destinados às bandas, no projeto SINOS/FUNARTE e no Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda (organizado por Marcelo Jardim - FUNARTE). Desta forma, a minha pesquisa almeja valorizar os ritmos regionais, contribuindo assim, para cultura musical em nosso país. A criação da obra, abordará os seguintes gêneros e ritmos da Amazônia: Carimbó, Marambiré, Samba de cacete, Desfeiteira, Lundu Marajoara e Banguê.

Palavras-chave: Composição musical. Arranjo musical. Danças regionais. Análise musical. Repertório para Banda Sinfônica.

Parauara Culture in the Music Band: the dances of Pará as a didactic-pedagogical element in the structuring of works for music band and symphonic band.

Abstract: In this article, I present a study on six dances from Pará. The main objective of the work is the creation of a regional suite composed of six arrangements and six compositions, within the process of creating and interpreting new works for music and symphonic bands. The compositions are referenced in the table of technical parameters, with flexible writing, instrumentation standardization and classification of the wind repertoire intended for the bands, in the SINOS/FUNARTE project and in the Small Practical Guide for the Band Conductor (organized by Marcelo Jardim - FUNARTE). In this way, my research aims to value regional rhythms, thus contributing to the musical culture in our country. The creation of the work will address the following genres and rhythms from the Amazon: Carimbó, Marambiré, Samba de cacete, Desfeiteira, Lundu Marajoara and Banguê.

Keywords: Musical composition. Musical arrangement. Regional dances. Music analysis. Repertoire for Symphonic Band.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa iniciada ainda no âmbito da minha carreira militar, quando em viagens pelos municípios paraenses, registrei excertos de melodias e ritmos executados por grupos instrumentais e cantores regionais, guardando-os para fazer uma releitura e realizar arranjos para serem tocados com a banda da Polícia.

É percebido que música tradicional/cultural dentro da perspectiva humana, é vista como um instrumento de perpetuação da nossa história e que o tempo e a modernidade se tornam uma ameaça aos costumes. Por isso, minha pesquisa incentiva a perpetuação desta história em sua continuidade. Este estudo propõe em seu bojo, incentivar, conhecer, divulgar, aprender sobre as danças culturais paraenses e seus ritmos amazônicos, como gêneros musicais e sua arte e, com isso, introduzi-los no

repertório da banda de música e banda sinfônica, principalmente porque na maioria dos chamados “interiores”, percebi vários grupos musicais em pequenas formações que em sua maioria, não tinham a leitura e a teoria musical como entendimento escolar, mas os grupos formados, tinham a sua continuidade familiar, onde – por exemplo – se o pai tocava um instrumento, o filho aprendia de ouvido e iniciava assim um ciclo musical dentro desta família.

O presente trabalho é uma viagem introdutória, com o propósito de apresentar danças rítmicas muito divulgadas como o Carimbó, assim como outras – Marambiré, Desfeiteira e o Samba de Cacete – menos conhecidas e executadas, levando todo esse contexto musical, especificamente para dentro da banda de música como repertório cultural. Ressalto que essa discussão leva em consideração a história, os saberes, a cultura e a arte de um povo, arte essa que serão apresentadas em uma suíte regional de seis danças e seis composições, onde o protagonismo será a criação musical e o ensino de repertório, levando em consideração a escrita flexível, a instrumentação, o ritmo e as variações musicais de cada dança.

Tal artigo representará uma incursão composicional como instrumento de ensino, valorizando a metodologia pedagógica dentro da banda de música, para que as danças possam ser apresentadas, ensinadas e praticadas como repertório em festivais, concertos e publicadas, gerando assim, a propagação da cultura regional paraense. Pretendo montar variações dentro de cada dança, trabalhar a forma simples, porém com uma leitura moderna, propor conversas melódicas e harmônica e, montar um contexto musical, onde dança e ritmo se entrelacem no desenvolvimento dos textos musicais em cada movimento. No artigo, mostrarei cada dança, seu padrão rítmico e variações possíveis, onde conheceremos também um pouco do contexto histórico destas manifestações culturais (maneira atual de falar das danças aqui na região norte).

2. AS DANÇAS DO PARÁ

No estado do Pará, as danças estão arraigadas em uma mistura de influências culturais africanas, indígenas e europeias, que trouxeram suas crenças e molejos musicais. No livro de Vicente Salles³⁴ “O negro do Pará”, relata que existiam acordos entre os senhores das Vicente Juarimbu Salles, nasceu na Vila de Caripi, município de Igarapé –Açu/PA. Historiador, antropólogo e folclorista paraense considerado um dos mais importantes intelectuais do século XX, da Amazônia e do Brasil. Entre os trabalhos mais importantes de Vicente Salles, estão os livros “História do Teatro do Pará”, “Vida do maestro Gama Malcher”, “Negro do Pará – sob o regime da escravidão” e “Santarém: uma oferenda musical”. Sua obra “O negro no Pará sob o regime da escravidão” foi um marco divisor nos estudos sobre o negro na Amazônia que contrariou a tendência dos estudos antropológicos e historiográficos da época, segundo os quais a fazendas e os escravos, no que remete as manifestações religiosas nas suas folgas de trabalho, onde era praticado a dança e o batuque, além das outras influências que vinham da Europa, numa mistura criativa musical. (SALLES, 1971).

Dentro do objetivo proposto para na minha pesquisa, pude perceber as grandes variações que as danças da região norte, especificamente nas localidades onde ocorrem as manifestações e, constatei grandes misturas entre os grupos reunidos que, independentemente de formação intelectual, constroem seu próprio seguimento popular, portanto tive que seguir a pesquisa em passos comuns, primeiro pelas localidades onde acontecem as danças e depois pelo currículo histórico, encontrado nas

34 Vicente Juarimbu Salles, nasceu na Vila de Caripi, município de Igarapé –Açu/PA. Historiador, antropólogo e folclorista paraense considerado um dos mais importantes intelectuais do século XX, da Amazônia e do Brasil. Entre os trabalhos mais importantes de Vicente Salles, estão os livros “História do Teatro do Pará”, “Vida do maestro Gama Malcher”, “Negro do Pará – sob o regime da escravidão” e “Santarém: uma oferenda musical”. Sua obra “O negro no Pará sob o regime da escravidão” foi um marco divisor nos estudos sobre o negro na Amazônia que contrariou a tendência dos estudos antropológicos e historiográficos da época, segundo os quais a quantidade de negros escravos migrados para a Amazônia não era suficiente para assentar uma dinâmica cultural relevante. Publicou 24 livros e cerca de 50 microedições, além de ensaios em obras coletivas.

leituras e bibliografias para dar referências ao contexto musical e, muito importante, decidi trabalhar obras de domínio público de trabalhos de compositores e escritores paraenses, valorizando suas composições e suas pesquisas, como cito aqui o livro de Adelermo de Matos³⁵ – Música da mata.

3. Os MOVIMENTOS DA SUÍTE

3.1. O carimbó – primeiro movimento da Suíte

Nas últimas décadas, o carimbó emergiu primeiramente como música regional e também firmado como patrimônio nacional e, ao longo dos tempos, tornou-se base para diversos gêneros contemporâneos no Estado do Pará. A partir das décadas de 70 e 80, o Carimbó passou a ganhar espaço nas rádios e mídias da capital, protagonizado por músicos consagrados como Mestre Pinduca³⁶, Mestre Lucindo³⁷, e Mestre Verequete³⁸, sendo estes, os mais importantes ícones desta manifestação que protagonizaram uma performance rítmica, permanecendo ao seu estilo natural de cada localidade, porém, outros compositores foram surgindo, ou seja, esteticamente, o carimbó foi se modernizando. Dentro dos protagonistas citados, considere que o Mestre Pinduca, foi quem modernizou e levou ao Brasil o ritmo e a dança do Carimbó e, a partir do seu disco “Carimbó e Sirimbó do Pinduca – 1973” , trouxe uma mudança no estilo tradicional, onde considerou trocar os curimbós, o banjo e a clarineta, por instrumentos como o baixo-elétrico, guitarra, bateria e outras percussões, além de trabalhar com um grupo de sopros, que desdenharam excelentes improvisos neste estilo musical, fazendo com que o Carimbó ficasse no pensamento do povo do Brasil e do mundo, com um ritmo arrojado e cativante.

O Carimbó, eu dividi em dois termos: tradicional e urbano. O tradicional é geralmente acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores, variando sua confecção, nomenclatura e qualidade, dependendo da localidade. É internamente escavado e, em suas extremidades, há um couro de animal. E, para tocá-lo, o tocador senta-se sobre o corpo desse tambor, também chamado de tronco, tora ou casco. Tocando com ambas as mãos, abertas ou em forma de concha. Na realidade, esse tambor é o instrumento essencial na formação instrumental dessa manifestação e representa, segundo Monteiro (2010), sua tradição e identidade musical. Os instrumentos de sopros arraigados no Carimbó tradicional é a clarineta e flauta (instrumentos introduzidos pela herança europeia), além do canto que conta as histórias e prozas.

O *urbano* é um Carimbó mais trabalhado, com alterações no instrumental com o uso do baixo elétrico, guitarra, bateria e percussão como as congas e bongôs, dentre outros anexados para dar uma certa originalidade. A única igualdade entre ambos, é a dança. Os dançarinos, arremetem ao estilo dentro da finalidade original. O instrumental no Carimbó urbano, além dos eletrônicos, acrescentam-se o saxofone, trompete e trombone (instrumentos existentes nas bandas de música, que foram introduzidos), sendo assim criando uma metaleira³⁹. No Carimbó, tanto no tradicional quanto no urbano,

35 Professor, cantor lírico, fundador da academia de técnica vocal, maestro e pesquisador do folclore paraense – Adelermo de Matos em suas andanças pelos interiores do Estado do Pará, conheceu diversas manifestações e catalogou diversos manuscritos de canções populares. Publicado originalmente no livro: Maestro Adelermo Matos: Música da mata, através de sua biografia e publicação das partituras musicais das danças folclóricas, editado pela prefeitura de Belém em outubro de 2001 – FUMBEL.

36 Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca). Considerado o “rei do Carimbó”. Transformou o Carimbó de raiz no Carimbó diferenciado, mais estilizado e urbano, mantendo os moldes da dança, além de organizar uma metaleira marcante.

37 Lucindo Rabelo da Costa, nascido em água Boa Rio – Cujutuba, vila que pertence ao município de Marapanim. Autodidata e rezador de Ladainha em Latim e criador do Carimbó frenético e, o primeiro a montar um grupo chamado “Os Canarinhos” e a gravar um disco vinil.

38 Augusto Gomes Rodrigues, nasceu no município de Quatipuru/PA, cantor e compositor no gênero e ritmo paraense Carimbó. É considerado uma das maiores expressões do Carimbó aqui no Pará e disputou o título de Rei do Carimbó até a sua morte, junto ao Mestre Pinduca. O carimbó de Mestre Verequete foi pioneiro nas rádios locais do interior e da Capital na faixa AM.

39 Um corpo instrumental de três ou quatro sopros, que se interpõe dentro do enredo da dança e conduz os ataques nas respostas, entre o cantor e o conjunto musical.

existe um improviso instrumental, o que chamamos no Pará de "hot" ou "Roth"⁴⁰.

O Carimbó, dependendo da localidade onde é feito, a percussão pode diferenciar, porém o curimbó sempre é o senhor do ritmo característico. Os instrumentos de percussão que são elencados são: reco-reco, rufo (espécie de caixa), chocalho, pandeiro, maracas, banjo e, em algumas localidades, se usa três curimbós - motivo deste é que o Carimbó pode ser mais ou menos forte. (MONTEIRO, 2010).

As danças no Carimbó traduzem bem em sua origem ser, africana com uma articulação da mistura étnica portuguesa, latina e cabocla, como também existem seus aspectos religiosos, sendo assim, uma manifestação cultural cênica de tribos. Dentro desta manifestação cultural, os seus gingados com representação de animais como o "peru" por exemplo. (SALLES, 1971).

As influências africanas no seu tambor, o tocador, ritualiza uma mistura espiritual em suas batidas, como se fosse um clamor, que se completa com a dança. Salles e Salles (1969) enfatizam a informação sobre a configuração da dança, uma coreografia de roda circular se desfazendo de vez em quando em pares.

O Carimbó, na sua particularidade tem um movimento rítmico bem desenvolvido, porém difícil de descrever, pois cada tocador tem sua forma de bater o tambor. Procurei transcrever cinco batidas (variações - Ex.1) entre bumbo, caixa e pratos, para que possamos visualizar algumas diferenças deste ritmo, mais próximas da realidade do Carimbó. Geralmente se escreve o ritmo em 2/4 (dois por quatro) tempo binário. Para o padrão rítmico, resolvi escrever cinco variações do Carimbó.

1)

2)

3)

4)

5)

Exemplo 01: Cinco exemplos de estrutura rítmica do Carimbó. (Exemplo do autor)

40 Um tipo de improviso que é feito de acordo com o desenvolvimento na dança, que na maioria das vezes, se intercala como se fosse um chamado, ou para apropriar a dança (o rebolado), ou para chamar a próxima estrofe.

3.2. O Marambiré – segundo movimento da Suíte

O Marambiré uma festa de congada, um grito de liberdade que se apresenta de forma ritualística envolvendo dramatização, religiosidade, musicalidade, performance e territorialidade. Essa dança, é praticada intensamente em uma comunidade chamada “Pacoval”, localizada no município de Alenquer no estado do Pará. O Marambiré consiste na representação de uma corte real de Congo, onde os personagens reais se organizam de forma hierárquica no chamado Cordão do Marambiré, sendo uma forma criativa de devoção e diversão, o Marambiré mantém vivo a ideia de um reinado africano, de uma pátria perdida que se conecta com um universo religioso em que predominam santos do catolicismo, especialmente São Benedito. Vicente Salles, autor do livro “o negro na formação da sociedade paraense”, retrata o Marambiré de Pacoval como sendo a congada amazônica, considerando-a a mais pura unção de inspiração religiosa, o que mais reflete a herança da congada em contexto amazônico. (SALLES, 2004).

O Marambiré dedicado a São Benedito exemplifica essa produção cultural associada às celebrações negras que remontam aos antigos mocambos do Baixo Amazonas. Na dança, existe um “chefe” e uma “rainha mestra”. O chefe em sua função, procede com um grito e os demais repetem com alforria. Atrás da rainha mestra, existe outras rainhas chamadas de “auxiliares”, que a acompanha na dança. O rei e a rainha do Congo (na dança), fazem direções em conjunto, dando todas as direções para o conjunto de dançarinos na festa, com organização e respeito.

Atualmente o Marambiré se apresenta em forma de festival no dia 06 de janeiro com o Marabaixo⁴¹, representando o término da festa. O Marambiré produz uma metamorfose transitória de papéis sociais que gera grandes personalidades, como o rei e as rainhas do Marambiré que se torna uma forte conexão com o território quilombola de Pacoval⁴², com o sagrado, com a ancestralidade e com o sentimento de acolhimento e pertencimento com as suas histórias, memórias, culturas e modos de vida.

Para a padronização rítmica do Marambiré, tomo como base. Os estudos de Ygor Saunier, que a partir da sua pesquisa e estudos da performance sobre os ritmos desta dança na comunidade de Pacoval, transcreveu esse padrão, dividindo em seis momentos, sendo eles: Forma-forma, Calix Bento – Auriê, Ambrirá, Lundu, Marabaixo e Choraremos com grande alegria. (SAUNIER, 2019). A partir das observações de Saunier, transcrevi um padrão rítmico, em tempo binário de duas marcações diferentes no bumbo, pois minha proposta é diferenciar os movimentos dentro da Suíte, por tanto ficou assim definido: (Ex. 02).

Padrão rítmico



Exemplo 02: exemplo de figura rítmica do Marambiré. (Exemplo do autor)

3.3. O Samba de Cacete – Terceiro movimento da Suíte

O samba de Cacete, traz em sua origem a africanidade e as brincadeiras dentro dos Quilombos,

41 O Marabaixo é uma manifestação cultural de origem africana de comunidades afrodescendentes do Estado do Amapá, inclui dança de roda, canto, percussão e festas do catolicismo popular e louvor aos santos. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1941>

42 Comunidade localizada a 101 Km, via estrada de terra, no município de Alenquer no interior do estado do Pará, além de percorrer 36 horas de viagem de barco, partindo de Manaus até Santarém/PA. A viagem até Pacoval, ainda depende de época da cheia do rio.

onde é praticado com muito louvor em Cametá⁴³, em rodas de candomblé e cerimônias ritualísticas, onde nesse ritual é lembrado os tempos de trabalho dentro do núcleo familiar, a educação e lazer. Essa dança nasceu nas comunidades quilombolas no Baixo Tocantins, que envolve a dança, o canto e a música.

Os antecedentes das colônias, os escravos, também associavam esse ritual as lamentações dentro dos trabalhos forçados, porém como foi mencionado acima, gira em torno das brincadeiras, onde os escravos transformavam a tristeza e ódio em alegria e o cumprimento do dever. Os instrumentos daquela época eram apenas os “cacetes” e o canto, pois ainda não existia os “tamboros”⁴⁴, inclusive, a afinação desses tamburos ou tambores, não tinha uma afinação padronizada. Cada tamboro é tocado por dois músicos, um montado no instrumento, tocando o couro e outro segundo sentado atrás tocando o tamboro com dois bastões – chamados de cacete. O ritmo lembra um pouco o andamento do samba canção, quando está mais lento e, quando entra a variação rápida, lembra nosso samba tradicional de roda. (MATOS, 2004).

O padrão rítmico dessa dança, é extremamente complexo, pois ao longo desta manifestação ritualística, as batidas vão se modificando junto ao ápice na empolgação do louvor, sendo assim, não existe um padrão correto que o defina, por isso, transcrevi baseado em vídeos, áudios, com uma ajuda de um grupo renomado em Belém chamado “Trio Manari”⁴⁵. Transcrevi duas variações para essa dança. (Ex. 03 e 04).

Variação 1:

Exemplo. 03: exemplo rítmico da primeira variação do Samba de cacete. (Exemplo do autor)

Variação 2:

Exemplo 04: exemplo rítmico da segunda variação rítmica do Samba de cacete. (Exemplo do autor)

3.4. A Desfeiteira – Quarto movimento da Suíte

Sobre esta manifestação, encontrei poucos registros para poder desenvolver uma bibliografia histórico musical, porém, há registros antigos em Belém e Manaus, mas a área de maior ocorrência

43 Cidade localizada no nordeste do Estado do Pará a margem esquerda do rio Tocantins. 11 Referência que os africanos denominavam os tambores.

44 Referência que os africanos denominavam os tambores.

45 Importante grupo de percussão paraense, fundado pelos músicos paraenses: Kleber Benigno, Marcio Jardim e Nazaco Gomes, O grupo estuda e pesquisa constantemente os ritmos da região norte.

e com documentação específica, encontra-se no baixo Amazonas e bacia do Madeira. Registros de Vinícius Lima (Alenquer), Francisco Manoel Brandão (Óbidos), Álvaro Maia e Mário Ypiranga Monteiro (Amazonas). Amplio informações no livro *Repente & Cordel*, Rio de Janeiro, 1985, p. 79-88. No álbum *Música Popular do Norte*, Discos Marcus Pereira, 1976, v. 4, acompanha a documentação texto de Maria Brígido: “Desfeiteira é música complementada por versos recitados de improviso pelos dançadores, homens e mulheres, que, na ocasião, param de dançar e permanecem próximos aos tocadores, até o final da estrofe”. (BRIGIDO, 1975).

Como citado acima pelas informações obtidas, se trata de uma música de cordel, em que os tocadores não dançam e, os assuntos são diversos e tirados do cotidiano da comunidade.

Desfeiteira é uma dança praticada aqui na região norte na vila de Alter-do-Chão, paraíso ecológico localizado a cerca de 30 quilômetros do município de Santarém (PA), na Região do Baixo Amazonas. Pela proximidade com o Estado do Amazonas, lá também essa dança acabou se integrando à cultura popular local, na festa do Çairé⁴⁶ em Santarém. Sobre a historicidade deste gênero, se aproxima de um fandango portuguesa, que retrata humor e disputa e conta-se que vem das origens dessa manifestação folclórica e, que os escravos africanos e os índios Boraris⁴⁷, que habitavam aquela região do Pará, reuniam-se em barracões ao final do dia para momentos de descontração. Nesses momentos, dançavam e cantavam músicas compostas de improviso onde, em geral, faziam críticas bem-humoradas a seus senhores, para “desfeiteá-los”, e quando a música para, o casal mais próximo tem que recitar nas quadras versos ou “fuxicos”, como se estivesse desafiando o oponente, por isso, envolve pagamento de prendas, quando o grupo ou pares erram determinadas ações.

O desfeite é como um compromisso não assumido, daí o reclame da promessa, onde existe uma fala entremeada a um improviso musical. A língua que faz o desfeite é geralmente “cabocla”, ou seja, não existe exatidão na palavra, é um xingamento, uma reclamação.

A música, é uma mistura de criatividade e alegria, é uma dança, onde pares tratam de assuntos periódicos, circulando por vez diante do conjunto musical que toca um variado repertório de partituras alegres e vivas de: valsas, polcas, sambas rurais, chulas amazonenses, mazurcas, xotes etc., é um improviso e o instrumental pode ser diversificado, dependendo da criatividade musical.

Para essa dança, não existe um padrão rítmico definido, portanto, resolvi usar a criatividade na instrumentação, nas duas formas de criação. Haverá um solo instrumental, como o desfeite (melodia) e, organizarei conversas entre as sessões das famílias de sopros.

3.5. O Lundu Marajoara – Quinto movimento da Suíte

O Lundu praticamente surgiu quando o ciclo colonial estava já no seu fim. Batuques e cantos sobrepõem em notícias aleatórias. Os batuques nos terreiros que surgem na Bahia começam a chegar aos salões, nos teatros em 1818. Spix⁴⁸ e Martius⁴⁹ iniciaram uma longa jornada pelo Brasil, onde iriam

46 O Festival do Çairé tem uma história de mais de 300 anos e sua duração é de 05 dias e acontece sempre no mês de setembro. Começa com a primeira e principal procissão pelas ruas de Alter do. Após a procissão religiosa, acontece posteriormente a disputa dos botos – o boto cor de rosa e o boto tucuxi, onde o destaque principal é relembrar a lenda do boto na Amazônia.

47 Os Boraris são um povo indígena que habita as margens dos rios Tapajós e Maró-Arapiuns no oeste do estado do Pará.
48 Johann Baptist Spix, a partir de 1821 Ritter von Spix (Höchstadt an der Aisch, 9 de fevereiro 1781 – 14 de março de 1826), foi um naturalista alemão. Em 1817, Spix e o seu colega Carl von Martius foram convidados para realizar uma expedição ao Brasil, com o objectivo de descrever sua fauna e flora. Compunham a Missão Artística Austro-Alemã que acompanhou a princesa Maria Leopoldina de Áustria, futura imperatriz do Brasil. A última parte da expedição foi a subida até o rio Amazonas, então na . Lá, Spix e Martius seguiram rotas diferentes para explorar a região. Spix foi para , na fronteira com o Peru, e de Manaus subindo o rio Negro. (<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/JCqv3hsYnpJGMdhWRfNDQzM/?lang=pt>).

49 Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlanger, Alemanha, 1794 – Munique, Alemanha, 1868), renomado naturalista do século XIX, lecionou botânica na Universidade de Berlim e foi diretor do jardim botânico de Munique. Veio ao Brasil como um dos integrantes da Missão Austríaca, que acompanhou a imperatriz Leopoldina na ocasião de seu casamento com D. Pedro I.

observar a catalogar a vida e a cultura dos brasileiros. Fazendas, campos e aldeias entravam nas suas pesquisas. Em 1820 Spix e Martius chegaram a Belém do Grão-Pará e aqui encontraram mulatos mais soltos e alegres, muito diferente em suas andanças pelo Sul e Nordeste, observaram que os negros do Norte quase que andavam nas ruas dançando um molejo, quando entrevistados, diziam estar no passo do lundu.

O lundu é considerado uma das raízes da música brasileira. Para Mozart de Araújo, serviu como pilar da música popular brasileira. O lundu, batuque oriundo da música africana deu origem a muitos outros ritmos, os cantos dos escravos, essa lamentação e sofrimento, eram transpostos pelo batuque no lundu, porém em cada região se misturou e agregou outras transposições de riqueza cultural. (DINIZ, 2006).

O lundu, aqui no Pará, centralizou-se na Ilha do Marajó, para onde os escravos sempre fugiam dos seus senhores e ali protagonizaram um estilo próprio e, essas transformações criaram o chamado lundu marajoara. O lundu da ilha do Marajó, como em sua característica, é uma dança sensual, lenta e amorosa, geralmente com uma melodia em tonalidade menor, o ritmo sempre em uma marcação contínua acompanhando o corpo dos dançarinos. O padrão rítmico do Lundu que resolvi aplicar na Suíte: um grupo de dois compassos, com escrita diferente e contínua, sendo que o primeiro em *mf* e segundo compasso, no quarto tempo *f* de cada grupo na caixa e pratos. (Ex. 05).



Exemplo 05: exemplo rítmico do Lundu Marajoara. (Exemplo do autor)

3.6. O Banguê – Sexto movimento da Suíte

Manifestação cultural executada no baixo Tocantins, Igarapé-Miri, Abaetetuba: conjunto instrumental típico e dança, uma espécie de samba. A dança pode ligar-se, quanto a coreografia, ao samba tradicional que, no Pará, tem diferentes denominações: lundum, samba matuto, carimbó, retumbão. Em Abaetetuba, chama-se o grupo que toca banguê de “mamona lisa”. Ele se compõe de: xequexeque, tambor, onça (espécie de cuíca), banjo e eventualmente qualquer tipo de instrumento de sopro ou de cordas (Salles, 1968, p.11).

O Banguê, no início da sua história, foi criada pelos escravos africanos que habitavam a Ilha de Marajó e o município de Cametá, a dança folclórica surgiu nos engenhos chamados banguê (engenho de açúcar, em dialeto africano). Os movimentos exagerados da dança se devem à imitação das ondulações feitas pela espuma do tacho (caldeirão), onde se preparava o mel de cana. As apresentações das manifestações deixavam os brancos maravilhados, em especial, quando foi apresentada a dança do banguê. Considera-se que esta manifestação exalta a abolição dos escravos, liberdade, transcendendo em euforia nas festas e nos rituais nos quilombos, com isso, os movimentos desta dança, são considerados exagerados e desuniformes, sempre ritualizando uma diversão com cantos e batuques. (GUERRA, 2009).

Para vivenciar as danças afro-brasileiras há que se expor a proximidade dos corpos no embalo dos ritmos sincopados, ao aumento da pulsação e da sensação de prazer no

Martius permaneceu no país entre 1817 e 1820. Tendo como companheiro de viagem o zoólogo Johann Baptist von Spix, realizou expedições pelas regiões Norte, Nordeste e Sudeste, onde colheu e catalogou uma vasta quantidade de espécimes vegetais. (<https://ims.com.br/titular-colecao/carl-friedrich-philipp-von-martius/>).

movimento e na troca íntima com o par, além de desvendar uma pungência alegre e contagiante. (Guerra, pág. 35, 2009)

O Banguê, não é uma dança muito praticada no estado do Pará, como também pouco divulgada, quase desaparecendo, porém no contexto atual, o Banguê tem se erguido através de cantores, que abraçam a cultura difundindo e melhorando com uma performance nas mídias, principalmente nas músicas do repertório de “Dona Onete”⁵⁰, por isso, Banguê respira um novo horizonte e uma nova roupagem, sem sair da sua condição tradicional cultural.

A música do “Banguê, no Pará, é uma dança “enversada” que mistura ritmo e improviso, ou seja, versos e improvisos. (Charles Matos, 2004), registra no volume Batuques amazônicos: ritmo do folclore amazônico adaptados à bateria, fórmulas rítmicas dessa expressão adaptadas a execução de instrumentos percussivos. Para minha suíte, desenvolvi um padrão rítmico para o Banguê, de acordo com o que é praticado nos interiores e na cidade, em tempo binário. (Ex. 07)

Prestissimo

The musical score is for a percussion ensemble and is marked 'Prestissimo'. It is in 2/4 time and consists of four measures, each ending with a repeat sign. The parts are: Pratos (Cymbals), Caixa (Snare Drum), Bumbo (Bass Drum), and Congas. The Pratos part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Caixa part has a pattern of quarter notes with accents. The Bumbo part has a pattern of quarter notes with accents. The Congas part has a pattern of quarter notes with accents.

Exemplo 06: exemplo rítmico do Banguê – grupo de percussão. (Exemplo do autor)

4. CONSTRUÇÃO DA SUÍTE

Com as sugestões do meu orientador o Professor Marcelo Jardim, que propôs duas versões para cada dança, ou seja, uma seriam um arranjo e uma composição, sendo que os arranjos com melodias simples e conhecidas por autores e compositores e, a composição, diversificaria com uma releitura rítmica, melódica e harmônica para cada manifestação, sendo assim, diante da proposta, será usado a “Composição musical” como ferramenta principal para o desenvolvimento da obra.

Desenvolverei apenas um caderno subjacente, onde a composição e o arranjo possam ser usadas exclusivamente para performance nas bandas de música e bandas sinfônicas⁵¹, com o intuito de mostrar as seis danças e seus ritmos amazônicos e, poder trabalhar as obras no conhecimento da cultura e da arte desenvolvida no estado do Pará dentro do ponto de vista pedagógico.

50 Ionete da Silva Gama, nome artístico: “Dona Onete” foi professora de História 25 anos, Secretária de Cultura e Fundadora de grupos de dança e música regional como o Canarana, no pequeno município de Igarapé-Miri no Estado do Pará, e seu verdadeiro sonho era viver de música. Dona Onete tem alguns Banguês em seu repertório musical. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dona_Onete

51 No Brasil, a banda de música se tornou uma escola popular de música, atendendo a comunidade na formação musical, e recebendo pessoas que tinham interesse em aprender música e em tocar um instrumento. Com isto, a grande maioria do material escrito foi de cunho popular, para atender às atividades festivas, religiosas, cívicas, exercidas pela banda. Nos Estados Unidos, a proposta da banda de concerto seguiu o caminho da escola e foi integrada as demais atividades curriculares. Com isto, a procura por novas metodologias de ensino musical, e o próprio desenvolvimento de uma pedagogia instrumental, se tornou intrínseca na produção musical direcionada para essa formação (CAMPOS, 2008).

4.1. Forma e estrutura

A suíte será em forma de dança, com uma diferenciação entre o arranjo e a composição.

Quadro 1: estrutura de aplicação para as composições e para os arranjos na Suíte.

	Desenvolvimento I	Improviso	Desenvolvimento II	
	A	B	A	
Introdução	- Melodia (linguagem) - Mudança de tonalidade - Conversas harmônicas e melódicas (frases).	- Solos individuais - Solos em grupos - Solos harmônicos	- Melodia (linguagem) - Mudança de tonalidade - Conversas harmônicas e melódicas (frases).	Final

Apesar de estar definido uma forma específica, a construção também pode sofrer mudanças em suas sessões por exemplo, como A ou a', B ou b', possíveis mudanças de tonalidade sem mexer na armadura de clave – pode ser definido como invenção modular⁵² ou modulação ocorrente e possivelmente uma parte C ou c', de acordo com o desenvolvimento de cada movimento.

O trabalho instrumental dentro da forma proposta, deverá ser qualitativa, ou seja, trabalharei com a qualidade e condições do instrumento como: tessitura, altura e por grupos harmônicos e percussão. A ideia não é dificultar na instrumentação dos movimentos na obra, porém, é necessário um estudo simples e direcional de forma didática em grupo para a sua execução.

4.2. Estilo e gênero

A ideia principal, tanto para os arranjos, quanto para as composições é, definir uma proposta personalizada dentro do gênero regional, que possa mostrar a riqueza das danças e seus ritmos, criando além de uma instrumentação performática e de forma empírica – haja visto, que minha experiência ao longo do tempo, será transportada e corroborada juntamente aos modos acadêmicos, como criar um imaginário quadro musical, onde o público possa ser levado para dentro dos encantos nos movimentos da suíte. De um modo geral, o “tambor”, as “gritarias”, as “fanfarras”, as “alegorias”, devem estar presentes pois, é assim que canta o Brasil, é assim que canta o Pará, como comenta Salles:

“[...] havendo cantorias e tendo como instrumento base o tambor ou vários tambores. Espécie de samba roceiro no interior do Pará. Designação genérica das danças rituais no Pará. É longa a tradição do batuque, no extremo norte, como em quase todo o Brasil. Primitivamente esteve associado aos folguedos de escravos, negros libertos e mestiços. [...] O batuque irradiou-se por toda a Amazônia, principalmente no Pará, levado pelos escravos. [...]” (SALLES, 2003, p. 76-77).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha pesquisa, de um modo geral, vai transmitir todo o meu trajeto de experiência ao longo da minha vida, em concertos, colaborações, viagens e uma trajetória musical instigante, porém satisfatória. A suíte Parauara – termo pelo qual transmite “rumo as águas”, mostrará meu conceito pessoal como compositor, arranjador e acadêmico e, contribuirá para a formação de repertório para banda de música e banda sinfônica, que é o propósito da minha pesquisa.

⁵² Essa modulação, não se trata de notas dentro de um compasso, mas sim, de um trecho melódico e harmônico, onde a armadura de clave permanece, porém, sendo aplicado como uma invenção modular, que facilitará a digitação no instrumento, tirando a dificuldade da leitura em muitos bemóis ou muitos sustenidos, ou seja, não caracteriza exatamente uma mudança de tonalidade. (SCHOENBERG, 1993, pag. 6).

Neste artigo, pude mostrar a minha proposição dos padrões rítmicos das danças que escolhi para realizar os movimentos, além de uma curta bibliografia histórica, que era a intensão pois, fundamenta o grau de conhecimento para a suíte, além de definir o contexto musical, onde colocarei a criação e a instrumentação definidas, construindo um material rico e apreciável, fazendo com que faça parte do repertório para grupos instrumentais com formação sinfônica ou reduzida, para que conheçam uma parte da história musical da região norte do Brasil.

O grande desafio, será a conexão da construção instrumental entre a dança, a história e desenvolvimento entre os movimentos, o fato é, não só fazer a Suíte e apresentá-la, mas sim mostrar uma característica própria que defina uma regionalidade, uma identidade, para que o público ao escutar, possa fechar os olhos e imaginar todos os momentos em cada movimento, de um modo geral, buscar proporcionar uma alegoria musical fictícia entre os movimentos e as características em grupo em sua performance.

REFERÊNCIAS

- BRÍGIDO, Maria. A dança mestiça dos brasileiros de lá do Norte. *Correio do Planalto*, Brasília, 17 jul., 1975.
- CAMPOS (Org.), Marcelo et al. *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2008.
- DINIZ, ANDRÉ. *Almanaque do samba*. Jorge Zahar Editor Ltda, 2006. ISBN 8571108978 GUERRA, Denise. *Cultura Africana e Afro Brasileira*. Revista: *África e Africanidades*. Brasil: UCB, Ano I, n.4, fev. 2009.
- Guzzo Junior, Carlos Cristiano Espedito. *O corpo e as danças populares paraenses no espetáculo "Danças Amazônicas"*, do Balé Folclórico da Amazônia: Reflexões simbólicas e culturais para a Educação Física / Carlos Cristiano Espedito Guzzo Junior. - 2020. 154f.: il.
- MATOS, Charles. *Batuques amazônicos: ritmos do folclore amazônico adaptados à bateria*. Belém: Instituto de Artes do Para, 2004. Extraído do Livreto: "MAESTRO ADELERMO
- MATOS, Adelermo. *Música na Mata: Prefeitura de Belém*. Out/2001.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário Paraense: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó*. Belém: UFPA, 1968.
- Mozart, A. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- MONTEIRO, Vanildo. *Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó*
- OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém: SECULT, 2000. (p,19)
- PINDUCA. *Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca*. V.2. São Paulo: Beverly, 1974. 1 Disco sonoro 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. AMELP. 5227. CGC. 61740.312/001.
- PROJETOS UFRJ – FUNARTE. *SINOS: Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil. Tabela de parâmetros técnicos para cordas*. UFRJ. 2020. A criação da tabela de parâmetros técnicos. Por Marcelo Jardim (UFRJ), Carla Rincón e Simone dos Santos. Mai. 2021.
- SALLES, Vicente e Marena Isdebski Salles. "Carimbó: trabalho e lazer do caboclo". *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro: Ano IX, n° 25, 1969.
- SALLES, Vicente, 1931/2013. *Lundu: canto e dança do negro no Pará/Vicente Salles; coordenação Jonas Arraes* - 1. ed. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2016.

- . Sociedade de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará. Brasília: Edição do Autor, 1985.
- . Música e Músicos do Pará. 2a ed. rev. e aum. Belém: Secult, 2007.
- . O Negro no Pará: sob o regime da escravidão. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971.
- . Vocabulo crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Programa Raízes. Belém: IAP, 2003.
- SAUNIER, Ygor. Marambiré: uma congada amazônica. In: II congresso Brasileiro de Percussão, 2019, Belo Horizonte (MG). DESAFIOS DA PERCUSSÃO NA ACADEMIA BRASILEIRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A CONTEMPORANEIDADE. Belo Horizonte: Núcleo Editorial da Escola de Música da UFMG, 2019. V. 2. P. 28-37.
- SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SPIX, Joh. Bapt. von; MARTIUS, Carl Friedr. Phil. von. Reise in Brasilien in den Jahren 1817 - 1820. 3 vols. Ed. org. por Karl Mägdefrau. Stuttgart: Brockhaus, 1980 [Reimpressão da edição original de 1823-1831].
- Vídeo Desfeiteira com os mestres: Dona Zenaide parteira e Pedro Sabiá, Gaspar Z África - Brasil e Treme Terra. Visto para complementar a pesquisa. Acesso: 20/02/2023 em: <https://www.youtube.com/watch?v=y9324AAqJQY> e <https://www.youtube.com/watch?v=CjAhe9T4WL8> - O BAQUE DO ACRE - Memória Musical dos Seringais.

O CONCERTINO PARA BANDOLIM E ORQUESTRA DE CORDAS DE LIPE PORTINHO: PROJETO COLABORATIVO DE MESTRADO PROFISSIONAL PROMUS/UFRJ

Kleber Kurt Vogel
UFRJ - PROMUS
klebervogel3@gmail.com

Resumo. O presente artigo apresenta um breve relato do processo de criação em forma colaborativa do “Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas” do compositor Lipe Portinho, em três movimentos, destacando as informações trocadas entre compositor e executante, este colaborando com informações técnicas do instrumento e elementos musicais, pesquisados de forma a produzir uma ideia central para o desenvolvimento da obra. Pretende também, em um segundo plano destacar este produto musical como resultado ao importante fomento instituído pela criação do curso de bacharelado em bandolim da UFRJ, que estimulou compositores a produzirem novas obras para o bandolim como este concertino.

Palavras-chave. Bandolim. Lipe Portinho. Concertino. Bacharelado em Bandolim

Title. The Concertino for Mandolin and String Orchestra of Lipe Portinho, Collaborative Project of Professional Master.

Abstract. This article presents a brief account of the process of collaborative creation of the “Concertino for Mandolin and String Orchestra” by composer Lipe Portinho in three movements, highlighting the information exchanged between composer and performer, this collaborating with technical information of the instrument and musical elements researched in order to produce a central idea for the development of the work. It also intends, in a background, to list this musical product as a result of the important promotion established by the creation of the baccalaureate course in mandolin at UFRJ, which encouraged composers to produce new works for the mandolin like this concertino.

Keywords. Mandolin. Lipe Portinho. Concertino. Bachelor’s degree in Mandolin

1. INTRODUÇÃO

O Bacharelado em Bandolim Desenha um Novo Cenário para o Instrumento

A criação de um curso superior para um instrumento sempre foi uma difícil tarefa de ser implantada, principalmente no que diz respeito aos instrumentos ditos “populares”, como o violão, o cavaquinho e o bandolim. No caso do bandolim, durante a implementação do curso, em 2010, a direção da Escola de Música da UFRJ incentivou os professores da casa a escreverem para o instrumento, a fim de fomentar a música contemporânea brasileira para o novo curso que se iniciava, e de forma a contribuir com um material diverso e inédito. Desta forma, destaco algumas obras que foram concebidas com este intuito, como: o “Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas”, do Prof. nRoberto Macedo (2013), que dedicou a obra à primeira formatura do curso, a Paulo Sá e a Kleber Vogel; o Concerto para bandolim e cordas, de Sérgio Di Sabbato (2015), também dedicado a Paulo Sá; a “Chorata”, de Rafael Barros (2018) para bandolim e cordas; “Bicicleta em Movimento (2019)”, de Roberto Velasco para bandolim solo; “Cardamomo”, de Ricardo Tacuchian (2022), para bandolim solo e, por fim, o “Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas, de Lipe Portinho (2023), que é objeto final deste artigo.

A primeira formatura do curso foi realizada em dezembro de 2013, e o formando Kleber Vogel foi

o primeiro bacharel em bandolim a conquistar o diploma:

UFRJ Forma Primeiro Bacharel em Bandolim da América Latina - Em uma noite concorrida, que contou com a presença de compositores, instrumentistas, professores, familiares e amigos, Kleber Kurt Vogel se tornou, nesta sexta-feira (06/12), o primeiro aluno a completar o Bacharelado em Bandolim da UFRJ, curso pioneiro criado pela Escola de Música (EM) em 2010. Ele apresentou, na Sala da Congregação, o recital de formatura e cumpriu, dessa forma, o último requisito necessário à obtenção do diploma. (CONTE, 2013)

2. DEPOIMENTOS

Com este novo cenário que se descortina, em pouco mais de 10 anos da criação do curso, é bastante razoável afirmar que as diretrizes lançadas em 2010, e que segundo Paulo Sá, professor de bandolim da UFRJ, são “vivenciar importantes interfaces do instrumento em matéria de repertório, técnica, aspectos camerísticos, estilo e interpretação” (SÁ, Paulo, 2023), foram, ou estão sendo alcançadas. Para ilustrar esta afirmação, convidei os professores, mestres e doutores desta universidade, André Cardoso, Paulo Sá e Roberto Macedo, personagens que exerceram importante papel na criação e manutenção do curso de bacharelado, para um depoimento exclusivo para este artigo.

2.1. Professor André Cardoso – Diretor da Escola de Música/UFRJ durante a criação do curso de bacharelado em bandolim

“O curso foi criado a partir da necessidade que identificamos de ampliarmos o oferecimento de cursos, especialmente nas cordas dedilhadas, que ficavam restritas ao violão e à harpa. Sendo muito presente na música instrumental brasileira, especialmente no choro, o bandolim foi a prioridade, seguido do cavaquinho. São instrumentos para os quais temos, inclusive, o que se pode caracterizar de “escola brasileira”, que é diferente do bandolim italiano ou do machete português.

Assim criamos o curso, formatando as ementas de modo a atender um espectro amplo de alunos, com trajetórias diversificadas, formais e informais.

Como o curso tem foco no instrumento e não em um gênero musical específico (música popular ou choro, por exemplo), percebemos a necessidade de ampliar o repertório do instrumento para além da tradição popular e do repertório de concerto barroco e clássico. Foi assim que propusemos criar um repertório contemporâneo, inclusive de poder oferecer aos alunos a possibilidade de atuarem na música de câmara e orquestral. Assim encomendamos aos compositores peças novas para bandolim e piano e bandolim e orquestra, obras que agora estão incorporadas não só ao repertório do curso como também nas salas de concertos.

A criação do curso de bandolim abriu a possibilidade também da criação de novos grupos na Escola de Música e a prática de um repertório instrumental mais amplo. Depois do bandolim criamos o curso de cavaquinho e a disciplina de violão de sete cordas, ampliando e diversificando, por fim, o setor de cordas dedilhadas da Escola de Música” (CARDOSO, 2023).

2.2. Paulo Sá – Professor titular do curso de bacharelado em bandolim

“O bacharelado em bandolim da EM-UFRJ apresenta em seu programa um repertório coerente com a história do instrumento, com obras originais compostas durante os períodos barroco, clássico e romântico, contando com uma significativa variedade de estilos, passando por Antonio Vivaldi, W. Amadeus Mozart e L. Van Beethoven (citando apenas uma amostra mínima), além de obras originais

de compositores brasileiros e estrangeiros da atualidade. Considerando o rico e extenso panorama do bandolim no choro, neste sentido o programa também procura trabalhar com repertório original para o instrumento, destacando obras de Luperce Miranda, Jacob do Bandolim e compositores brasileiros de gerações mais recentes. Portanto, desde 2010, o programa do bacharelado em bandolim da EM-UFRJ vem oferecendo aos alunos a oportunidade de vivenciar importantes interfaces do instrumento em matéria de repertório, técnica, aspectos camerísticos, estilo e interpretação.

Estes dois universos têm sido bem representados em eventos da EM-UFRJ, começando com a aula inaugural do bandolinista Joel Nascimento e, na sequência, durante os anos seguintes, as três versões do Festival Internacional Momento Rio-Bandolim (2013), trazendo bandolinistas brasileiros e estrangeiros (como Ronaldo do Bandolim, Afonso Machado, Joel Nascimento, Marcílio Lopes, Ugo Orlandi, Barry Mitterhoff, Don Stiernberg, Marilyn Mair, dentre outros), a composição do Concerto para Bandolim e Cordas, de Sérgio Di Sabbato, dedicado a Paulo Sá, com estreia mundial em 2015 no Salão Leopoldo Miguez; a Sonatina para Bandolim e Piano, de Roberto Macedo, estreada por Kléber Vogel; as Choratas 1, 2 e 3, de Carlos Almada dedicada à Camerata Dedilhada da UFRJ. A projeção internacional do curso teve, dentre outros desdobramentos: o Concerto para bandolim e orquestra, do compositor sueco Mats Edén, dedicado a Paulo Sá, o intercâmbio de alunos de bandolim, da Artesis Plantijn Hogeschool Antwerpen, da Musikhögskolan i Malmö (Universidade de Lund, Suécia) e da Universidade de La Plata (Argentina).

Como consequência do bacharelado, surgiram os candidatos para os programas de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (PPGM-UFRJ e PROMUS-UFRJ), interessados em ampliar seus conhecimentos sobre o bandolim. Estas produções acadêmicas (artigos, dissertações, teses), que então foram alavancadas, inicialmente através do bacharelado, hoje, fomentam a pesquisa na pós-graduação, criando um sistema de retroalimentação entre as duas instâncias.

Significativos trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado, diretamente ligados ao bandolim, têm sido produzidos desde então. Do PPGM-UFRJ, a dissertação de mestrado de Fernando Duarte (atualmente desenvolvendo sua tese de doutorado, também relacionada ao bandolim) e Ivan Paparguerius. No PROMUS-UFRJ, as dissertações de mestrado profissional de Daniel Migliavacca, Tiago Santos e Vitor Casagrande, já finalizadas; e em andamento, as dissertações de Kleber Vogel, Daniel Haddad, Marcus Garrett, Pedro Luis Freitas e Rudá Braúns. Além disso, cada vez mais recebemos e-mails de bandolinistas interessados nos editais do PPGM-UFRJ e do PROMUS-UFRJ.

Tendo em vista este breve panorama, acredito, portanto, que o fomento à produção que se espera do bacharelado de bandolim deve ser considerado a partir de um olhar mais abrangente, envolvendo e reunindo Escola de Música da UFRJ e diversos segmentos da sociedade em torno de produções artísticas, acadêmicas e culturais” (SÁ, 2023).

2.3. Professor Roberto Macedo – compositor, professor da UFRJ e sua Sonata para Bandolim e Piano

“A implantação do Curso de Bacharelado em Música – Bandolim foi o motivo primordial para a composição da Sonata para Bandolim e Piano. A encomenda me foi proposta pelo maestro André Cardoso, quando este exercia a Direção da Escola de Música da UFRJ, em conjunto com o recém concursado docente do curso, o bandolinista Paulo Sá. O objetivo era aparentemente simples: construir um repertório de música de concerto para bandolim e piano, feito por autores brasileiros e que pudesse figurar no programa das disciplinas Bandolim I a VIII.

Vale dizer que os desafios de natureza estética e técnica se sobrepuseram na abordagem que conduziu o trabalho de composição da Sonata. No primeiro campo, a reflexão e a ação se deram no campo negativo, ou seja, foram direcionados no sentido de não reproduzir elementos estilísticos do

repertório classicista de um lado e da música popular urbana de outro. Contudo, não pode ser descartada por completo a concepção da música dentro de um estilo comprometido com aspectos brasileiros. Ao mesmo tempo, agora no campo técnico, foi necessário trabalhar o idiomatismo do instrumento, fazendo com que o bandolinista (e o aluno de bandolim) se sentisse à vontade para realizar a obra. Um outro esforço, ainda de natureza técnica, foi promover o equilíbrio entre o bandolim e o piano, dois instrumentos com volume e intensidade de som muito díspares. Tratar o piano fazendo com que ele pudesse dialogar com o bandolim sem desprovê-lo de seu idiomatismo foi uma preocupação sempre presente. A sonata recebeu, posteriormente, uma versão para quinteto de cordas no lugar do piano.

A Sonata foi estreada pelo bandolinista Kleber Vogel e a pianista Viviane Sobral na Sala de Congregação, em 2015.

Uma outra faceta desse trabalho foi a parceria com Kleber Vogel, então aluno do curso de Bacharelado em Bandolim da EM/UFRJ. Em diversas situações pudemos compartilhar opiniões, seja na fase de composição, com sugestões com vistas a encontrar soluções técnicas mais adequadas ao instrumento sem comprometer a concepção da obra, quanto na preparação da obra para sua estreia. Todo esse processo culminou com dois ensaios gerais: um, na residência da pianista, e outro, no dia do recital de formatura, na própria sala da Congregação.

Com a composição da sonata, eu espero ter incorporado ideias e ter contribuído para que outros compositores e alunos de composição possam dedicar alguma peça para bandolim solo, ou bandolim e conjunto de câmara" (MACEDO, 2023).

3. O CONCERTINO PARA BANDOLIM E ORQUESTRA DE CORDAS DO COMPOSITOR LIPE PORTINHO

Como resultado do histórico exposto pelos depoimentos dos professores, Paulo Sá e André Cardoso, em um primeiro momento objetiva-se, com este Concertino, dar continuidade ao que foi semeado pelo então diretor da Escola de Música, prof. André Cardoso, no curso de bacharelado, iniciado em 2010. Assim, foi elaborado um projeto para o mestrado profissional PROMUS/UFRJ, de forma colaborativa, de uma obra para bandolim solista e orquestra de cordas, em forma sonata, tendo como convidado o compositor contemporâneo brasileiro Felipe Portinho. Este projeto tem o intuito de contribuir para o enriquecimento e a ampliação do espaço do bandolim na música contemporânea brasileira.

3.1. Elementos Musicais Utilizados

O Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas, de Lipe Portinho, em linhas gerais, foi inspirado na estética do Movimento Armorial, tomando como referências o Quinteto de Cordas da Paraíba, Clovis Pereira, (um dos fundadores do movimento), e o Quinteto Armorial. Utilizamos também elementos da música barroca, em especial a estética do concerto para dois bandolins, em sol maior RV532, de Antonio Vivaldi (1725).

3.2. Elementos do Movimento Armorial

O Movimento Armorial foi iniciado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, com um concerto realizado na Igreja São Pedro dos Clérigos em Recife, pela Orquestra Armorial de Câmara, ao mesmo tempo em que acontecia uma exposição de artes plásticas. Este movimento une a cultura popular com a erudita, numa interligação entre música, pintura, escultura, literatura, teatro, gravura, arquitetura, cerâmica, dança, poesia, cinema e tapeçaria, utilizando-se do "material" popular para a recriação e a transformação em diferentes práticas artísticas. Para isso, recorreu a um modelo: o folheto de cordel. No Jornal da Semana de 20 a 26/05/73, Ariano Suassuna, fundador do movimento, explica:

O folheto possui três tipos de arte ligadas a ele. Em primeiro, a arte plástica que é a gravura da capa. Por aí a gente achava que a gravura popular fornecia o caminho para a pintura, talha, gravura, cerâmica e tapeçaria. Então, era o primeiro tipo de arte. Depois, tinha a poesia narrativa, que foi de abrir caminho para a literatura e para outras artes narrativas como o Cinema e o Teatro. Do mesmo jeito que me baseei no Enterro de Cachorro que era um soneto. E ainda tinha outra, que era a música. Então, nós todos considerávamos o folheto como canto e por aí é que se liga à tradição do violeiro, do repentista que nem sempre toca viola. PERAZZO, 2021, pg2.

3.3. Aplicação dos Elementos no Concertino e uma Pequena Análise

Lipe Portinho – compositor

“O Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas em sol maior foi me encomendado pelo solista Kleber Vogel. Procurei fazê-lo dentro de parâmetros rígidos pré-estabelecidos na forma, orquestração e harmonia. Havia que funcionar só com um pequeno quinteto e o solista, mas, poderá funcionar com uma pequena orquestra de cordas ou somente com um quarteto.

Assim baseei-me na tessitura do Concerto para 2 bandolins de Vivaldi, em sol maior, RV532; onde o solista responde ao primeiro violino que é acompanhado em coro pelo segundo, viola, cello e contrabaixo, podendo ser acompanhado também por um contínuo lendo a cifração.

Esta harmonia no caso é moderna: trata-se de uma mistura harmônica de estilos barroco e moderna minimalista. Isso acontece a partir do compasso 38, até a letra “F” onde a ponte modulatória apresenta fragmentos dos próximos movimentos e liga o tom principal ao do Dominante menor, ré menor. A forma desse movimento é ternária tendo o grande desenvolvimento partindo de uma modulação brusca com pedaços do inciso de A.

Como a atmosfera “Armorial” devia ser mantida, o segundo movimento, assim como o primeiro, realça o intervalo de quarta aumentada. No primeiro usando o modo lídio e no segundo o menor húngaro, 1, 2, b3, #11, 5, b6 e 7 (Maior). Detalhe da atmosfera do acompanhamento com surdina, extremamente cantábil, condução de vozes mais fechadas e com ritmo harmônico deslocado - típico do Barroco italiano e extremamente copiado pelo movimento Armorial. Forma ternária também, (AA+B+A), sendo que a resposta do “A” da orquestra vem em modulação triádica real brusca que favorece a grandeza do drama pedido. Realce para a construção melódica em estrutura de período e o campo harmônico artificial gerando acordes que chamam a atenção do ouvinte, tais como: “i maj7, II 7(b5) e C#dim” que são muito “borroqueáveis”. Assim como alguns empréstimos modais como o “VI (b6)” usado na ponte.

A conclusão é feita desnudando o caráter roqueiro do bandolim moderno em harmonias plagais bem características do barroco assim como do gênero bretão, uma alusão escancarada de temas do gênero progressivo dos anos de 1970. O terceiro movimento provoca um déjà vu inevitável por ter fragmentos antes citados, e a tendência lídia dá um ar esperançoso à obra ao mesmo tempo que tenta favorecer a “briga” entre solista e orquestra que aqui conta com uma tessitura mais aberta e acordes nas partes orquestrais.

Os formatos do barroco e do armorial se fundem, estruturando um arcabouço melódico e harmônico que sustenta toda a peça.

Como no Período Barroco, o desenvolvimento do concertinho é tonal, utilizando as notas dissonantes por dentro das escalas diatônicas como caminho para as modulações dentro de uma mesma peça musical.

Com relação aos elementos da música armorial, foi utilizada a harmonia MODAL ressaltando

a Quarta Aumentada no modo de Sol Lídio, que, apesar dos acordes “modernos”, limita-se à harmonia modal Barroca e Armorial, com intenções claras de contrastes de dinâmica, tanto melódica como harmônica. De forma intermitente, a textura orquestral flutua entre a cordal e a politemática. Foram utilizados elementos estéticos inspirados no Barroco como no Concerto de Vivaldi para 2 Mandolins, Strings & Continuo RV 532. O inciso Principal da obra em G maior Lídio anacrústico, como era largamente usado por Vivaldi.

1o movimento: A obra começa com parte do tema nos violinos que entregam ao solista a graça da repetição do tema “A”, muito usado no Barroco.

Na saída deste último tema “A”, o bandolim entra no II grau (Am) do tom principal, G, começando um movimento direcionado para o relativo menor de Sol, Mi menor, onde acontecerá a ponte para a cadência.

A cadência será composta pelo solista, utilizando os mesmos elementos de estrutura do concertinho.

2o movimento: utilizamos novamente a textura orquestral cordal onde a orquestra, agora com surdina, ajuda na textura e responde ao solista em contracanto em blocos a quatro vezes mais pizzicatos na dominante de Dm(A).

3o movimento: Há uma introdução com o inciso principal baseado numa sequência de acordes sugerida pelo solista, numa espécie de rasqueado, muito usado no gênero popular. Na sequência, o solista entra com arpejos impressionistas ao fundo, acompanhando a orquestra que assume o tema.



Exemplo1: rasqueado - compassos 163 e 188 - contribuição Kleber Vogel

Finalizando o concertinho, utilizamos um acorde de Dsus2 (na dominante do tom principal) para deixar uma sensação de final em aberto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O bandolim ocupa uma posição de destaque na música brasileira. Sua imagem e sonoridade nos remetem imediatamente ao universo do Choro, que é um estilo que evoluiu no Brasil, e que através dos tempos se consolidou como um estilo de música mesclando ritmos europeus como a polca, valsa, com influências trazidas da África, como o Jongo e o Samba.

No início do século passado o bandolim começa a ganhar lugar na música popular. No Brasil, adequou-se particularmente aos grupos de saraus e a outras formações populares. A partir deste momento, o bandolim começa a adquirir uma forte identidade na música brasileira, principalmente através do choro, com todo esse processo de desenvolvimento do instrumento para uma linguagem mais popular. Porém, não podemos perder de vista um imenso repertório disponível no âmbito da música erudita, que propicia uma rica história ao instrumento registrada por importantes compositores ao longo dos séculos, desde o período Barroco, através de Scarlatti, Antonio Vivaldi, Niccolò Paganini, passando por Mozart, Beethoven, Hummel, Radamés, entre outros.

Nas décadas de 1950 a 1980, um retorno à linguagem erudita começa a ser delineada por Radamés Gnattali, através da “Suite Retratos” (para bandolim solista, ensemble de choro e orquestra), obra concluída dedicada a Jacob do Bandolim em 1958, mas somente registrada em fonograma em 1964 pelo

próprio Jacob, regida por Radamés; e o seu “Concerto para Bandolim e Orquestra de Cordas”, de 1985, que foi dedicado ao bandolinista Joel Nascimento. Desde então, poucos registros de composições para bandolim com uma linguagem mais erudita ou inseridos em conjuntos de instrumentos de orquestra foram concebidos. Destaco entre eles, a Orquestra de Cordas Brasileiras e a Camerata Carioca.

O Concertino para Bandolim e Orquestra de Cordas do compositor Lipe Portinho, assim como outros citados neste artigo, foi escrito a partir de 2010, o que nos permite dizer que um cenário fértil em novas composições para bandolim começa a se descortinar a partir deste ponto, o que nos remete novamente ao fomento instituído pela criação do pioneiro curso de bacharelado em bandolim da UFRJ na década de 2010. Estamos vivenciando um momento em que se unem uma geração de instrumentistas formados, aptos em executar obras de todas as épocas e estilos, com compositores ávidos em escrever para o bandolim, explorando ainda mais o seu potencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO, A. - Professor UFRJ. Depoimento exclusivo para este artigo. Rio de Janeiro, 2023. p.2
- CONTE, F. - UFRJ forma primeiro Bacharel em Bandolim da América Latina. Matéria site da UFRJ: <https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/arquivo/ufrj-forma-primeiro-bacharel-em-bandolim-da-america-latina>. Rio de Janeiro, 2013.
- LIMA, A. P. C. e MARANHÃO, C. M. S. A. - Painel de Música Armorial – A Música Armorial: do Experimental à Fase Arraial. Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 1999.
- MACEDO, R. - Professor UFRJ. Depoimento exclusivo para este artigo. Rio de Janeiro, 2023. p.4
- MACEDO, R. - Sonata para Bandolim e Piano. Composição dedicada à primeira formatura do curso de bacharelado em bandolim. Rio de Janeiro, 2013
- MARIZ, V. História da música no Brasil. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. McKAY, G. F. “Creative Orchestration”. EUA, 1899-1970
- PERAZZO, A. N. -- Música no Movimento Armorial – artigo, pg2, 2021
- PEREIRA, C. Membro fundador do Movimento Armorial. Compositor, arranjador, pianista e regente. Membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e da Academia Pernambucana de Música. Enciclopédia Itaú Cultural. Caruaru, PE, 14/05/1932
- SÁ, Paulo - Professor UFRJ. Depoimento exclusivo para este artigo. Rio de Janeiro, 2023. p.3
- SÁ, P. A Escola Italiana de Bandolim e sua Aplicabilidade no Choro. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.
- VIVALDI, A. Concerto for two Mandolins, Strings & Continuo RV 532. Holograph manuscript, n.d. (ca.1701-41) Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin (I-Tn): Giordano 28, f.104r-111v

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- ARMORIAL & PIAZZOLA, Quinteto de Cordas da Paraíba, (intérprete) discografia: [MÚSICA ARMORIAL](#). Suporte CD.1996
- CONCERTO FOR TWO MANDOLINS, in G Major, RV 532 - VIVALDI, A (compositor). Avi Avital & Alon Sariel, (intérpretes no bandolim). Venice Baroque Orchestra.- 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. 2020.

SUITE RETRATOS, para Bandolim Solista, Ensemble de Choro e Orquestra de Cordas, GNATTALI, R. (compositor). Jacob do Bandolim, (intérprete - bandolim) Gravação 1964, suporte vinil e CD, Rio de Janeiro. Álbum: Jacob do Bandolim - Radamés Gnattali e Orquestra.

QUINTETO ARMORIAL, Discografia: [Romance Ao Galope Nordestino](#), 1974. Aralume, 1976. Quinteto Armorial, 1978. Sete Flechas, 1980. Pernambuco.

MÚSICA BRASILEIRA PARA BALÉ: CADERNO DE PARTITURAS PARA AS AULAS LIVRES DE BALÉ CLÁSSICO

Leandra Vital de Castro
PROMUS - UFRJ
leandra.vital@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta a organização de um caderno de partituras com transcrições e obras escritas originalmente para piano, de compositores brasileiros do meado do século XIX ao início do século XX, com suporte de registro em áudio, que poderão ser utilizadas como base para exercícios habituais de uma aula livre de balé clássico. O material auxiliará pianistas de todo o Brasil a introduzirem obras brasileiras como base para os exercícios de balé, de acordo com suas características. Orientará igualmente o pianista colaborador a escolher, ele próprio, outros repertórios, como forma de personalizar sua atuação.

Palavras-chave. Piano. Caderno de música brasileira. Balé.

Title. Brazilian Music for Ballet: Sheet Music Notebook for Free Classic Ballet Classes

Abstract. This work presents the organization of a sheet music notebook with transcriptions and works originally written for piano, by Brazilian composers from the mid-19th century to the beginning of the 20th century, with audio recording support, which can be used as a basis for regular practice exercises in a free classical ballet class. The material will help pianists from all over Brazil to introduce Brazilian works as a basis for ballet exercises, according to their characteristics. It will also guide the collaborating pianist to choose, himself, other repertoires, as a way of customizing his performance.

Keywords. Piano. Brazilian music notebook. Ballet.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo descrever o processo de minha pesquisa do Mestrado Profissional – PROMUS/UFRJ, intitulada Música brasileira para balé: Caderno de partituras para aulas livres de balé clássico, até o momento, e tem como produto, além do caderno de partituras, um guia de orientação, onde o pianista colaborador terá as informações sobre métrica, estilo e as características necessárias de cada passo do balé, para poder executar nas aulas livres de balé, e um registro de áudio para montagem de uma lista de execução, no caso da escola não ter um profissional, ou mesmo um instrumento.

Durante meus 10 anos de atuação como pianista colaboradora de balé clássico na cidade de Belém, o repertório empregado nas aulas livres de balé, em sua grande maioria eram provenientes dos balés clássicos, além de prelúdios e obras dos grandes compositores mundiais, tais como Chopin, Strauss, Fauré, Rachmaninoff, Grieg, Puccini, Tchaikovsky, Delibes, etc. Diante desta realidade, percebi a falta de utilização do repertório brasileiro original para piano e de outras formações instrumentais possíveis que podem ser transcritas para o piano, obras de grande importância, valor estético, variedade rítmica e melódica.

Embora existam obras originais, escritas por compositores brasileiros, para serem utilizadas em aulas livres de balé clássico, este material é voltado mais para a linguagem da música de repertório clássico de balé, não é de fácil acesso e nem está disponibilizado gratuitamente. Se considerarmos a escassez geral de material para as aulas, e levarmos em conta a infinidade de obras brasileiras que

poderiam ser utilizadas, podemos chegar à conclusão de que o material existente não é utilizado por desconhecimento de grande parte dos profissionais desta área, ou mesmo o desconhecimento do próprio repertório existente.

Minha dissertação está dividida em três capítulos e considerações finais. O primeiro capítulo aborda a atuação do pianista colaborador de balé, a estrutura da aula de balé e uma breve explicação sobre as aulas de barra e de centro. O segundo capítulo se concentra na elaboração do caderno de partituras, discutindo os critérios adotados para a seleção das obras do repertório brasileiro (transcrições ou obras originais) que constarão do caderno. O terceiro, traz um guia de orientação para o pianista colaborador.

2. O PIANISTA COLABORADOR DE BALÉ

O pianista colaborador se envolve em diversas áreas da música e seu repertório costuma ser muito variado, englobando reduções orquestrais, obras corais, obras originais para pianos, transcrições, obras para canto e/ou instrumentos e músicas cifradas. O repertório de um pianista colaborador para balé necessita ser realmente abrangente, pelo dinamismo de uma aula, com mudanças de andamentos, e, em muitos casos, solicitação de obras que não compõem o “corpus” do repertório tradicional. Pode-se considerar um repertório básico para o pianista colaborador, peças do balé clássico, músicas do repertório original para teclados do período barroco, clássico, romântico, moderno, além de jazz e transcrições. Pode-se também utilizar outros tipos de repertório, até mesmo com características da música popular, desde que se adequem ao estilo de cada dança do balé, e de igual forma dos exercícios propostos nas aulas livres.

Uma importante contribuição nos dá a professora Rosely Chamma, ao fazer a conexão direta entre o pianista colaborador e sua atuação no balé:

tocar para Ballet é uma profissão na qual o pianista precisa conhecer o formato de uma aula, quais são os exercícios praticados na Barra, Centro e diagonais e quais são os níveis dessas aulas, básico, intermediário e avançado. Cada passo ou exercício tem suas características e suas músicas correspondentes, por exemplo, para um passo rápido, dinâmico e alegre, a música deve ter essas qualidades também. É importante que o pianista observe as necessidades rítmicas, acentuações e andamentos ou velocidade que são propostos para que a música auxilie na execução. Um bom entendimento entre professor e pianista é importante, assim como, um repertório musical variado para estimular o lado artístico do bailarino! (CHAMMA, <http://www.mundobailarinistico.com.br/2018/02/aulas-de-ballet-com-pianista.html>).

2.1. A atuação do pianista colaborador na aula de balé

Em documento em que apresenta sua estrutura pedagógica, a Royal Academy of Dancing – RAD⁵³, radicada na Inglaterra e com parcerias em escolas e academias por todo o mundo, para avaliação dos alunos de balé clássico, apresenta os seguintes quesitos para pontuação: tempo, sensibilidade musical, expressividade, comunicação, interpretação. Com isso, podemos compreender que, o pianista colaborador de balé, em sua função, interage com o movimento da dança de forma direta. E principalmente no quesito musicalidade e sensibilidade, o apoio ao aluno de balé é de fundamental importância.

O pianista colaborador deve compreender os diversos estilos musicais e estéticos, saber como interpretar os diferentes estilos e compreender a importância dos andamentos para cada movimento executado no balé. A diversidade do repertório para o balé obriga também o pianista a dominar estilos

53 Specifications (especificações), RAD, 2018

musicais de todos os períodos.

Vale ressaltar aqui que, em uma aula livre de balé, geralmente a professora solicita ao pianista colaborador que este execute uma obra de livre escolha, que possa se adaptar ao exercício indicado pela professora (ex: pliés, battement tendus, ronds de jambé em l'air, etc⁵⁴). E é neste momento, principalmente, que os pianistas colaboradores poderão usufruir melhor do resultado desse trabalho de pesquisa, o qual poderá norteá-lo para que faça a escolha adequada, com um toque brasileiro, ou que possa mesmo personalizar e tocá-lo de acordo com a característica de cada região do Brasil, de acordo com seu conhecimento do repertório brasileiro.

2.1.2. Estrutura da aula de balé

A estrutura pedagógica das aulas de balé divide-se em diversas partes e ela pode, inclusive, variar de acordo com o grau⁵⁵ do aluno: aquecimento, barra, centro, ponta e aulas livres. Para a elaboração do produto proposto focaremos nos exercícios na barra e exercícios no centro, que são feitos, respectivamente na barra e no centro da sala de dança.

2.1.3. Exercícios da barra

A barra é um varão, normalmente de madeira, podendo ser fixo ou móvel, normalmente fixado na frente do espelho da sala de aula. Ela serve para apoiar as mãos e, em alguns exercícios, os pés. Os exercícios da barra objetivam o desenvolvimento da força muscular e do equilíbrio, além de aquecer os tendões e alongar os músculos. É justamente a música que auxilia a bailarina a executar o passo para cada exercício. Como exemplo, temos o pliés, que é o primeiro exercício da barra, e que apresenta a função de alongar os tendões de Aquiles. Nesse movimento, o bailarino flexiona pela metade ou totalmente as pernas, dobrando os joelhos. A escolha de uma música adequada para esse movimento deve observar alguns detalhes importantes na obra musical a ser selecionada, tais como o fraseado legato, a característica ondular, fluente e com a sensação de movimentos circulares, andamento moderato, em métrica binária, ternária e quaternária, em subdivisão ou composto (fig. 1).



Figura 1A Despedida, de Anacleto de Medeiros. Exemplo de obra brasileira para o movimento Pliés.

2.1.4. Exercícios do centro

Os exercícios de centro objetivam propiciar que a bailarina (ou o bailarino) desenvolva pequenas coreografias individualmente, em duetos ou pequenos grupos. É nesse momento que ela ou ele irá aperfeiçoar o equilíbrio e técnica e os giros em diagonais, sem o auxílio da barra.

54 Estes passos serão detalhados no capítulo que trata do guia

55 Cada série do balé é chamada de grau

3. ELABORAÇÃO DO CADERNO DE PARTITURAS

A falta de uma orientação da possibilidade de utilização do repertório brasileiro nas aulas, ocasiona a manutenção do repertório tradicional, de grande importância e valor estético, mas que não oportuniza um melhor conhecimento da nossa própria música através de uma perspectiva pedagógica, funcional e artística. A disponibilização de um caderno contendo exclusivamente músicas brasileiras para serem utilizadas nas aulas de balé, poderá abrir espaço para obras atualmente esquecidas, e que são joias valiosas de nossa cultura artístico musical, além de colocar o estudante em contato com a música brasileira, valorizar e divulgar a cultura nacional.

E é notória a falta de material existente atualmente no apoio ao pianista colaborador, seja para atuação com cantores, instrumentistas, espetáculos, óperas, dança (balé), etc. Tomaselli aborda a questão, em sua dissertação de mestrado:

A dissertação de Mônica Ferreira Maia, intitulada Repertório Pianístico Brasileiro para ensino dos passos pliés e sautés do ballet clássico: possibilidades e adequação (2015), foi o único trabalho acadêmico que pude encontrar no Brasil. Nele, Maia investiga as possibilidades de adequação do repertório brasileiro para o ensino de dois passos do ballet clássico pliés e sautés.² Além de sua própria experiência como pianista colaboradora para aulas de ballet, ela se baseou em conceitos teóricos encontrados nos trabalhos de Cavalli (2001), Neves (1998), Almada (2006) e de exemplos musicais da Royal Academy of Dance of London. A partir dessa investigação, Mônica selecionou diversas músicas do repertório pianístico brasileiro adequadas para o ensino desses dois passos. Apesar da relevância do tema proposto, esse trabalho se limita a uma pequena parte das funções do pianista colaborador de ballet (TOMASELLI, 2019. P. 12)

Para o caderno serão selecionadas músicas de meados do século XIX, principalmente as danças de salão que foram muito prolíferas naquela época, como cita Castagna “começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como lundu, maxixe)”

3.1. Seleção de obras do repertório brasileiro

Por indicação da bibliotecária da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN), da Escola de Música da UFRJ, a pesquisa do repertório de música brasileira iniciou-se no site base Minerva – UFRJ, que tem um acervo imenso de compositores brasileiros.

De antemão, lá encontraremos uma variedade de obras de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, uma vez que os compositores românticos brasileiros possuem grande repertório de danças características, estendendo-se para o século XX, além de outros compositores como Clemente Ferreira Júnior, José Maurício Garcia, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros.

Outra fonte de pesquisa será o Instituto Piano Brasileiro – IPB, fundado pelo pianista e pesquisador Alexandre Dias. É um sítio de internet que atua no resgate e divulgação da obra pianística brasileira, tendo um enorme acervo de partituras, gravações, trabalho de editoração, enciclopédia e vídeos.

3.2. Transcrições

As transcrições serão necessárias para as peças de outras formações instrumentais, canto e piano, orquestrais e mesmo as peças originais para piano que precisem se adequar à métrica apropriada para cada exercício de balé. Por vezes uma música escolhida não tem uma introdução para o bailarino

entender a métrica e a velocidade da música, então é preciso compor uma pequena introdução para que esse bailarino tenha a referência musical para começar o exercício corretamente. E, cada passo tem uma determinada duração, sendo necessário interromper a música em momentos diferentes. Tudo isso precisa estar muito bem definido na partitura para que o pianista colaborador saiba exatamente em que momento interromper a música.

3.3. Obras originais

As obras originais de compositores brasileiros, como dito anteriormente, serão pesquisadas, avaliadas e selecionadas, de meados do século XIX, início do século XX, que contenham as mesmas características estilísticas para fazerem parte da organização do caderno de partituras “Música Brasileira para Balé”. E preferencialmente de domínio público, para não surgir o impasse da não cessão dos direitos autorais.

4. GUIA DE ORIENTAÇÃO PARA O PIANISTA COLABORADOR

O “Guia de orientação ao pianista colaborador de balé clássico”, orientará o pianista colaborador para o processo de escolha de outros repertórios que possam ser utilizados de forma livre em aulas que possam ter características personalizadas por cada região brasileira.

O Guia de orientação direciona o pianista ao tipo de obra musical empregada em cada exercício, tais como características métricas, figurações rítmicas, andamentos, marcação metronômica aproximada, estilos.

Essa atividade será parte integrante da dissertação, e apoiará o pianista colaborador na melhor compreensão do estilo da obra selecionada, e estimular que ele próprio possa optar por outras obras do vasto repertório brasileiro, adequadas a cada um dos exercícios propostos, com foco nas aulas livres de balé.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a falta ou escassez de material desse gênero, tendo em vista que não há atualmente publicação física ou on-line de caderno contendo partituras que possam servir de base para uma aula de balé clássico para aulas livres e com ênfase na música brasileira, o caderno de partituras para as aulas livres de balé clássico tem potencial para ser amplamente utilizado, tendo em vista que uma das áreas de atuação do pianista colaborador é justamente nas escolas de balé. Apesar de saber que muitas escolas de balé optam pelo som mecânico, devido aos custos de se manter um pianista, este investimento se justifica pela flexibilidade gerada com a atuação do pianista. Podemos observar de igual forma, que nas melhores escolas de balé, sejam as que utilizam metodologia russa (Vaganova), a francesa (École Française), a italiana (Cechetti), da inglesa (Royal Academy of Dance – RAD), a estadunidense (Balanchine), a dinamarquesa (Bournonville) ou a cubana (Escola cubana de ballet) a função principal é dada ao pianista colaborador.

Com o caderno de partituras, sua aplicabilidade para escolas e academias de balé em todo o Brasil poderá ser observada ao longo do tempo, tendo em vista que o produto possui caráter prático. O pianista poderá, a partir da solicitação da professora de balé, atendê-la com uma obra brasileira totalmente adequada ao passo/movimento proposto. Como indicado nos textos internos dos livros da RAD, especificamente no Music for Intermediate Foundation Ballet, nas palavras de Donald Thompson sobre adequação de estilos:

Nos exames, a música deve ser tocada de uma forma que os estudantes estão acostumados a ouvi-la, mas na medida em que a grande maioria das obras são reduções

para piano do repertório orquestral, há espaço para pontuais ajustes, de maneira a acomodar a técnica individual de cada pianista. O acompanhamento hábil, seguro e sensível é mais importante do que a reprodução servil à partitura (THOMSON, 2018, p.).

Tomaselli (2019) indica aqui por outra perspectiva, algo parecido, ao abordar a relação entre pianista colaborador e aluno:

Durante os anos que atuei como pianista colaborador para ballet na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, pude perceber como é importante uma boa comunicação com os bailarinos. Foi possível identificar, entretanto, diversos fatores que tornam essa comunicação desafiadora. Cada bailarino tem uma característica técnica própria, ou seja, nem todos tem a mesma agilidade para executar os movimentos. Em geral, as características que mais variam de bailarino para bailarino são: a velocidade dos giros, amplitude dos saltos e a capacidade de ficar no equilíbrio ao final de cada movimento. Por isso, o pianista deve a todo momento olhar para os bailarinos com o objetivo de realizar pequenos ajustes no andamento e acentuação das músicas. Essa demanda, faz com que a leitura da partitura seja uma tarefa quase impossível, obrigando os pianistas a memorizar um vasto repertório (TOMASELLI, 2019, p.35)

E complementa, ao abordar a relação entre pianista colaborador e professor:

De fato, a boa comunicação entre pianista e professor é fundamental para o bom desempenho do pianista e conseqüentemente, dos bailarinos. Segundo Itajara Dias, pianista do ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para que o pianista saiba eleger a música mais adequada para cada seqüência de passos, ele deve adquirir um profundo conhecimento das técnicas de ballet clássico, ao ponto de poder se imaginar realizando os movimentos. Assim, ele saberá identificar a métrica do movimento e poderá transportá-la para a métrica musical (TOMASELLI, 2019, p. 35).

A intenção principal aqui é fazer com que o pianista colaborador tenha sua própria metodologia para escolha de repertório para utilização nas aulas livres de balé clássico, com possibilidade de regionalização do repertório, de acordo com o gosto de cada centro/escola de balé.

REFERÊNCIAS

CASTAGNA, Paulo. A música urbana de salão do século XIX. Apostila do curso História da música brasileira. Instituto de Arts da UNESP.

GOMES, Guilherme Tomaselli. Interações entre pianista e corpo de baile na remontagem de ballet: análise das habilidades e competências do pianista colaborador por meio da remontagem, ensaio e apresentação do Ballet Les Sylphides, de Michel Fokine. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós- Graduação Profissional em Música, 2019.

PARKER, Carolyn (arranjadora. Org.). Higher Grades Examinations Syllabus: Music – Grade 7. Londres: Royal Academy of Dancing, 1993. Caderno de Partituras.

VÁRIOS AUTORES. Grades 4-5 Ballet: examinations, class awards and solo performance awards, male/female, graded examinations in dance series, music for set exercises and dances. Londres: Royal Academy of Dancing, 1993. Caderno de Partituras.

Specifications (especificações), incorpora informações, regras e normas relativas a exames, certificados

de aula, certificados de execução a solo, aulas de apresentação e aulas de demonstração. Londres, Royal Academy of Dancing. 2018. 178 páginas. Visto em https://media.royalacademyofdance.org/media/2019/06/17103240/20181002Specifications2018_PT.pdf, acessado em 02 de fevereiro de 2021.

Sítio de internet: Mundo bailarínístico, visto em <http://www.mundobailarinistico.com.br/2018/02/aulas-de-ballet-com-pianista.html>, acessado em 10 de março de 2023.

Sítio de internet: Ana Botafogo Maison, visto em <https://anobotafogomaison.com.br/a-barra/>, acessado em 10 de março de 2023.

Sítio de internet: Para sempre dançar, visto em <https://foreverdanca.blogspot.com/search/label/Dicionário%20da%20Bailarina>, acessado em 10 de março de 2023.

Sítio de internet: Instituto Piano Brasileiro – IPB, visto em <http://institutopianobrasileiro.com.br/>, acessado em 10 de março de 2023.

CONCERTINO PARA CAVAQUINHO E CORDAS DE ERNANI AGUIAR: GUIA PARA PREPARAÇÃO DE PERFORMANCE.

Lucas Rodrigo Dal Lacqua
UFRJ - PROMUS
lucasrdallacqua@gmail.com

Resumo. O Concertino para Cavaquinho e Cordas, de autoria de Ernani Aguiar (1950), é uma composição que os cavaquinistas podem vislumbrar a execução, mas não tem experiência nesse tipo de obra e nem dispõem de material de estudo que viabilize a execução. A pesquisa tem como objetivo geral, fazer com que o cavaquinista tenha recursos metodológicos para executar obras de concerto. O referencial teórico principal é o Concertino de Ernani Aguiar, e as técnicas e métodos de estudo do cavaquinho. Ao detalhar todo o processo de estudo da referida obra, os cavaquinistas terão um guia para preparação de performance que facilita o engajamento em optar por repertórios de música de concerto.

Palavras-chave. Cavaquinho. Concertino. Ernani Aguiar. Guia de Estudos.

Title. CONCERTINO for CAVAQUINHO and STRINGS by ERNANI AGUIAR: PERFORMANCE PREPARATION GUIDE.

Abstract. The Concertino for Cavaquinho and Strings, authored by Ernani Aguiar (1950), is a composition that cavaquinists can envisage performing, but they have no experience in this type of work and do not have the study material that makes its execution possible. The research has as general objective, to make the cavaquinist have methodological resources to perform concert works. The main theoretical reference is the Concertino by Ernani Aguiar, and the techniques and methods of studying the cavaquinho. By detailing the entire study process of said work, cavaquinists will have a guide for performance preparation that facilitates engagement in opting for concert music repertoires.

Keywords. Cavaquinho. Concertmaster. Ernani Aguiar. Study Guide.

1. INTRODUÇÃO

Segundo Christófaros (2010, p.30), "O gênero "concerto" tem como premissa ressaltar o solista, evidenciar suas qualidades e características sonoras (técnicas e expressivas) e, ao mesmo tempo, é de praxe que a orquestra dialogue com o solista".

Diante de carências de obras potenciais para o repertório clássico do cavaquinho, a obra intitulada "CONCERTINO PARA CAVAQUINHO E ORQUESTRA DE CORDAS 1. Allegro 2. Pastoral 3. Allegro 2011 - 10' - cavaquinho e cordas de autoria de Ernani Aguiar" ganha destaque. Ele aceitou a sugestão do Maestro André Cardoso (1964), então Diretor da Escola de Música e Regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ, e compôs o concertino, marcando assim o surgimento do curso de cavaquinho na UFRJ.

Ernani Aguiar, nascido em 1950, em Petrópolis, Rio de Janeiro, é compositor, violinista, regente e docente da Escola de Música da UFRJ. Compositor de extensa obra, Ernani Aguiar compõe com muita intimidade concertos para a Orquestra de Cordas, figurando em seu catálogo dezenas de obras reconhecidas pelo ótimo acabamento formal, fluência e capacidade de comunicação. Diante do desafio, o compositor pesquisou os recursos do cavaquinho, e realizou um concerto bastante desafiador, dedicando-o a André Cardoso, que sugeriu a peça e ao solista Henrique Cazes (1959).

O Concertino brasileiro para cavaquinho e orquestra de cordas foi estreado em março de 2015, no Salão Leopoldo Miguez, pela Orquestra Sinfônica da UFRJ, dirigida por André Cardoso e tendo como solista, Henrique Cazes. E a partir daí, o concertino se tornou uma opção para o recital de formatura com uma orquestra ou na versão reduzida para piano.

Sendo assim, é oportuno lembrar algumas das apresentações em que cavaquinistas executaram o concertino:

- **Camila Silva** (1997), na Catedral Evangélica de São Paulo.
- **Pedro Cantalice** (1985), na Casa de Rui Barbosa.
- **Henrique Cazes** (1959), no Cine Teatro Cuiabá. Gravação disponível nos QR Code abaixo:



1º Movimento Allegro



2º Movimento Pastoral



3º Movimento Pastoral

A execução de uma obra clássica no cavaquinho requer técnicas que não são muito usuais no instrumento. Questões que envolvem equilíbrio de frase, transparência na sonoridade e sons ligados, merecem um cuidado maior na execução por parte do cavaquinista.

Ao longo do século XX, muito se repetiu que o cavaquinho seria um instrumento de poucos recursos, o que tem sido sobejamente desmentido com o surgimento de um repertório contemporâneo capaz de potencializar suas infinitas possibilidades de execução e sonoridade. Desse repertório o Concertino de Ernani Aguiar é a ponta de lança, o objetivo mais alto a ser alcançado.

A performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] A partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra. Seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado. [...] Principalmente porque a liberdade do performer (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande. (NAPOLITANO, 2002, p. 83-84).

A presente pesquisa pretende demonstrar que uma obra de concerto pode ser perfeitamente executada pelo cavaquinista em um programa de música de concerto, e que o caráter concertista não é incompatível com as características sonoras do cavaquinho. O produto da pesquisa será resultado de práticas de execução eficazes através do Cavaquinho. O cavaquinista poderá utilizar a pesquisa como referencial para execução de obras similares e/ou correlatas.

O roteiro de estudo proposto na pesquisa irá facilitar o acesso à obra visto que os cavaquinistas não tem uma experiência no campo da música de concerto. O objetivo da pesquisa é completar a experiência do instrumentista, e propor um caminho eficaz para que os cavaquinistas se sintam amparados ao tocar o Concertino.

A obra em estudo na pesquisa já foi vivenciada pelos músicos: Ernani Aguiar, Henrique Cazes, André Cardoso e Pedro Cantalice. Serão realizadas entrevistas individuais com o objetivo de obter considerações, apontamentos e limitações percebidas pela vivência de cada um deles.

O produto da pesquisa será um guia de estudo para a obra intitulada, Concertino para Cavaquinho

e Cordas, de autoria de Ernani Aguiar. O referido estudo irá conter: plano de estudo detalhado da obra, transcrição da digitação no instrumento, e gravação de áudio e vídeo da obra em parceria com o piano, disponibilizados em meios impressos e digitais.

Assim sendo, no reflexo do mundo acadêmico, pode-se ter duas funções: demonstrar as potencialidades do cavaquinho e atrair um público de música popular para a música de concerto⁵⁶.

2. REVISÃO DE LITERATURA

O referencial teórico principal é a partitura do Concertino, de Ernani Aguiar, as técnicas e métodos de estudo do cavaquinho. A partitura está disponível para acesso, na Academia Brasileira de Música, localizada no Rio de Janeiro.

Quando se fala de cavaquinho há um universo de possibilidades referentes aos gêneros choro e samba. Ao se deparar com uma obra clássica, e de caráter pioneiro, o cavaquinista encontra dificuldades distintas, tendo a mais comum com relação à afinação do instrumento.

Segundo Cazes (1988, p.11), “No Brasil a afinação mais usada (de cima para baixo) é Ré-Sol-Si-Ré, sendo também encontrada a Ré-Sol-Si-Mi e até mesmo uma afinação em quintas (como no bandolim)- Sol-Ré-Lá-Mi”.

Tabela 01: Afinação por cordas

Afinação (de cima para baixo)	Cordas
Tradicional	Ré-Sol-Si-Ré
Natural	Ré-Sol-Si-Mi
Bandolim	Sol-Ré-Lá-Mi

Observação: O nome natural procura seguir o critério usado para denominar as afinações da viola caipira (ou brasileira), ou seja, a afinação como a do violão fica com o nome de natural. Em matéria de utilização para o acompanhamento, as afinações se equivalem. Para o solo, a afinação natural é sem dúvida mais rica, pois aumenta a extensão do cavaquinho”. (CAZES, 1988, pág. 11)

Atualmente, a grande maioria dos cavaquinistas trabalha com a afinação tradicional (Ré,Sol,Si, Ré), em contrapartida, o concertino de Ernani Aguiar foi composto pensado na afinação natural (Ré,Sol,Si,Mi), sendo essa a afinação usual do Professor Henrique Cazes. A partir dessa constatação, temos a necessidade de adaptar trechos da obra de Ernani Aguiar para a afinação tradicional, sem comprometer o resultado musical. A existência de uma partitura com digitação específica para Ré-Sol-Si-Ré irá, sem dúvida, motivar os cavaquinistas a enfrentar o desafio do Concertino.

A notação indicada para cavaquinho, segundo Cazes (1988), é a seguinte: “A extensão usual é duas oitavas, sendo que as notas que estão entre parênteses só são alcançadas com facilidade por quem usa afinação natural. Na notação das partes de cavaquinho aparecem as seguintes indicações: 4,3,2,1 – número dentro de um círculo indica a corda que está sendo tocada; 1,2,3,4 – indicam os dedos: indicador, médio, anular e mínimo da mão esquerda, respectivamente. C1, C2, etc – indica a casa mais

⁵⁶ O cavaquinho, instrumento musical, pertencente à cultura popular brasileira foi criado em Portugal. Teve origem na região da Beira Estremadura, mas os seus elementos e características foram adaptados para o Brasil. O instrumento é feito de madeira e é um cordofone popular de pequenas dimensões sendo mais utilizado na música brasileira, nos gêneros do choro e samba.

No Brasil um marco histórico do cavaquinho foi a oportunidade gratuita de curso em parceria com o curso de violão para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O curso foi aprovado em 2011 e teve efetivo início em 2013. Ele visa formar cavaquinistas aptos para atuar em todas as experiências, desde a tradição do choro e do samba com o diálogo entre a música popular e a música erudita. Na conclusão é realizado um recital. O repertório do recital fica à critério do discente e/ou do orientador. A escolha do repertório prevê a inclusão de uma obra de concerto.

Segundo Christófaró (2010, p.29-30), “Cada obra exige uma diferente adaptação e estudo por parte do intérprete. A análise da partitura é ferramenta útil à preparação da peça e revela meios de melhor estruturar a expressividade proposta pelo autor, mas as questões externas à partitura também influenciam no resultado sonoro”.

No Concertino, em estudo, destacam-se os termos musicais italianos que auxiliam na interpretação e execução da obra. Os termos traduzidos estão disponíveis, na tabela 2: Termos Musicais Italianos (Traduzidos).

Tabela 02: Tradução dos Termos Musicais Italianos

Termos Musicais Italianos	Tradução
Pochissimo rit	Pouquíssimo ritardo (acalmar)
Piu lento	Pouco lento
Calmo e Rubato	Calmo e com liberdade rítmica
Accelerando a piacere	Apressar gradualmente (à vontade)
Crescendo molto	Crescendo muito
Poco piu calmo	Um pouco mais calmo
Lascia vibrare	Deixar soar (Vibrar)
Rasgado	Técnica do rasgueado (Cavaquinho Português)

Os termos apresentados, na tabela 02, são encontrados na partitura do Concertino. Ao se deparar com os termos, o cavaquinista deverá se atentar a tradução para uma execução eficaz.

Para facilitar a interpretação e domínio da obra será realizada uma entrevista prevista, em Setembro de 2023, com os intérpretes do Concertino e com o compositor da obra. Além disso, a intenção é gerar uma revisão bibliográfica com base na experiência da construção do Concertino pelos mesmos.

3. ROTINA DE ESTUDO PARA OBRA.

O primeiro passo é a ambientação no ambiente da música de Concerto. Durante o referido período é necessário ter a escuta ativa de obras similares, por exemplo:

Tabela 03: Referências de obras similares na Web.

Obra	Disponível em Web
Sonata para Cavaquinho e Piano (Alexandre Schubert)	(83) Sonatina para Cavaquinho e Piano - Alexandre Schubert - YouTube
Gravações do Camerata Carioca	(83) Camerata Carioca - Tema - YouTube
Gravações do Camerata Brasil	(83) Camerata Brasil - Tema - YouTube
Vivaldi Concertos para Bandolim e Alaúde	(83) Vivaldi: Concertos para Bandolim e Alaúde - YouTube

A principal fonte primária para estudo do Concertino foi do solista Henrique Cazes com a Orquestra do Estado de Mato Grosso (OEMT), disponível em:

Tabela 04: Execução do Concertino, em áudio e vídeo, na Web.

Obra	Disponível em Web
-------------	--------------------------

Após a ambientação foi iniciada a preparação do primeiro movimento onde foi identificada trechos com dificuldade técnica e assim definido todo mapeamento digital funcional para afinação tradicional do cavaquinho conforme as figuras 01 a 04 – Mapeamento Digital do 1o Movimento – Allegro.

Figura 01 – Mapeamento do 1o Movimento – Allegro (1/4)

Figura 02 – Mapeamento do 1o Movimento – Allegro (2/4)

a Henrique cazes e André Cardoso
Concertino para Cavaquinho e Cordas
 (2011)

I

Ernani Aguiar

Allegro ♩ = 100

8

11

13

15

18

21

23

25

27

f

f pochissimo rit. a tempo

rit.

rit.

2

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is annotated with various fingerings and measure numbers. The measure numbers are 29, 32, 35, 38, 43, 46, 49, 52, 56, and 62. The fingerings are indicated by circled numbers 1 through 4, and some measures include a circled 5. The music is written in a single treble clef. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The score is highly detailed, with many notes and fingerings visible throughout the piece.

Figura 03 - Mapeamento do 1o Movimento - Allegro (3/4)

Figura 04 - Mapeamento do 1o Movimento - Allegro (4/4)

3

65

67

72

77

80

86

88

90

93

96

99

Para a elaboração da digitação foi realizado um estudo de junho/2022 a fevereiro/2023 da

4

100

referida obra. Em média foram estudados quatro compassos diários e assim transcritos no software MuseScore.

Além da digitação transcrita foram gravados vídeos de trechos da obra com dificuldades técnicas em andamento lento a fim de facilitar o entendimento dos interessados. Os vídeos podem ser acessados, pelo QR Code, a seguir:

Figura 05 - Dificuldades Técnicas: Compassos 12 ao 18 - 1o Movimento.



Dificuldades Técnica

Musical score for measures 11 to 18. The score is written on a single staff in treble clef. It includes various fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-3) above the notes. Measure 15 contains the instruction *f pochissimo rit.* and *a tempo*. Measure 18 includes a circled number 4 above the first note.

Figura 06 - Dificuldades Técnicas: Compassos 40 ao 43 - 1o Movimento.

O processo de diário de estudo iniciava com a revisão preliminar dos quatro compassos do dia

Musical score for measures 38 to 43. The score is written on a single staff in treble clef. It includes various fingering numbers (1-4) and circled numbers (1-4) above the notes. Measure 38 has a circled number 4 above the first note. Measure 43 includes a circled number 2 above the first note.

anterior assim como sua execução. Após era dada a continuidade aos compassos seguintes. Em início de março/2023 foi concluído o 1o Movimento - Allegro. Disponível no QR Code, a seguir:



1º Movimento Allegro

Nos meses de Abril a Junho de 2023 serão realizadas as entrevistas com o compositor da obra e os intérpretes da obra, estudo dos segundo e terceiro movimento, ensaios com o pianista da UFRJ Profo Thalyson Rodrigues (1991) e conclusão do guia para performance.

O referido guia irá conter: plano de estudo detalhado da obra, digitação da partitura e gravação de áudio e vídeo da execução do Concertino disponibilizados em meios impressos e digitais.

4. CONCLUSÕES

A presente pesquisa evidencia a utilização de uma obra de concerto com execução do cavaquinho acessível aos músicos de interesse. Há a disponibilização e democratização dos mecanismos de estudo, de forma detalhada para a execução da obra.

O produto da pesquisa é resultado de práticas transcritas de execução eficaz através do Cavaquinho. O cavaquinista poderá utilizar a pesquisa como referencial para execução de obras similares e/ou correlatas utilizando a afinação tradicional do instrumento.

Essa experiência possibilita ao cavaquinista ampliar seu campo de atuação acadêmico e profissional.

O produto da pesquisa traduz possibilidades e potencialidades do instrumento cavaquinho para uma boa performance do cavaquinista.

A presente pesquisa pretende abrir as portas para os futuros concluintes em graduação em Cavaquinho e/ou profissionais da música que precisam elaborar uma rotina prática de estudo e execução de obras de concerto num recital e /ou apresentação musical. É válido salientar que o detalhamento de estudo da obra objetiva facilitar o engajamento dos cavaquinistas em optar por repertórios com gêneros clássicos e socializar a riqueza cultural da música de concerto.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ernani. Concertino para Cavaquinho e Cordas. Gênero: música instrumental. Formação vocal/ instrumental: cvq. solo e orq. de cds. [vln. I e II, vla, vlc. e cbx. Local de publicação: Academia Brasileira de Música (ABM). Ano de publicação :2018. Partitura Manuscrita. 09 páginas.
- ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro. Brasília, 2015. Número de páginas 112 pg. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CAZES, Henrique. Escola Moderna de Cavaquinho. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.
- CHRISTÓFARO, Daniel Córdova. O Diálogo entre Solista e Orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens. Belo Horizonte, 2010. Número de páginas 106 pg. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- DIAS, Jorge. O Cavaquinho, Estudo de Difusões de um Instrumento Musical Popular. Anais do Congresso

Internacional de Etnografia. Santo Tirso, 1963.

NAPOLITANO, Marcos. História Cultural & Música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Concertino para Cavaquinho e Cordas. Henrique Cazes com a Orquestra do Estado de Mato Grosso (OEMT), Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LH5nU9buh80>. Acesso em 15 Abr.2022.

Gravações do Camerata Brasil - disponível em <https://www.youtube.com/channel/UC6XQf1kdWUib99BUj0gF4DA>. Acesso em 15 Abr.2022.

Gravações do Camerata Carioca - disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCGkCs0hJd5z0Yldx0vluRhg>. Acesso em 15 Abr.2022.

Sonata para Cavaquinho e Piano (Alexandre Schubert) - disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Gzzjoj3E_TY Acesso em 15 Abr.2022.

Termos Musicais Italianos. Disponível em <https://www.musicca.com/pt/sobre>. Acesso em 10 Nov. 2022.

Vivaldi Concertos para Bandolim e Alaúde - disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=viJiHMnkCYc> Acesso em 15 Abr.2022.

ANEXOS

Anexo 1: Partitura de Cavaquinho – Obra: Concertino para Cavaquinho e Cordas – Ernani Aguiar (1/9).



Ernani Aguiar

CONCERTINO PARA CAVAQUINHO E CORDAS

Cavaquinho

EDIÇÕES ABM
2018

Cavaquinho

a Henrique Cazes e André Cardoso

Concertino para Cavaquinho e Cordas

(2011)

I

Ernani Aguiar

Afinação do Cavaquinho



Allegro ♩ = 100



© Ernani Aguiar

Cavaquinho

Ernani Aguiar

The musical score for Cavaquinho, measures 34 to 66, is presented in a single system with ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 34 features a quintuplet of eighth notes. Measures 40, 43, 46, and 49 contain triplet markings. Measure 49 includes the instruction *più lento* and *calmo e rubato*. Measure 52 has a *ten.* marking. Measure 58 is marked *rall.* and *a tempo*. Measure 61 has a *f* and *ten.* marking. Measures 64 and 66 feature sextuplet markings. The score concludes with a final chord in measure 66.

Cavaquinho

Concertino para cavaquinho e cordas

68

72

75

78

81

87

90

93

95

98

100

p

f

crescendo molto

a tempo

Lento

rall. molto

accelerando a piacere

Cavaquinho

Ernani Aguiar

Cavaquinho

II

Pastoral (♩ = 60 MM)

mp

6

mf

13

18

9

quasi f

24

29

34

f

3

3

41

poco rubato

44

Cavaquinho

Ernani Aguiar

Musical score for Cavaquinho, measures 47-80. The score is written in treble clef and 2/4 time. It consists of seven staves of music. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 51 continues with similar rhythmic patterns. Measure 57 shows a change in texture with more sustained notes. Measure 62 is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a section of sixteenth-note runs, with a *rall.* (ritardando) marking above the staff and a *f* dynamic below. Measure 65 features a triplet of eighth notes, marked with a *3* above the staff. Measure 72 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 77 is marked with a *rall.* marking and a *a tempo* marking, ending with a double bar line.

Cavaquinho

III

Allegro (circa ♩ = 165 MM)

f accentuato

7 *lascia vibrare*

13

18

24

31

37

44 *f*

50 *f*

Cavaquinho

Ernani Aguiar

The musical score for Cavaquinho consists of ten staves of music. The first staff (measures 56-61) is marked *poco più calmo*. The second staff (measures 62-67) is marked *a tempo*. The third staff (measures 68-76) contains a first ending bracket. The fourth staff (measures 77-81) continues the melody. The fifth staff (measures 82-88) features a second ending bracket. The sixth staff (measures 89-95) is marked *f* and includes a fifth ending bracket. The seventh staff (measures 96-106) is marked *ff* and includes the instruction *rasgado* and *ten.* with accents. The eighth staff (measures 107-111) continues the *ff* section with triplets. The ninth staff (measures 112-113) shows a change to 6/8 time with triplets. The tenth staff (measures 114-115) concludes the piece with triplets and a final cadence.



Ernani Aguiar

CONCERTINO PARA
CAVAQUINHO
E CORDAS

Redução para Cavaquinho e Piano

EDIÇÕES ABM
2018

Ernani Aguiar (1950)

CONCERTINO PARA CAVAQUINHO E CORDAS (2011)

Redução para Cavaquinho e Piano

1. Allegro

2. Pastoral

3. Allegro

Instrumentação:

Cavaquinho

Piano

Duração ~ 10 min.

Informações sobre a estréia:

05/03/15 – Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ – RJ, Henrique Cazes, cavaquinho – Cordas da Orquestra Sinfônica da UFRJ – André Cardoso, reg.

Redução

a Henrique Cazes e André Cardoso
Concertino para Cavaquinho e Cordas
(2011)

Redução para piano: Sergio Di Sabbato

I

Ernani Aguiar



Allegro ♩ = 100

Cavaquinho

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and strings. The score is organized into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 11-12) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 13-15) includes a *pp* dynamic marking and shows a more complex texture with chords and moving lines. The third system (measures 16-19) contains a *f* dynamic marking and a *pochissimo rit.* instruction, followed by a *a tempo* instruction. The final system (measures 20-23) concludes with a melodic flourish in the treble and a steady accompaniment in the bass.

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and strings. The score is organized into four systems, each corresponding to a specific measure number: 23, 26, 29, and 32. Each system consists of a single treble clef staff for the Cavaquinho and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The Cavaquinho part features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano part of the third system. The score concludes at measure 32 with a final flourish in the Cavaquinho part.

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and strings. The score is organized into three systems, each with a single treble clef staff for the Cavaquinho and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. Measure numbers 36, 40, 43, and 46 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'v' (forte) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piano part features complex textures, including dense sixteenth-note passages and sustained chords. The overall style is characteristic of Brazilian instrumental music.

The image displays a piano reduction of a musical score, organized into four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 49, 53, 57, and 60 are indicated at the beginning of their respective systems. Performance directions such as *più lento*, *calmo e rubato*, *ten.*, *rall.*, and *a tempo* are placed above the staves. The score features a variety of musical notations, including sixteenth-note runs, slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *pp*.

The image displays a page of a musical score for piano reduction, covering measures 64 to 73. The score is written for a single piano instrument, with a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and complex textures. Measures 64-65 feature a rapid sixteenth-note run in the treble clef, with a '6' marking below the staff. Measures 66-67 continue this texture, with a 'V' marking above the treble staff. Measures 70-71 show a similar sixteenth-note run in the treble, with '6' markings below. Measures 73-74 feature a series of chords in the treble, each marked with a 'V' above the staff. The bass clef provides a steady accompaniment with various rhythmic figures and chords. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

The image displays a piano reduction of a musical score for the piece "Concertino para Cavaquinho e Cordas" by Ernani Aguiar. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 77-80) features a melodic line in the treble with sixteenth-note patterns and a piano accompaniment in the bass with chords and eighth-note figures. The second system (measures 81-83) includes a dynamic marking of *mf* and shows more complex rhythmic patterns in both hands. The third system (measures 84-86) features a dynamic marking of *f* and continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 87-90) shows the continuation of the melodic line in the treble, with the piano accompaniment in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a page of a musical score for piano reduction, consisting of four systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 89, 91, 94, and 95 are indicated at the beginning of their respective systems.

- System 1 (Measures 89-90):** The upper staff begins with the tempo marking *accelerando a piacere*. The music features a melodic line with eighth notes and sixteenth notes, with a key signature of one flat.
- System 2 (Measures 91-93):** The upper staff starts with the tempo marking *Lento*. It contains sixteenth-note passages with fingerings of 6 and 6, and concludes with a fermata and a *V* (vibrato) marking.
- System 3 (Measures 94-95):** The upper staff begins with the dynamic marking *p* and the instruction *crescendo molto*. It features sixteenth-note passages with fingerings of 6 and 6, followed by a section marked *rall. molto* with a *12* fingered passage. The lower staff has a *V* marking.
- System 4 (Measures 95-96):** The upper staff starts with the dynamic marking *f*. The music continues with sixteenth-note passages and includes a *V* marking in the lower staff.

Ernani Aguiar

The image displays a piano reduction of a musical score by Ernani Aguiar, covering measures 97 to 100. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 97 features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 99 is characterized by a complex texture with sixteenth-note runs in both the treble and bass staves, marked with a '6' (sextuplet) and a slur. Measure 100 continues this texture, with the treble staff ending in a final chord and the bass staff concluding with a sixteenth-note run. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, slurs, and dynamic markings.

II

Pastoral (♩. = 60 MM)

The musical score is presented in three systems, each consisting of a treble clef staff and a piano staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melody and a piano staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more active treble staff and a piano staff with a prominent accompaniment pattern.

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and strings. The score is organized into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 23-26) features a vocal line starting with a *quasi f* dynamic. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The second system (measures 27-30) continues the vocal line with accents and the piano accompaniment. The third system (measures 31-36) includes a *f* dynamic marking and a triplet in the vocal line. The fourth system (measures 37-40) begins with a *poco rubato* marking, showing a change in the piano accompaniment's texture.

The image displays a piano reduction of a musical score, organized into four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 43-46):** The vocal line begins with a melodic phrase in measure 43, followed by a rest in measure 44. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.
- **System 2 (Measures 47-51):** The vocal line continues with a melodic line in measure 47, followed by a rest in measure 48. The piano accompaniment has a more active right hand with eighth-note patterns.
- **System 3 (Measures 52-57):** The vocal line starts with a melodic phrase in measure 52, followed by a rest in measure 53. The piano accompaniment includes a section with a *vo* (voice) marking in the right hand.
- **System 4 (Measures 58-61):** The vocal line begins with a melodic phrase in measure 58, followed by a rest in measure 59. The piano accompaniment features a section with a *f* (forte) marking in the right hand, leading to a dense, rapid melodic passage in measure 61.

The image displays a piano reduction of a musical score, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is marked with tempo changes: *rall.* (rallentando) and *a tempo* (return to the original tempo). The measures are numbered 63, 68, 72, and 77. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, often with slurs and ties. The vocal line consists of a single melodic line with some rests. The overall style is characteristic of Brazilian instrumental music.

III

Allegro (circa ♩ = 165 MM)

f *accentuato*

quasi f

7 *lascia vibrare*

7 *f*

12

12

The image displays a piano reduction of a musical score for 'Concertino for Cavaquinho and Strings' by Ernani Aguiar. The score is presented in three systems, each with a single staff for the Cavaquinho and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment.

- System 1 (Measures 17-23):** The Cavaquinho part begins at measure 17 with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. Measure 23 includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
- System 2 (Measures 27-33):** The Cavaquinho part continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note patterns in the bass and chords in the treble. Measure 27 includes a dynamic marking of *f* (forte).

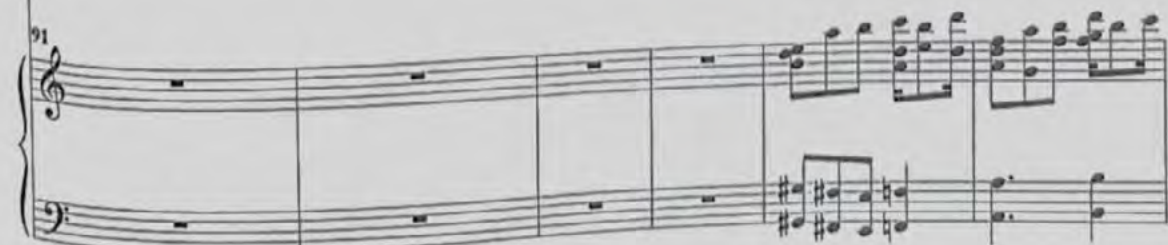
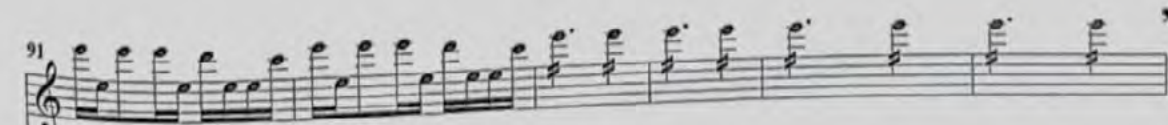
The image displays a page of a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and strings. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 33 to 37. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. A *p* *leggiero* marking appears in the second measure of this system. The second system covers measures 38 to 42. The piano accompaniment features a *soave* marking in measure 40 and a triplet of eighth notes in measure 42. The third system covers measures 43 to 46. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking in measure 44 and a triplet of eighth notes in measure 46. The score uses standard musical notation, including treble and bass clefs, stems, beams, and various dynamic and articulation markings.

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and Strings. The score is organized into three systems, each with a Cavaquinho staff (treble clef) and a piano staff (grand staff).
- **System 1 (Measures 47-51):** The Cavaquinho part features a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 49.
- **System 2 (Measures 52-56):** The Cavaquinho part has a rest in measure 52, followed by a melodic line. The piano part features a dense texture of triplets in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).
- **System 3 (Measures 57-59):** The Cavaquinho part continues with a melodic line. The piano accompaniment consists of sustained chords. A tempo marking *poco più calma* (a little more calm) is placed above the Cavaquinho staff in measure 57.

The image displays a musical score for a piano reduction of a piece for Cavaquinho and Strings. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1 (Measures 63-68):** The vocal line begins at measure 63 with a melodic phrase. The piano accompaniment starts at measure 63 with a *f* dynamic, followed by a *mp* dynamic. The tempo is marked *a tempo*.
- System 2 (Measures 69-72):** The vocal line is silent (rests) for these measures. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef.
- System 3 (Measures 73-76):** The vocal line resumes at measure 73. The piano accompaniment features a *mp* dynamic and includes a repeat sign at the end of the system.

Ernani Aguiar



The image displays a piano reduction of a musical score, specifically measures 97 through 106. The score is written for a single piano instrument, with a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system, starting at measure 97, includes a single treble clef staff with a whole note rest and a dynamic marking of *rall.* (rallentando), which changes to *a tempo* (return to tempo) in the second measure. The piano part begins in measure 97 with a series of chords and moving lines in both hands. The second system starts at measure 102, marked with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The third system starts at measure 106, showing more complex rhythmic patterns in the treble clef, including sixteenth notes and triplets, while the bass clef continues with sustained chords and moving lines. The score concludes with a copyright notice: © Ernani Aguiar.

Ernani Aguiar

The image displays a page of a musical score for piano reduction, consisting of three systems of staves. The first system (measures 110-111) features a treble clef staff with a dynamic marking of *ff* and a grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *f*. The second system (measures 112-113) includes a treble clef staff with a *rasgado* instruction and a grand staff. The third system (measures 114-115) continues the grand staff. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and various articulation marks such as accents and slurs.

HORIZONTES, POSSIBILIDADES TÉCNICAS E CRIATIVAS NO CAVAQUINHO DE 6 CORDAS

Márcio Marinho de Souza
UFRJ – Promus
contatomarciomarinho@gmail.com

Resumo. O cavaquinho de 6 cordas é um instrumento que existe desde a metade do século XIX mas ainda não possui uma linguagem estabelecida por ser um instrumento pouco difundido. O presente trabalho visa a contribuir com a construção de uma linguagem para o cavaquinho de 6 cordas, a partir de obras que resultaram de pesquisa técnica e composicional. O texto também abordará um breve contexto histórico culminando no atual estabelecimento do instrumento no cenário da música popular brasileira.

Palavras-chave. Cavaquinho de 6 cordas solo. Composição. Marcianas

Title. Horizons, Technical and creative possibilities in the six strings guitar

Abstract. The 6 string cavaquinho is an instrument that has existed since the mid-nineteenth century but still does not have an established language because it is a little widespread instrument. The present work aims to contribute to the construction of a language for the 6-string cavaquinho, based on works that resulted from technical and compositional research. The text will also address a brief historical context culminating in the current establishment of the instrument in the Brazilian popular music scene.

Keywords. Guitar six strings. Composition. Marcianas.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre as possibilidades técnicas, musicais, harmônicas, rítmicas e criativas do cavaquinho de 6 cordas (instrumento ainda pouco utilizado na música mundial), no contexto de sua história no Brasil. Além disso, contarei um pouco da minha relação e vivência com o instrumento e sobre o desenvolvimento da minha linguagem com o cavaquinho. Este projeto é parte da minha pesquisa no mestrado profissional (PROMUS- UFRJ), que tem como produto final dez composições originais para cavaquinho de 6 cordas solo, incluindo gravações em audiovisual e partituras digitalizadas, intituladas “As Marcianas”, título que faz referência ao nome do compositor, Márcio Marinho (1984 -). Até o momento foram compostas cinco Marcianas, e quatro partituras foram escritas.

2. BREVE HISTÓRIA DO CAVAQUINHO BRASILEIRO

O cavaquinho, de origem portuguesa, como afirma Arraes (2015), é um dos instrumentos mais representativos e populares da música brasileira. Segundo Henrique Cazes, “Existe unanimidade entre autores como Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade, Renato Almeida e Câmara Cascudo sobre a origem portuguesa do cavaquinho. Afirma Cascudo que de

Portugal instrumento teria sido levado para a Ilha da Madeira e de lá, após absolver algumas modificações, vindo para o Brasil” (Escola Moderna do Cavaquinho) (1988, p. 8). Está presente principalmente dentro dos gêneros Choro e Samba, sendo responsável tradicionalmente pelas funções rítmicas e harmônicas dentro dos conjuntos. O desenvolvimento do cavaquinho no Brasil é marcado por grandes instrumentistas que contribuíram para a evolução desse instrumento. Um deles foi Mário

Alvares⁵⁷ (1861- 1915), músico da primeira geração do Choro que, em sua época, executava o cavaquinho passeando pelos papéis de solista e acompanhador, sendo um dos primeiros cavaquinistas da história. Assim, ele já inovava, visto que o cavaquinho era tocado basicamente “como um instrumento de acompanhamento na música popular brasileira” (CESAR, 2011, p. 8). Outros importantes instrumentistas que colaboraram para a consolidação do cavaquinho no cenário da música brasileira foram: Henrique Cazes, Jonas, Índio do cavaco, Jacaré, Toco Preto, Waldir Silva, Mauro Diniz, Carlinhos do Cavaco, Márcio Hulk, Alceu Maia, Toco Preto, Benedito Costa, Luciana Rabello, Mané do Cavaco, Líncon de Lima, Siqueira do Cavaco, Dudu Nobre, Walter Cypriano, entre outros.

Mário não foi o inventor do cavaquinho de 5 cordas, existem relatos da existência desse instrumento bem antes do seu nascimento. Mas com seu espírito visionário, inseriu o cavaquinho de 5 cordas na música dos chorões – além de ser considerado um dos maiores compositores do instrumento, já que, até então, esse era difundido unicamente com quatro cordas –; e também, segundo Pinto (1978), o Bando ou Zebróide, instrumento de 12 cordas que, por ter uma extensão maior, fazia com que ele não precisasse oitavar as melodias como tinha que fazer no cavaquinho tradicional em alguns contextos. Posteriormente, destacou-se também Nelson Alves⁵⁸ (1895-1960), cavaquinista fundador do Oito Batutas, conjunto do mestre Pixinguinha. Romão (2017, p. 41) diz que “o grupo que ganha destaque nessa fase é o Conjunto Caxangá que, futuramente, se chamaria Os Oito Batutas e seria liderado por Pixinguinha, Donga e o cavaquinista Nelson Alves, músico e compositor negro. Nelson compôs choros bem elaborados como Mistura e Manda; Cuidado com Ele; Nem Ela Nem e Eu; e Serpentina, que até hoje fazem parte do repertório das rodas de choro. Outro importante nome da história do instrumento foi Canhoto do Cavaquinho⁵⁹ (1908- 1987) - Waldir Frederico Tramontano -, um dos expoentes no acompanhamento do Choro. Segundo Ribeiro:

Canhoto do cavaquinho (1908-1987) é considerado por muitos músicos e chorões como um dos principais representantes do cavaco-centro ou de acompanhamento na música popular brasileira. Consagrou seu estilo ao longo de quarenta anos de carreira atuando em grupos como Gente do Morro, o Regional de Benedito Lacerda. (Ribeiro, 2014, p. 16)

Um dos artistas mais importantes da história do cavaquinho foi Waldir Azevedo⁶⁰ (1923- 1980), divisor de águas no instrumento, no Choro e na música brasileira. Segundo Benon (2017, p.12), “a sonoridade extraída do cavaquinho por Waldir Azevedo se consagrou como a maior referência sonora para o cavaquinho brasileiro”. Benon (2017, p. 12) ainda diz que “o imenso sucesso de suas composições fez com que muitas delas se vinculassem à imagem do cavaquinho brasileiro”. Waldir elevou o cavaquinho à categoria de concertista, tornando-o mundialmente conhecido.

O cavaquinho de 4 cordas sem dúvidas é o mais difundido no Brasil. Embora existam vários tipos de afinação para o instrumento, são três afinações mais utilizadas no país. Segundo Henrique Cazes, desde o surgimento em algumas cidades portuguesas, o cavaquinho tem sido afinado de diversas maneiras das quais podemos citar do grave para o agudo (ré – si – sol – sol), (mi – dó – lá – lá), (lá – mi – ré – sol), essa última é chamada de afinação para malhão e vira, na “Moda Velha” (lá – mi – dó – sol), já essa é usada na região de Barcelos⁶¹. (Escola Moderna do Cavaquinho) (1988, p. 11). Como mencionado anteriormente, no Brasil existem três afinações que são mais utilizadas, sempre ordenadas de baixo para cima: 1) Afinação tradicional ou Paraguassu (ré – si – sol – ré), essa afinação é a mais utilizada pelos cavaquinistas brasileiros, e é a afinação que os madeireiros trouxeram para o Brasil; 2) Afinação natural (mi – si – sol – ré), também utilizada em Coimbra; 3) Em quintas (mi – lá – ré – sol), afinação usada no bandolim e no violino, muito utilizada para acompanhamento, aumenta a extensão do instrumento

57 Link extraído do acervo digital Mário Alvares: <http://www.marioalvares.com.br/p/sobre-o-musico.html>

58 Link extraído da instituição Casa do Choro, do acervo autores: <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/48>

59 Link extraído da instituição Casa do Choro, do acervo autores: <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/48>

60 Link extraído do acervo digital Waldir Azevedo: <https://immub.org/artista/waldir-azevedo>

61 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Barcelos>

tanto para o grave quanto para o agudo. As afinações dos cavaquinhos de 5 e 6 cordas são baseadas na afinação Paraguassu, acrescentando um sol mais grave no cavaquinho de 5 cordas, ficando (ré – si – sol – ré – sol), e duas cordas mais graves no cavaquinho de 6 cordas, ficando (ré – si – sol – ré – sol – dó).

3. BREVE MEMORIAL – MÁRCIO MARINHO E O CAVAQUINHO

Iniciei o meu contato com a música ainda na infância, porque, nas frequentes reuniões de família, os gêneros samba, pagode e forró estavam sempre presentes, tanto para dançar, quanto para tocarmos juntos. Os estudos com o cavaquinho de 4 cordas se iniciaram em 1998, por intermédio de Ricardo Farias (Brito 7 cordas). Ainda aos 12 anos de idade, conheci o choro, o que transformou a maneira como me relacionava com a música. A partir da prática e dos estudos do gênero, iniciei a trajetória como músico, e fiz parte dos grupos Os novos Chorões, Sorrindo à Toa, Trio Cai Dentro e quarteto Galinha Caipira Completa⁶².

Em 2010, por sentir a necessidade de ampliar as possibilidades harmônicas e melódicas do instrumento, adquiri o primeiro cavaquinho de 5 cordas. A busca por uma nova sonoridade e uma nova maneira de tocar o cavaquinho demandou a criação de uma linguagem própria, haja vista que, mesmo atualmente, existe pouco material produzido para cavaquinho de 5 e 6 cordas. Essa lacuna bibliográfica teve de ser suplantada através da exploração das possibilidades do instrumento, o que gerou grande crescimento como músico. Tais estudos e criações resultaram em um álbum solo⁶³, lançado em 2016 e com todos os arranjos autorais. Trata-se de um álbum elaborado com o intuito de demonstrar as diferentes características de que o instrumento dispõe. Mesmo com apenas uma corda a mais, a técnica, o timbre, a extensão e as medidas para a construção do instrumento são distintas. Dito isso, ressalta-se que cada cavaquinho, de 4, 5 ou 6 cordas, possui características próprias.

O cavaquinho de 6 cordas entra em cena no final do segundo semestre de 2016, com a mesma intenção de aumentar a gama de possibilidades harmônicas e melódicas. Através desse novo contato, explorei o mundo musical de Johann Sebastian Bach, imergindo nos estudos para execução das Partitas no1 e no2 para violino solo no cavaquinho de 6 cordas. Foram necessárias adaptações de algumas melodias para o instrumento, visto que, por serem compostas para violino, não há correspondência direta de afinação e digitação. O resultado palpável desse estudo foi lançado no álbum Tropicalibach⁶⁴, de 2020, no qual executei as Partitas, um trabalho inédito por ser a primeira gravação de cavaquinho de 6 cordas solo em todas as faixas do álbum, além de ser a primeira gravação das Partitas no cavaquinho de 6 cordas.

4. CAVAQUINHO DE 6 CORDAS

Atualmente, o cavaquinho de 6 cordas tem se estabelecido mais no cenário da música brasileira, apesar de ainda existirem poucos instrumentistas que o tocam. Na história, sempre foi assim. São muitos os cavaquinista de 4 cordas da música brasileira. Alguns tocaram o cavaquinho de 5 cordas, mas poucos se aventuraram no de 6.

Recentemente alguns estudos relataram vestígios da presença do cavaquinho de 6 cordas em meados do séc. XIX, segundo Nuno Cristo: (2019, P.8).

O “cavaquinho original” foi descrito pela primeira vez como uma “petite viole française”

62 Link para o álbum Galinha Caipira Completa: <https://open.spotify.com/album/1plYK4KYSWaRKAtoDGqGdE?si=Au-y0my00E6cEm9VpBsBbA>

63 O cavaquinho sendo executado sem acompanhamentos, exercendo as funções melódicas, harmônicas e rítmicas simultaneamente. Link para o álbum Márcio Marinho solo 2016: https://open.spotify.com/album/7DJq50ywfIWWVxHS00u3e7?-si=pBYb1NK2S76ZA4PLc_CMog

64 Link para o álbum Tropicalibach <https://open.spotify.com/album/3W8TW7wakbMoo8yTG7MxEC?si=tgKow40NSyCi-rWj6ZJbcNA>

tocada por um “mulâtre” no contexto aristocrático/burguês do Rio de Janeiro. A noção de que o instrumento era uma redução à oitava com 6 cordas de tripa/seda parece ser apoiada por evidência recolhida em várias fontes mais tardias nesse mesmo século, incluindo exemplares sobreviventes feitos em Lisboa e Ponta Delgada (Açores), a afinação descrita em manuscritos de música do Funchal (1843 to 1845), um “cavaquinho” de 6 cordas do Porto tocado no Funchal em 1854, o anúncio de venda de “cavaquinhos de 6 cordas” em Coimbra em 1864, a notícia de “A small guitar of six strings” feita por Sanhudo do Porto no catálogo da Exposição Internacional de Filadélfia (1876), o verbete “Cavaquinho (ki) sm. violinha de quatro ou seis cordas de tripa” num dicionário de 1877, e um rótulo antigo de António Duarte, Porto⁶⁵.

Entretanto, tal existência não representa a formação de tradição a longo prazo, pois, como mencionado anteriormente, o modelo mais executado e difundido é o cavaquinho de 4 corda.



Figura 1 e 2: Cavaquinho de 6 cordas da segunda metade do século XIX. Imagens extraídas da dissertação de Nuno Cristo (2019, p. 8).

Em um âmbito pessoal, o primeiro contato com um cavaquinho de 6 cordas foi em Fortaleza, com o cavaquinista cearense Luiz José⁶⁶ em 2015. Apesar de já ter explorado o cavaquinho de 5 cordas, sequer sabia da existência de algum cavaquinho 6 cordas e muito menos que músicos da metade do século XIX já o teriam utilizado. Essa percepção e contato tardio reforçam a constatação do quão pouco difundido é o instrumento.

Por não existir uma demanda significativa para a compra do cavaquinho de 6 cordas, são poucos os luthiers que construíram instrumentos desse modelo, um deles se chama Bruno Balbino, residente em Brasília. Ele, após o estabelecimento de uma parceria para o desenvolvimento de cavaquinhos 6 cordas, já construiu mais de 10 instrumentos. O primeiro cavaquinho construído nesse processo ficou muito distante das expectativas em relação ao timbre, afinação, medidas do corpo, largura do braço; entre outras características que podiam ser aperfeiçoadas. O fato é que a comunicação acessível e trocas de experiências facilitaram o aprimoramento em relação às medidas e à sonoridade do instrumento. O primeiro cavaquinho de 6 cordas possuía as seguintes características e medidas: tampo de abeto, fundo de jacarandá, lateral de jacarandá, braço de mogno, escala de ébano, medidas das laterais 9,6 centímetros, braço pestana 3,7 centímetros, braço casa 12, 4,6 centímetros.

O segundo modelo de cavaquinho de 6 cordas possuía: tampo abeto, fundo jacarandá, lateral jacarandá, braço cedro, medidas das laterais 8,5 centímetros, medidas do braço pestana 4,6 centímetros, medidas casa 12 5,3 centímetros. Tais medidas passaram a ser usadas como referência na construção

65 Extraído do Blog Guitarra de Coimbra: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com/2021/02/descolonizando-o-cavaquinho-parte-1-um.html?m=1>

66 Link de Luis Jose tocando cavaquinho de 6 cordas: <https://youtu.be/RSTUTZUnxCU>

dos cavaquinhos de 6 cordas por apresentarem significativamente melhores resultados do que o primeiro, apesar de este ser um processo em constante transformação e haver contínuas possibilidades de aperfeiçoamento.

A conclusão a que chegamos em relação à diferença do primeiro para o segundo é que o tamanho do corpo do segundo é menor do que o primeiro, propiciando assim um maior equilíbrio de frequência entre as cordas, mais projeção sonora e um grave mais encorpado, ou seja, a frequência grave ficou mais presente do que no primeiro cavaquinho, valorizando as duas cordas mais graves que o instrumento possui. Percebemos que um corpo grande não fará o instrumento mais grave ou com mais projeção sonora, o que constatamos foi justamente o contrário: quanto maior a caixa do corpo, menos grave e menos projeção sonora.

As medidas do braço também fizeram muita diferença para a funcionalidade do instrumento, repare que o braço pestana do segundo cavaquinho é maior do que o do primeiro, dando mais espaço entre as cordas, facilitando a disposição dos dedos para montagem dos acordes e execução de solos. Houve mudanças nas medidas entre as casas para também favorecer a execução do instrumentista em relação aos acordes e solos.

Como resultado de tal trabalho, outros músicos também decidiram explorar o cavaquinho 6 cordas. Ressalta-se, por exemplo, o músico Matheus Donato⁶⁷, também de Brasília, que começou a tocar o cavaquinho de 6, desenvolvendo um trabalho muito relevante para a linguagem do instrumento e também buscando a sua própria maneira de tocar, porque, como mencionado, existem poucos materiais para o aprendizado desse instrumento.

5. UMA LINGUAGEM DO CAVAQUINHO DE 6 CORDAS NO SÉCULO XXI

O cavaquinho de 6 cordas é um instrumento que ainda não possui uma linguagem definida e completamente estruturada, ainda mais se compararmos com o de 4 cordas, que é tradicionalmente utilizado para acompanhamento e solo já há muitos anos no Brasil, com uma representatividade imensa de músicos que o executam, além de maior facilidade para encontrar materiais didáticos e gravações para poder estudar o instrumento. Poucas pessoas têm acesso ou tocam o cavaquinho de 6 cordas atualmente, por não saberem que existe ou pela escassez de materiais didáticos, partituras ou até mesmo gravações que facilitem o aprendizado e o conhecimento da existência desse instrumento. Cada cavaquinho tem a sua peculiaridade na maneira de ser tocado; o cavaquinho de 6 cordas é diferente do cavaquinho de 4 e 5 cordas. As duas cordas mais graves abarcam 7 semitons a mais em relação ao de 5 cordas e quatorze semitons a mais em relação ao cavaquinho de 4 cordas, abrindo um leque de possibilidades harmônicas e melódicas que propiciam novas formações de acorde, novas inversões de acorde, maior extensão para solo, maior quantidade de notas tocadas simultaneamente ou palhetadas em arpejo.

É notório o enriquecimento que a sexta corda traz para o universo do cavaquinho, com relação à viabilidade de novas interpretações que o instrumento permite, aumentando as possibilidades técnicas como, por exemplo, simular uma baixaria de um violão de 6 ou 7 cordas, mesmo soando uma oitava a cima em relação ao que está escrito em uma partitura. Também, poder estudar e executar repertório de outros instrumentos, como violino, piano, violão de 6 e 7 cordas, bandolim de 8 e 10 cordas sem precisar modificar as melodias ou oitavá-las, algumas vezes até descaracterizando a melodia original.

Um exemplo são as partitas de Bach para violino solo. Encontram-se notas nas partituras que não existem na extensão do braço do cavaquinho de 4 cordas, como o sol 2, pois a nota mais grave que cavaquinho de 4 cordas possui é o ré 3. Outra perspectiva é o aumento de alternativas para a criação de

67 [Link de Matheus Donato e Márcio Marinho tocando cavaquinho de 6 cordas https://youtu.be/CN1fAlrGPDs](https://youtu.be/CN1fAlrGPDs)
[Link de Matheus Donato tocando cavaquinho de 6 cordas https://youtu.be/-3fFJkBJ9eU](https://youtu.be/-3fFJkBJ9eU)

arranjos chord melody de diferentes músicas, tendo a possibilidade de utilizar as notas da sexta corda dando mais ênfase às notas do baixo, possibilitando novas ideias, progressões harmônicas, linhas melódicas, abrindo novos horizontes para o instrumento.

Tocar e compor diferentes estilos tocando sozinho, fazer levadas em diferentes regiões do instrumento, acompanhar outros músicos, aumentar a possibilidade de tocar em duo, por exemplo, visto que o cavaquinho de 4 cordas trabalha apenas na região aguda e média- aguda, que não preenche por si só um acompanhamento, fazendo necessário um violão ou baixo para também acompanhar, devido à falta dos baixos. Com todas essas possibilidades técnicas, as possibilidades de execução no instrumento se ampliam, assim como as possibilidades criativas.

Quando se busca expandir a extensão do instrumento, buscam-se justamente novos horizontes para criar, compor, performar, arranjar, etc. Hoje, dedico meus estudos, gravações e tempo profissional também para expandir as possibilidades do instrumento, para que mais pessoas possam conhecê-lo, acessá-lo e criar sua musicalidade junto a ele.

6. RELATO DE EXPERIÊNCIA

Este artigo abrange também uma parte do meu projeto no Mestrado Profissional na Escola de Música da UFRJ, em que estou compondo dez músicas para o cavaquinho de 6 cordas solo intituladas "As Marcianas". Todas as músicas foram e serão compostas no cavaquinho de seis cordas, buscando explorar todas as influências que adquiri durante a minha trajetória como cavaquinista até os dias atuais, utilizando-as também nas composições técnicas para cavaquinho solo⁶⁸. Até o momento, compus e escrevi quatro peças, sendo elas: 1) Marciana nº1, música baseada na forma rondó⁶⁹, muito utilizada no gênero choro. Trata-se de um forró em dois por quatro, na tonalidade de sol maior, com três partes, e tem como objetivo explorar a técnica de arpejos na primeira e segunda parte, e a técnica de ligados na terceira parte; 2) Marciana nº2 é uma valsa em três por quatro com duas partes, na tonalidade de lá menor e a segunda parte em dó maior, possuindo uma linguagem flamenca. A primeira parte foi composta em cima de arpejos e, na segunda parte, as melodias são baseadas nos próprios acordes que a parte dispõe; 3) Marciana nº3 é uma composição mais dolente, com duas partes e inspirada em Garoto (Anibal Augusto Sardinha)⁷⁰ (1915-1955). Essa composição é baseada na fusão da melodia e harmonia tocadas simultaneamente, utilizando também a técnica chord melody. Segundo Pedro Cantalice (2011, p. 28): "Com essa técnica é possível enriquecer o som da melodia com as notas do acorde que está sendo tocado no momento, no lugar de tocar apenas a nota da melodia, toca-se esta e outras notas como parte do acompanhamento"; 4) A Marciana nº4⁷¹ é uma obra composta tendo como influência Johann Sebastian Bach. A música tem várias mudanças de fórmula de compasso, já na primeira parte começando em sete por quatro, quatro por quatro e três por quatro. Essa composição tem um aspecto mais livre, ou seja, não é uma música com uma estrutura determinada, como por exemplo a forma rondó. Ela segue um padrão mais livre tanto harmonicamente, melodicamente ou ritmicamente.

68 Cavaquinho solo significa: a execução da melodia, harmonia e ritmo executadas simultaneamente sem acompanhamento de outros instrumentos.

69 A forma rondó apresenta um tema principal (ou parte principal), chamado de "A", o qual sempre se repete após a apresentação de um novo tema: A-B-A-C-A, por exemplo. No caso do Choro, gênero onde essa forma é amplamente utilizada, é comum repetir-se as partes na sua primeira exposição: AA-BB-A-CC-A.

70 Link de Anibal Augusto Sardinha (Garoto). [https://pt.wikipedia.org/wiki/Garoto_\(músico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Garoto_(músico))

71 Link da primeira gravação audiovisual da Marciana nº4 para o projeto de pesquisa (PROMUS- UFRJ): https://www.youtube.com/watch?v=Xrqabibk_jE

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou mostrar um pouco da história desse instrumento, que ainda se encontra em fase de construção de sua linguagem. Visa a exercer a função de incentivador para o cavaquinho de uma forma geral, percorrendo os mais variados estilos musicais dentro da minha concepção como cavaquinista, trazendo as minhas influências, experimentos e maneira de tocar para o universo do instrumento. Além de servir como difusor do cavaquinho de 6 cordas, para que mais pessoas conheçam as peculiaridades que o instrumento pode propiciar em suas variadas vertentes. E também para que outros instrumentistas, pessoas leigas ou apreciadores da arte tenham curiosidade em conhecer esse instrumento ainda tão desconhecido e pouco difundido.

REFERÊNCIAS

- ARRAES, Luis Carlos Orione de Alencar. Tradição e Inovação no Cavaquinho Brasileiro. Brasília, 2015. p.116. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Departamento de Música da Universidade de Brasília. Brasília, 2015.
- BENON, Leonardo Bodstein. O estilo interpretativo de Waldir Azevedo: aspectos técnicos e expressivos. 2017. 1133f., il. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- CAZES, Henrique- Escola Moderna do cavaquinho: afinações: ré- sol- si- ré/ré- sol- si- mi/ Henrique Cazes – São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 64p.: il., Música
- CESAR, Ana Claudia. O Cavaquinho na Obra de Waldir Azevedo. São Paulo, 2011. p.127. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011.
- CRISTO, Nuno (2019). Decolonizing the Cavaquinho: A New Narrative. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis VI (New Series)*. Edited by Gisa Jahnichen. Berlin: Logos, [22pp.].
- PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.
- RIBEIRO, Jamerson Farias. O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto): A construção estilística de um “cavaco-centro” no choro. 2014. Dissertação (Mestrado em Musicologia: Etnografia das práticas musicais) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ROMÃO, Carlos Eduardo. Cavaquinho em mãos de ébano: três personagens. Florianópolis 2017. 87f. Trabalho de conclusão apresentado ao curso de licenciatura em música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2017
- SEVERIANO, Pedro Henrique Cantalice. Compêndio de técnicas e sonoridades para cavaquinho brasileiro. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE CORDAS DE RADAMÉS GNATTALI: UM ESTUDO HISTÓRICO, ANALÍTICO E INTERPRETATIVO

Maíni Faria Moreno
PROMUS - UFRJ
mainimoreno@hotmail.com

Resumo. Este artigo tem como objetivo demonstrar o andamento do processo de elaboração de um estudo histórico, analítico e interpretativo para o Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas, do compositor Radamés Gnattali. O objetivo geral consiste em auxiliar o harpista intérprete na melhor compreensão da peça e ajudar os compositores que têm interesse em escrever para harpa, apontando possíveis problemas de execução e propondo soluções práticas para eles. Para tal proposta, serão utilizadas bibliografias e métodos que respaldam as sugestões de soluções interpretativas dos trechos de dificuldades do concerto estudado. O produto final apresentará ainda alguns relatos de experiências de harpistas que estudaram o concerto em questão, comparando as suas escolhas interpretativas entre si e com a bibliografia de referência, e, posteriormente, com a interpretação criada pela autora deste trabalho. A partir desses dados, visamos criar procedimentos que auxiliem a escrita e a interpretação da música para harpa dentro deste recorte.

Palavras-chave. Harpa, Concerto, Caderno, Radamés Gnattali.

Concert for harp and string orchestra by Radamés Gnattali: study notebook Abstract.

Abstract. This article aims to demonstrate the progress of the elaboration process of a technical-practical notebook for the Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas, by the composer Radamés Gnattali. The general objective is to help the harpist interpreter in a better understanding of the piece and to help composers who are interested in writing for the harp, pointing out possible performance problems and proposing practical solutions for them. For such a proposal, bibliographies and methods will be used that support the suggestions of interpretative solutions of the difficult passages of the concert studied. The final product will also present some reports of experiences of harpists who studied the concert in question, comparing their interpretive choices with each other and with the reference bibliography, and, later, with the interpretation created by the author of this work. From these data, we aim to create procedures that help the writing and interpretation of music for harp within this framework.

Keywords. Harp, Concert, Book, Radamés Gnattali.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo descrever o processo, até o momento, do meu projeto de pesquisa no Mestrado Profissional (PROMUS-UFRJ) que tem como produto final a criação de um estudo histórico, analítico e interpretativo, voltado tanto para compositores quanto para os intérpretes, com base no *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, do compositor Radamés Gnattali.

A questão desenvolvida nesta pesquisa está baseada no fato de que existem passagens escritas para a harpa que não são idiomáticas, o que gera dificuldades de execução e que exigem soluções criativas do intérprete. O objetivo deste trabalho é ajudar o instrumentista a compreender melhor o concerto em questão e a estudar esses problemas de execução assim como demonstrar aos

compositores formas básicas de se escrever para harpa, levando-se em consideração as soluções aqui propostas nos trechos que apresentam dificuldades idiomáticas. Vale ressaltar que este é um trabalho em andamento para a obtenção do grau de mestre pelo programa PROMUS - UFRJ.

Para construir essa pesquisa utilizaremos princípios qualitativos devido à necessidade de se compreender as implicações ligadas à performance do Concerto e de como se resolver os problemas de execução de trechos não idiomáticos. Para isso, consideraremos o conceito de pesquisa qualitativa de BRESLER (2007). Como base teórica, utilizaremos autores como DUARTE (2011), HADASSAH (2020), ADLER (2002), REES-ROHRBACHER (2012), ALMADA (2000), PISTON (1969) e KOECHLIN (1954).

Vale ressaltar que esta obra foi importante para a comunidade harpística brasileira devido ao pioneirismo do compositor, ao lado de nomes como Heitor Villa-Lobos, em utilizar a harpa como solista e a música brasileira como material composicional.

Portanto, como forma de contribuir com a bibliografia específica para harpa, e para auxiliar tanto compositores quanto performers, essa pesquisa abordará questões técnicas de estudo e de interpretação, o que permitirá ao leitor obter um outro ponto de vista sobre a composição, ampliando as suas possibilidades de execução, de escrita e de composição. Além disso, este caderno também auxiliará o intérprete diante das decisões que tomará durante seus estudos para a construção de sua performance, através da escrita para harpa de Radamés Gnattali. O resultado deste trabalho poderá ser aplicado em outras peças, seguindo os mesmos preceitos de estudo preconizados no caderno.

2. COMPOSITOR E HARPISTA HOMENAGEADO

Radamés era muito respeitado na Rádio Nacional, portanto, tinha total liberdade para programar e tocar sua própria música, no período em que lá trabalhou, aproximadamente entre as décadas de 1940 e 1960. Nessa época surgiu a ideia de começar a compor concertos para os seus amigos músicos, pelos quais tinha admiração. Um desses amigos foi o harpista italiano Gianni Fumagalli, a quem admirava e a quem foi dedicado o *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*. “Eu sempre escrevi música para os meus amigos” (DIDIER, 1996, p. 74).

2.1. Radamés Gnattali

Radamés Gnattali foi um arranjador, compositor e pianista brasileiro, natural da cidade de Porto Alegre. Aos 18 anos, por incentivo do seu professor, Radamés Gnattali foi ao Rio de Janeiro para se apresentar em um recital no Instituto Nacional de Música. A trajetória do compositor ganhou forte impulso com a inauguração da Rádio Nacional no ano de 1936, onde não demorou muito para Radamés assumir um importante papel naquela emissora de rádio. Radamés Gnattali, maestro da casa, teve a responsabilidade de trabalhar para o desenvolvimento de um outro estilo musical para as canções brasileiras, além daquele habitual, que tinha por base o regional.

Ele começou a fazer arranjos de peças como toadas, choros para pequenos conjuntos, trios, quartetos, os quais eram executados, por vezes, pelo próprio maestro, ao piano. Sua intenção era enriquecer a música brasileira com arranjos mais sofisticados. Em 1941, com o patrocínio da Coca-Cola, surge a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali, que contava ainda com um conjunto de choro, incluindo cavaquinho, dois violões e instrumentos de percussão, para tocar sucessos da época com os seus refinados arranjos. Havia um programa intitulado *Um Milhão de Melodias da Rádio Nacional*, no qual eram apresentadas composições de várias partes do mundo. Gnattali escreveu e dedicou obras para alguns amigos, sendo que alguns deles também tocavam na orquestra da Rádio Nacional.

Radamés Gnattali deixou um legado que inclui mais de dez mil arranjos musicais, escritos para gravadoras e emissoras de rádio e televisão, compondo ainda mais de trinta trilhas sonoras para filmes.

2.2. Gianni Fumagalli

A figura do harpista italiano Gianni Fumagalli é repleta de incógnitas. Se, por um lado, Radamés Gnatalli demonstrou seu apreço pelo músico através da dedicatória do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, por outro, são extremamente escassas as informações a respeito de Fumagalli, tanto oficiais quanto transmitidas através da tradição oral.

Nascido em Piazza Oberdan, Milão, aos 27 de outubro de 1908, Fumagalli ingressou ainda jovem no Conservatório Giuseppe Verdi, de sua cidade de origem. No ano de 1937 obteve o primeiro lugar no Concurso Nacional de Harpa, realizado em seu país. Ao lado de sua carreira como concertista, atuou também como professor do Conservatório Giuseppe Verdi e de outras escolas de música na Itália, como o *Instituto Folcioni Dell'Istituto*, em Crema, na Itália, por volta de 1928.

Em março de 1952, no Rio de Janeiro, foi contratado como harpista solista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Nesse período realizou inúmeros recitais públicos e radiofônicos. Posteriormente foi chamado para dar aulas na Escola Nacional de Música, atualmente UFRJ, onde fez amizade com diversos músicos, dentre eles, Radamés Gnatalli, com quem criou um vínculo profissional.

Em 1980, acometido de um câncer, foi obrigado a se afastar dos compromissos como harpista para se tratar. Infelizmente, faleceu neste mesmo ano.

3. IDIOMATISMO NA HARPA

Com base na pesquisa em desenvolvimento, realizada no mestrado profissional da UFRJ, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Fagerlande, observamos que o concerto estudado possui diversos problemas, composicionais e idiomáticos, que trazem dificuldades ao harpista durante a criação de uma interpretação. Segundo a pesquisa de KREUTZ (2014), há duas maneiras: (1) discussão sobre a utilização do idiomatismo composicional; (2) idiomatismo instrumental, as quais são apresentadas na tabela abaixo.

Quadro 1: Linguagens idiomáticas (Feita pela autora)

Tipos de Idiomatismo	Características	Exemplos
Idiomatismo composicional	O termo idiomatismo composicional refere-se à linguagem particular de determinado compositor, estilo ou época, podendo também, ser utilizado em uma fase composicional, grupos de obras ou obra específica.	O Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas o caráter de forma sonata A-B-A; a preferência harmônica por acordes densos, com um grande número de sons simultâneos; o predomínio da textura polifônica.
Idiomatismo instrumental	Referindo-se a uma propriedade da escrita instrumental que parte de uma exploração eficiente das possibilidades timbrísticas, técnicas e expressivas do instrumento.	Em relação à harpa: tocabilidade e escolha de dedilhados ou um mudança de peda, aliviar a fadiga da mão ou dar uma melhor voz a um acorde.

Por ser um instrumento com necessidades de escrita muito específica KOEHLIN (1954) afirma que:

A harpa é um instrumento muito ágil [...] restrito apenas a uma boa escrita: mas a maioria dos compositores permanece tímida, por serem muito ignorantes no assunto. (KOEHLIN, 1954, p. 119) tradução nossa.⁷²

A partir dessa afirmação, podemos compreender o número restrito de peças orquestrais que contam com a harpa em uma posição solista, justamente devido à necessidade de expertise na forma de se escrever, levando-se em consideração o idiomatismo do instrumento, possibilitando assim uma

⁷² The harp is a very agile instrument [...] restricted only to good writing: but most composers remain shy, because they are so ignorant in the subject (KOEHLIN, 1954, p. 119).

execução fluida e sem entraves técnicos.

3.1. Exemplos de escrita para harpa no repertório orquestral

O objetivo da pesquisa é esclarecer os aspectos importantes da escrita idiomática para a harpa, explicar algumas das suas características idiomáticas, com um estudo mais aprofundado do instrumento, o que levará os compositores a obterem uma forma mais clara do que desejam expressar em suas obras, por meio desses exemplos.

Um exemplo dessa escrita não idiomática feita por compositores é a cadência da Valsa das Flores, que faz parte do Balé do Quebra-Nozes, de Tchaikovsky (Figura 1), que foi adaptada por um harpista, levando-se em conta as particularidades do instrumento (Figura 2). Embora tivesse a aprovação de Tchaikovsky na época, o compositor não mudou sua partitura original. (ADLER, 2002)



Figura 1: Cadência Valsa das Flores - Tchaikovsky como foi escrita compasso 16- 27. (ADLER, 2002, p. 93)



Figura 2: Cadência do Quebra-Nozes, Valsa das Flores -como é tocada, compasso 16- 17 (ADLER, 2002, p. 93)

Um outro exemplo (Figura 3), é um trecho da obra Sinfonia Fantástica, de Hector Berlioz, na qual o compositor escreveu uma passagem complexa e de difícil execução. KONHAUSER e STORCK (1994) afirmam que "É aconselhável dividir essa passagem entre duas harpas, já que é quase impossível tocar no tempo original." (KONHAUSER e STORCK, 1994, p. 13)



Figura 3: Sinfonia Fantástica, Segundo Movimento, Valsa, compasso 31-32. (KONHAUSER e STORCK, 1994, p. 13)

Ao escrever para harpa, o compositor deve conhecer mais do que apenas a extensão das cordas do instrumento e a tessitura. Muitos compositores pensam que a escrita para a harpa seja igual a de piano ou de violão, mas esses instrumentos possuem recursos diferentes daqueles da harpa. Muitas vezes os compositores se esquecem de que a harpa é um instrumento dedilhado e que se leva mais tempo para um harpista tocar uma corda em movimento do que os dedos de um pianista apertarem uma tecla ou um violonista tocar um acorde aberto.

Um compositor que utilizou acordes muito amplos foi Stravinsky, que, na passagem seguinte, escreveu acordes em uma extensão muito grande para a mão esquerda. KONHAUSER e STORCK (1994) resolveram esse problema idiomático adaptando a passagem com notas enarmônicas, com as notas Sib e Dob (Figura 4) reescritas respectivamente como La# e Si natural. (Figura 5)



Figura 4: Sinfonia em Três Movimentos, segundo movimento, parte original escrita (KONHAUSER e STORCK, 1994, p. 49)



Figura 5: Sinfonia em Três Movimentos, segundo movimento, parte modificada (KONHAUSER e STORCK, 1994, p. 49)

É necessário ficar atento à questão da enarmonia na harpa, pois o instrumento não possui recursos suficientes para a execução de todos os intervalos, tal qual o piano. É preferível que o compositor utilize notas alteradas por bemol, levando-se em consideração adaptações harmônicas de trechos conflituosos. Nesse ponto é melhor escrever Mib ao invés de Ré#, para que o instrumento possa tocar em cordas diferentes controladas por dois pedais. Essa é uma maneira mais eficaz de se evitar a necessidade de abafar as cordas e o “zumbido” das cordas que permanecem vibrando.

Utilizamos esse recurso no Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas, de Radamés Gnattali, para melhor distribuir os pedais, ter mais agilidade e produzir menos barulho ao se tocar no andamento necessário. Podemos ver, no compasso 35, circundada em vermelho, onde o compositor escreve Réb, mas para permitir a melhor utilização das posições das mãos, enarmoniza para Do#. (Figura 6)



Figura 6: Compasso 63 a 65 do primeiro movimento do Concerto de Harpa e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali.

Estes exemplos mostram alguns erros comuns sobre a notação para harpa de pedal, em obras musicais importantes, tais como inadequações idiomáticas dos dedilhados da harpa que são muitas vezes relacionados a problemas de inadequações no uso de pedais.

Esta parte do trabalho será organizada em tópicos para uma melhor compreensão por parte dos compositores sobre as maneiras de se escrever para harpa, com exemplos de trechos orquestrais, exemplos do livro de REES-ROHRBACHER(2012) e o próprio concerto de Radamés Gnattali, evidenciando-se o que é interessante e o que deve ser evitado.

Um ponto a ser destacado é que o harpista usa apenas quatro dedos de cada mão. Isso significa que o alcance máximo para um harpista conseguir tocar um acorde é de um intervalo de décima, tocando quatro dedos de cada mão: o primeiro dedo é o polegar; o segundo, o dedo indicador; o terceiro, o dedo médio; e o quarto, o dedo anelar. O dedo mínimo não é utilizado, pois a posição da mão e a tensão das cordas são maiores do que a capacidade deste dedo em tanger as cordas apropriadamente.

Os acordes da harpa, na maioria das vezes, são escritos como arpejos. O harpista e compositor SALZEDO (1917) escreve que "todos acordes não precedidos por um sinal especial, devem ser levemente arpejados." Quando um compositor requer mais arpejo, ele utiliza o símbolo correspondente ao arpejo. (Figura 7) O compositor pode escrever "sem arpejo" ou "plaque", usando o símbolo apropriado na extensão do acorde. (Figura 7) A presença desse símbolo na partitura evidencia uma exceção.

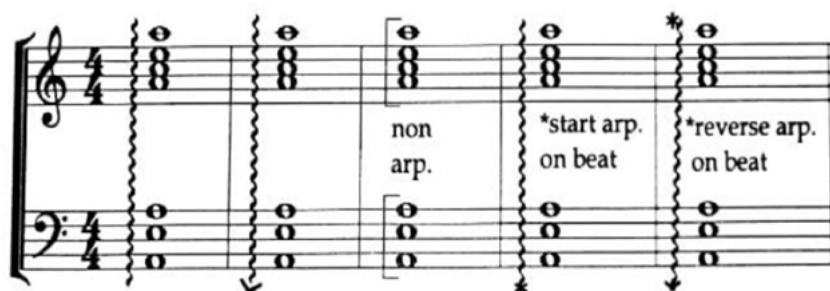


Figura 7: Símbolo de arpejo no primeiro e segundo compasso, Símbolo de não arpejo no terceiro. (REES- ROHRBACHER, 2012, p. 49)

A harpa permite a opção de se tocar acordes estendidos, que abrangem toda a extensão do instrumento. Para isso, as notas devem ser organizadas em grupos de três ou quatro figuras, para que o harpista possa alternar as mãos, subindo ou descendo, na extensão da harpa.

O alcance de cada grupo de notas deve abranger uma oitava ou menos. Acordes com mais de quatro notas em cada mão geram dificuldade de execução para o harpista, que precisará fazer saltos de dedos. Isso ocorre, por exemplo, no Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas, de Radamés Gnattali, sendo que os arpejos são claramente tocáveis, porém com mais alterações de mãos. (Figura 8)

Figura 8: Arpejo longo do Concerto de Harpa e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali, compasso 79- 84.

3.2. Exemplos de escrita para harpa no repertório orquestral

Um dos objetivos deste trabalho é ajudar o instrumentista a entender melhor o Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas, de Radamés Gnattali e a estudar os problemas de execução nele presentes, bem como mostrar aos compositores formas básicas de se escrever para harpa através do referido concerto, apresentando as soluções adotadas nos trechos de dificuldade, como já foi dito anteriormente. Como forma de compreender as possibilidades interpretativas dessa obra, realizamos entrevistas com harpistas atuantes, que a estudaram e que a interpretaram, a fim de entender quais foram os processos utilizados pelos instrumentistas para solucionar as questões idiomáticas e resolver problemas oriundos da forma de escrita do compositor Radamés Gnattali.

No capítulo anterior apresentamos alguns conceitos e autores que abordam problemas idiomáticos relacionados à escrita para harpa ligados, por exemplo, à notação musical para a harpa sinfônica. A partir destas questões, pode-se perceber erros comuns na notação da harpa sinfônica em obras musicais importantes, como inadequações idiomáticas dos dedilhados da harpa. Em relação a este assunto, ROSEN (1993) destaca:

O intérprete pode muito bem se mostrar perfeitamente fiel, tocar todas as notas com exatidão e resultar em uma execução ruim. Por outro lado, ele pode fazer algumas mudanças na partitura e realizar uma interpretação perfeitamente fiel ao espírito do compositor [...] Há muitas maneiras de seguir a partitura: elas levam a interpretações completamente diferentes. É justamente a tensão que existe entre texto e execução que é interessante, e que desaparece quando o intérprete se afasta demais da partitura. Aí está toda a dificuldade: conseguir tocar de maneira muito pessoal, muito criativa,

mas se apoiando completamente no texto (ROSEN, 1993, p. 49)⁷³

Em entrevista com a harpista Miriam Vianna, descobrimos que “Radamés chegou a consultar Gianni, mas ele não olhou com propriedade o concerto, resultando em alguns problemas idiomáticos”. O compositor REES-ROHRBACHER (2012) explica a importância de se conversar com um harpista sobre a peça antes de publicá-la.

Aconselho a todos os compositores que não são harpistas, pelo menos no início, que levem seu rascunho orquestral final a um harpista profissional antes da publicação, para garantir que o que foi escrito seja verdadeiramente idiomático para o instrumento. Tocar a parte no piano não é um substituto adequado para isso; a técnica de tocar e as cores tonais do piano são muito diferentes das da harpa. Além disso, ao escrever duas ou mais partes de harpa, por favor, dê a cada harpista sua própria parte para eliminar o excesso de páginas que resultam do compartilhamento das partes. A única exceção a esse conselho seria se os dois harpistas “tocassem” um com o outro em conjunto. Nesse caso, é útil que cada harpista consiga visualizar as duas partes simultaneamente em uma partitura de quatro pautas. (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 60)(Tradução nossa)⁷⁴

Nos tópicos seguintes, apresentamos os problemas idiomáticos encontrados no concerto estudado, considerando a classificação de KREUTZ (2014).

Em entrevista com a harpista Cristina Carvalho, ao comentar a obra, ela lista os problemas encontrados durante os seus estudos: “existem muitas passagens complicadas, mas encontramos basicamente o mesmo problema: a escrita da peça parece ter sido pensada para piano e, por isso, é fácil de ser tocada no piano. Porém, no caso da harpa, tem que se colocar uma série de dedos e isso fica complicado”. Então, prossegue Cristina, “para resolver os problemas, na maioria dos trechos eu tive que recorrer ao glissando de polegar e ao glissando de quarto dedo”. Muitas vezes, nas sequências de arpejos, não conseguimos colocar quatro dedos, mas outras combinações de dedos. (Quadro 2) Assim, podemos ver os problemas de linguagem instrumental e musical.⁷⁵

Quadro 2: Problemas idiomáticos instrumentais, do compasso 53 ao 58 (tabela feita pela autora)

Compasso	Problemas	Soluções
Comp. 53	A escrita utiliza cinco notas seguidas, o que exigiria a utilização de cinco dedos.	Fazer uma passagem de quatro dedos e depois fazer outra passagem do terceiro dedo para a nota Reb ou fazer um pulo de primeiro dedo para a nota Réb.
Comp. 54	A escrita utiliza cinco notas seguidas, o que exigiria a utilização de cinco dedos.	Utilizar as mesmas opções de dedilhado na transição do compasso anterior para este compasso, mas tocar a nota Mib, com as notas Fá, Solb, Láb, Sib. Há ainda a opção de fazer um glissando de quarto dedo entre a nota Fá e Solb ou utilizar o segundo dedo da mão direita na nota Fá.

73 The performer may well prove perfectly faithful, play every note exactly, and result in poor performance. On the other hand, he can make some changes to the score and perform a performance perfectly faithful to the composer’s spirit [...] There are many ways to follow the score: they lead to a completely different interpretation. It is precisely the tension that exists between text and performance that is interesting, and that disappears when the performer moves too far away from the score. That’s where the whole difficulty lies: managing to play in a very personal, very creative way, but relying completely on the text (ROSEN, 1993, p. 49).

74 I advise all composers who are not harpists, at least initially, to take their final orchestral draft to a professional harpist before publication to ensure that what has been written is truly idiomatic for the instrument. Playing the part on the piano is not a suitable substitute for this; the playing technique and tonal colors of the piano are very different from those of the harp. Also, when writing two or more harp parts, give each harpist their own part to eliminate page bloat resulting from sharing a part. The only exception to this advice would be if the two harpists

75 “played” with each other in tandem. In this case, it is useful for each harpist to be able to visualize both parts simultaneously in a four-line score (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 60)

Comp. 55	A escrita utiliza cinco notas seguidas, o que exigiria a utilização de cinco dedos.	Com o quarto dedo fazer um glissando na mão direita da nota Réb para Mib ou tocar as notas Réb, Mib, Fá, Solb com mão direita e com o segundo dedo da mão esquerda tocar a nota Láb. Para as notas Fá, Réb, Sib, tocar com a mão direita sem atrasar o tempo.
Comp. 57	Devido à velocidade, a articulação se torna difícil, pois a escrita das notas leva a uma configuração da mão que induz a um atraso no tempo.	Juntar as notas na mesma mão, ou seja: com a mão esquerda ou com a mão direita tocar as notas Réb e Fá, e em seguida Dó e Mib; Sib e Réb; Lab e Do.
Comp. 58	Devido à velocidade, a articulação se torna difícil, pois a escrita das notas leva a uma configuração da mão que induz a um atraso no tempo.	Utilizar os mesmos dedilhados do compasso anterior, mas com as notas diferentes (Solb e Sib; Fá e Lab)

Figura 9: Primeiro movimento - dos compassos 52 ao 58 da tabela 2

Essas opções de dedilhado facilitam a execução do trecho, principalmente ao se tocar esses compassos no andamento de semínima igual a 118, realizando o crescendo até a dinâmica forte. Isso acontece também nos compassos 63 e 64. Utilizamos, na opção A de dedilhado, a enarmonização da nota Réb para a nota Dó#, sendo mais cômodo para a posição da mão do harpista. (Figura 10) Na opção B, a mão esquerda faz as notas oitavadas (nota Lab).

Isso ajuda o harpista a não correr e a ter mais firmeza nas passagens. (Figura 11)

Figura 10: Compasso 63 a 65 do primeiro movimento do Concerto (Opção A)



Figura 11: Compasso 63 a 65 do primeiro movimento do Concerto (Opção B)

Os problemas de linguagem idiomática composicional começam a partir do número de ensaio 3. Em entrevista com a harpista Leila Reis (1980), ela menciona os grandes arpejos que aparecem neste movimento: “o segundo movimento é o momento mais complexo da partitura devido aos arpejos muito grandes.”

Quadro 3: Compasso 63 - Segundo Movimento do Concerto

Compasso	Problemas	Soluções
Opção A: figura 12 comp. 63 - 2o mov.	A execução é difícil devido à velocidade das fusas.	Dividir o trecho entre as duas mãos: a mão esquerda toca Fá, Lá, Dó, Mib e a mão direita toca Lá, Do, Mib e Sol.
Opção B: figura 13 comp. 63 - 2o mov.	A execução é difícil devido à velocidade das fusas.	A mão esquerda toca Fá, Lá, Dó, Mib e depois a mão direita executa um glissando.



Figura 12: Compasso 63 do segundo movimento do concerto (Opção A)



Figura 13: Compasso 63 do segundo movimento do concerto (Opção B)

4. INTERPRETAÇÃO DO CONCERTO

Observando todas as características acima mencionadas, precisamos encontrar meios de viabilizar a performance, considerando-se os aspectos técnicos, como a sugestão de dedilhados que facilitem a execução dos trechos complexos. Por outro lado, julgamos ser necessária uma atenção relacionada à questão interpretativa. Para isso, utilizaremos procedimentos analíticos que irão auxiliar

na compreensão da orquestração e de como a orquestra e a harpa solista se relacionam. Esse passo é importante para uma interpretação baseada nos aspectos técnicos-composicionais, sendo, portanto, uma forma mais coerente de realizar a performance.

Sendo este artigo um recorte da dissertação de mestrado ainda em andamento, utilizaremos apenas o primeiro movimento, como forma de exemplificar a metodologia aqui descrita.

4.1 Análise dos Movimentos

De acordo com OLIVEIRA e MARTINS, (2006), Radamés esteve bastante envolvido com a música popular brasileira devido a sua longa estadia como arranjador na Rádio Nacional. Isso acabou sendo incorporado a sua forma de compor e acabou sendo uma das principais pontes entre a música de concerto e a música popular brasileira no século passado.

O primeiro movimento de seu Concerto para Harpa e Orquestra possui 359 compassos e foi escrito levando em consideração os parâmetros da forma sonata⁷⁶.

O segundo movimento do concerto segue o padrão formal A B A' B' A" Cadência. Podemos aplicar a classificação descrita por Zamacois de Lied desenvolvido ou Lied em cinco seções, uma variante do Lied ternário com o padrão A B A C A. De acordo com Zamacois, a quarta seção (C) traz características gerais iguais à segunda seção, porém independente (Zamacois, 1985).

A cadência da harpa faz a ligação entre o segundo e o terceiro movimento do concerto. Após isto, entra a orquestra, em fortíssimo, o tema e ritmo jazzístico, em andamento a semínima cento e quarenta e quatro.

É interessante notar que o compositor busca sempre dissolver a densidade da orquestração quando o solista está mais ativo. Isso é um comportamento muito bem-vindo devido a projeção sonora da harpa em comparação com os violinos e violoncelos, por exemplo. Por diversas vezes, Radamés intercala passagens movimentadas para o solista com trechos de escrita mais densa para a orquestra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na expectativa de obter fundamentações teóricas que sustentem a ideia de que o concerto estudado possui problemas idiomáticos que dificultam a sua interpretação, e para formular soluções, buscamos em uma referência bibliográfica específica sobre conceitos básicos do idiomatismo para harpa. Percebemos que os problemas recorrentes normalmente estão ligados a linguagem idiomática instrumental e composicional, elementos técnico-estilísticos, como acordes tocados juntos, glissandos, arpejos e também a extensão do instrumento.

Podemos concluir que a técnica da harpa sinfônica é descrita de forma objetiva e clara nos tratados orquestrais. No entanto, alguns autores recomendam aos compositores entrarem em contato com um harpista antes da publicação final de suas obras, para uma avaliação adicional, pois as limitações em relação a essa técnica, por parte dos compositores, acabam gerando deficiências idiomáticas na escrita da harpa de pedal.

76 Um típico movimento de forma-sonata consiste de uma estrutura tonal de duas partes, articulada em três seções principais. A primeira parte da estrutura coincide com a primeira parte, chamada 'exposição'. A segunda parte da estrutura abrange as duas seções remanescentes, o 'desenvolvimento' e a 'recapitulação' (tradução) Idem, p. 497. "A typical sonata-form movement consists of a two-part tonal structure, articulated in three main sections. The first part of the structure coincides with the first section and is called the 'exposition'. The second part of the structure comprises the remaining two sections, the 'development' and the 'recapitulation'." (WEBSTER, 1980. re-impressão 1995. , p. 497).

REFERÊNCIAS

- ADLER, S. The Study of Orchestration 3rd edition. New York: W. W. Norton & , 2002. ALMADA, C. Arranjo. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.
- BRESLER, L. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. Revista Abem, 2007.
- DIDIER, A. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Edição Brasileira Produções Artísticas , 1996.
- DUARTE, A. DEUX DANSES: A relação entre o sacro e o profano em Debussy. São Paulo: [s.n.], 2011.
- HADASSAH, M. WRITING FOR PEDAL HARP: COGNITIVE ASPECTS. 2020.
- KOECHLIN, C. Traité de L'Orchestration. Vol. 1. Paris: Editions Max Eschig, 1954.
- KONHAUSER, R.; STORCK, H. Orchester-Probespiel: Harfe. [S.l.]: Mainz: Schott, 1994.
- NASCIMENTO, I. L. D. O IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE SEBASTIÃO TAPAJÓS. 2013.
- OLIVEIRA, M. P. D.; MARTINS, M. D. Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali. revista uece, 2006.
- PISTON, W. Orchestration. London: Victor Gollancz LTD, 1969.
- REES-ROHRBACHER, D. THE POCKET GUIDE TO HARP COMPOSIN. Gloversville, Nova York: Beebie Printing & Art Agency, Inc, 2012.
- ROSEN, C. Plaisir de Jouer Plaisir de Penser. Paris: Editions Eshel, 1993.
- SALZEDO, C. L'Etude Moderne de la Harpe. New York: G. Schirmer, Inc., 1917.
- WEBSTER, J. S. The New Grove Dictionary of Music & Musicians. London: Stanley (Ed.), , 1980. re-impressão 1995..

PROCESSOS DE PRODUÇÃO E GRAVAÇÃO DO ARRANJO DA MÚSICA NUVEM CIGANA PARA DUO DE VIOLA CAIPIRA E BAIXO ELÉTRICO

Pedro Augusto Coelho Vaz
PROMUS - UFRJ
pedrovaz.viola@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda sobre o processo de criação do arranjo e da gravação da música Nuvem Cigana, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, realizado e interpretado por Pedro Vaz e Jefferson Amorim, na formação de duo de viola caipira e baixo elétrico. O trabalho apresenta as principais características, soluções musicais, desafios e questões conceituais do arranjo e da performance, bem como os aspectos técnicos da gravação e finalização da faixa. A versão de Nuvem Cigana abordada nesse trabalho faz parte do projeto de produção do álbum DUO de Pedro Vaz e Jefferson Amorim, que está sendo realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, produzido por Neymar Dias.

Palavras-chave: Viola caipira. Arranjo musical. Nuvem Cigana. Interpretação. Baixo elétrico.

Production and Recording Processes of an Arrangement of the Song Nuvem Cigana for Viola Caipira and Electric Bass Duo

Abstract: This article deals with the process of creating an arrangement and recording the song Nuvem Cigana, by Lô Borges and Ronaldo Bastos, performed and interpreted by Pedro Vaz and Jefferson Amorim, in a duo of viola caipira and electric bass. The work presents the main features, musical solutions, challenges and conceptual issues of the arrangement and performance, as well as the technical aspects of recording and finalizing the track. This version of Nuvem Cigana discussed in this article is part of the production project for the album DUO by Pedro Vaz and Jefferson Amorim, which is being carried out with resources from the Federal District Support Fund for Culture and produced by Neymar Dias.

Keywords: Viola caipira. Nuvem Cigana. Musical arrangement. Interpretation. Electric bass.

1. INTRODUÇÃO

Esse artigo se baseia na análise da experiência de elaboração do arranjo da música Nuvem Cigana, composta por Lô Borges e Ronaldo Bastos, na versão elaborada por mim, Pedro Vaz, e pelo contrabaixista Jefferson Amorim para duo de viola caipira e baixo elétrico. A versão objeto de análise desse trabalho, foi gravada no dia 21 de agosto de 2022 e lançada nas plataformas de streaming, em formato single, no dia 03 de março de 2023. Posteriormente, a música fará parte do álbum DUO junto com outras nove faixas gravadas entre os dias 16 e 21 de agosto de 2022.

Esse estudo também analisa a trajetória de elaboração da faixa, os arranjos referenciais, os desafios, as soluções musicais e técnicas empregadas, bem como o conceito implícito na concepção do arranjo musical. Com base na perspectiva conceitual do arranjo, entendemos que gravar Nuvem Cigana é um grande desafio, não apenas pelas demandas musicais em si, mas também pelo fato de a música fazer parte de um disco emblemático, que é o Clube da Esquina⁷⁷, e ter diversas versões interpretadas

⁷⁷ i Quinta faixa do lado A, do LP duplo Clube da Esquina, que, em 2022 foi considerado “o melhor disco brasileiro de todos os tempos”, segundo o ranking Os 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos, feito pelo jornalista Ricardo Alexandre do podcast Discoteca Básica, que reuniu 162 especialistas para a estruturação do ranking. Em 2007, o disco ficou na sétima posição do ranking Os 100 maiores discos da Música Brasileira, publicado na 13ª edição da revista Rolling Stones Brasil, que ouviu 60 especialistas. Em 2012, o disco foi eleito como o segundo melhor disco brasileiro da história pelo público da rádio Eldorado FM, do portal Estação.com e do Caderno C2+Música do jornal O Estado de São Paulo.

por artistas renomados, como por exemplo: a gravação original, interpretada por Milton Nascimento, gravada no LP Clube da Esquina em 1972, de Milton Nascimento e Lô Borges; a versão do LP Nuvem Cigana, de Lô Borges, lançada em 1982 e interpretada pelo artista; a versão do grupo Boca Livre, presente no álbum Dançando Pelas Sombras, de 1992; a versão do LP Só Louco, de Nana Caymmi e Wagner Tiso, gravada ao vivo no Festival de Montreux de 1989; a versão do álbum Acorda Amor, interpretada por Maria Gadú em 2020, dentre outras.

Nesse sentido, houve um questionamento comum para mim e o contrabaixista Jeferson Amorim, antes de criarmos um novo arranjo para a música: qual o intuito de fazermos mais uma versão? Que relevância ela terá comparada com as demais já existentes? Concluimos, então, que essa regravação só faria sentido se, além de bem-feita, de bem gravada e de bem interpretada, ela tivesse personalidade suficiente para dar o sentido que buscávamos.

É perceptível que esse sentido ao qual nos referimos trata-se de pontos que são um tanto quanto relativos e subjetivos. Afinal, quais parâmetros tornariam a nossa versão relevante, diante da riqueza das versões existentes? Qualidade, personalidade e originalidade, com base em quais critérios? Sob o olhar de quem? Seria impensável realizar uma nova versão nos comparando com intérpretes como Milton Nascimento, Lô Borges, Nana Caymmi; com músicos como Toninho Horta, Luiz Alves, Robertinho Silva etc.; e com o arranjo de Wagner Tiso e a instrumentação orquestral conduzida por Paulo Moura. Como uma viola caipira e um baixo elétrico, apenas, chegariam a essa relevância pretendida tendo como régua ícones da música brasileira?

Para dar sequência ao ímpeto de realizar uma nova versão da música Nuvem Cigana, descartamos a perspectiva da comparação. Partindo, então, de uma instrumentação diferente, com menos instrumentos do que as referências e uma proposta instrumental, tentamos entender de que forma poderíamos usar e potencializar as nossas características e experiências, na busca da almejada qualidade, relevância e personalidade. Nesse sentido, a viola caipira, por exemplo, é um diferencial, mas decidimos não eleger-la como único elemento de originalidade, já que na discografia ligada à viola, pouco se tem na formação de duo de viola caipira e baixo elétrico e no estilo de repertório proposto nesse trabalho, bem como quase não encontramos a presença da viola caipira no gênero musical no qual a música Nuvem Cigana está inserida. Assim, optamos por não carregar demasiadamente o nosso arranjo de elementos tradicionais da cultura da viola e tão pouco o inverso, que seria abandonando por completo o sotaque da viola. Fizemos questão de deixar o idiomatismo típico do instrumento presente, porém de forma sutil, harmoniosa e livre como a música deve ser. É essa linha tênue, esse não-lugar, que inspira a nossa atuação como músicos e arranjadores. Nuvem Cigana foi o último arranjo que criamos para o nosso repertório. Ele foi proposto por Jefferson Amorim no segundo semestre de 2021, quando estávamos criando alguns arranjos e elaborando um projeto para o Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, no qual acabamos sendo contemplados, e que financiou a gravação do nosso álbum e outras ações secundárias, como o single de Nuvem Cigana. As referências que seguimos para a criação da nossa versão foram a gravação original do disco Clube da Esquina de 1972 e uma versão ao vivo interpretada por Milton Nascimento no show A Barca dos Amantes, lançada em 1986. Jefferson Amorim chegou a escrever um esboço do arranjo na partitura, mas, a partir de então, começamos a trabalhar de forma oral, colaborativa, com muita experimentação e mudanças até chegarmos ao formato final do arranjo que foi finalmente gravado.

Quando finalizamos o arranjo, já perto da gravação, enviamos um vídeo com a versão para o músico Neymar Dias, produtor musical do nosso single Nuvem Cigana, bem como do álbum digital DUO, para que ele sugerisse melhorias no arranjo e na interpretação. Também por meio de conversa online na plataforma Whatsapp, Neymar Dias manifestou vagamente sua percepção sobre o trabalho.

Ficou muito legal nessa afinação de viola. Pedro, talvez você possa começar a música

com aquele obstinado que você colocou no fim. Jeff, podemos pensar o baixo mais independente de grooves e levadas. Às vezes me parece que o baixo toca como se tivesse uma bateria junto. O lance legal é, talvez, pensar mais no que a viola sugere, na verdade a sonoridade de baixo e viola, esquecer um pouco a obrigatoriedade das levadas. Claro que não é o tempo inteiro, pois em alguns momentos é importante. De uma maneira geral, gostei bastante. Tem uns interlúdios legais aí de baixo e viola dobrando... À exemplo de Something, vamos deixar ela um pouquinho menos "cover".⁷⁸

Ao chegarmos ao estúdio, algumas sugestões foram feitas de maneira mais objetivas, tais como o baixo tocar com menos notas, na parte B, no refrão, e passar a tocar com enfoque no tempo, com semínimas, no estilo blues/jazz. O produtor musical também observou uma diferença na melodia da parte A da estrofe. A partir de então, nos atemos em reouvir as gravações e tentar corrigir algumas notas da melodia e, conseqüentemente, dos duetos.

2. TONALIDADE, AFINAÇÕES E OUTRAS QUESTÕES SOBRE A VIOLA CAIPIRA

Como as versões interpretadas por Milton Nascimento, as quais o contrabaixista Jefferson Amorim se inspirou para propor o novo arranjo, estão na tonalidade de Sol Maior, partimos dela e busquei a melhor forma de me adaptar. Sendo assim, optei por utilizar, na viola, a afinação que conheço por Boiadeira (ré, lá, fá#, ré e sol, de baixo para cima, sendo os dois pares inferiores em uníssono e os três de cima em oitava, como é de costume na viola caipira). Nas outras músicas do repertório, e de maneira predominante no meu trabalho como violeiro, utilizo a afinação Cebolão em Ré Maior (ré, lá, fá#, ré e lá, de baixo para cima), por ser a afinação que tenho mais intimidade, sendo a única diferença entre elas o quinto par, ou seja, a Boiadeira está em Sol, um tom abaixo da Cebolão, que está em Lá.

Essa alteração se deu para que eu pudesse ganhar um bordão com a nota Sol (tônica da música) e preservar a nota Ré (quinto grau da tonalidade) no primeiro e quarto par, o que eu não teria se optasse por subir um tom da música, passando a tocar na tonalidade de Lá Maior. Assim fosse, eu teria (no Cebolão) a nova tônica no quinto par (nota Lá), mas, no quarto e no primeiro par, a nota Ré, que seria o quarto grau da tonalidade. Para essa música, essa escolha não seria interessante devido à sua característica harmônica e ao fato de a afinação Boiadeira soar muito bem na tonalidade original. Outra opção bastante usual seria utilizar a afinação Rio Abaixo (ré, si, sol, ré e sol, de baixo para cima). Esta afinação manteria as cordas soltas na tônica (nota Sol) e no quinto grau (nota Ré), além de manter a boa sonoridade na tonalidade de Sol Maior. Porém, pela falta de praticidade da afinação Rio Abaixo em comparação com a afinação Boiadeira, optei pela segunda.

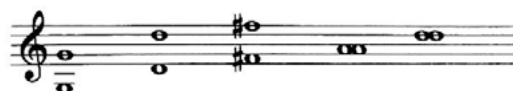
No baixo elétrico de 5 cordas, foi utilizada a afinação padrão (sol, ré, lá, mi e si, de baixo para cima), assim como em todo o repertório do álbum. Na figura a seguir é possível visualizar as afinações de viola citadas acima.

78 Mensagem enviada por Neymar Dias via WhatsApp, no grupo de produção musical do álbum DUO, no dia 11 de agosto de 2022.

Afinação cebolão, são João, oitavada:



Afinação boiadeira, itabira, do-meio, dos-antigos, criminosa:



Afinação rio abaixo, oitavada, de-ponto, guitarra inteira, guitarrinha, guitarra, violada, direta-fogo-de-guerra:

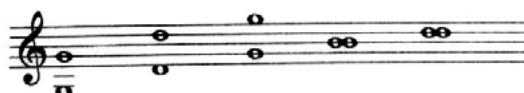


Figura 1: Afinações de viola caipira mencionadas acima. Fonte: Roberto Corrêa (2017, p. 37).

Além de contribuir bastante para a sonoridade e qualidade do arranjo, a afinação Boiadeira me possibilitou utilizar muita nota pedal. Tal recurso é muito bem-vindo na viola, por fazer parte do seu idiomatismo e por ser interessante harmonicamente já que essa nota pode reforçar a harmonia e pode também possibilitar uma textura e tessitura mais cheia, mais rica. É muito comum a utilização desse recurso em Pagodes de Viola, Chamamés e outros gêneros nos quais, durante um ponteador, linha melódica, ou até em uma harmonia, mantêm-se uma nota pedal. O violeiro e pesquisador João Paulo Amaral, em sua dissertação de mestrado *A viola caipira de Tião Carreiro*, aborda essa questão ao analisar e descrever o estilo de tocar do violeiro Tião Carreiro.

Assim como é comum na viola caipira, Tião Carreiro utiliza frequentemente das cordas soltas, também chamadas de campanelas. Estas cordas soltas são responsáveis por trazer uma sonoridade ampla, cheia, com sustain e harmônicos que caracterizam a qualidade sonora e timbrística da viola caipira. Estas cordas soltas na maioria das vezes têm um caráter de preenchimento rítmico e melódico. [...] Esses preenchimentos - pedais no grave e no agudo e o apoio no grupo das quatro semicolcheias - são algumas das características mais marcantes dos solos do violeiro, principalmente das introduções de seus pagodes. (PINTO, 2008, p. 150- 152).⁷⁹

Há uma certa facilidade e comodidade, portanto uma tendência, de nós violeiros tocarmos em tonalidades afins às afinções abertas da viola. Como utilizo a afinção Cebolão em Ré Maior, o caminho mais prático seria tocar na tonalidade de Ré Maior. No entanto, procuro aproveitar as oportunidades para explorar outras tonalidades, sonoridades, afinções e soluções técnicas.

3. O ARRANJO

O arranjo foi pensado para duo de viola caipira e baixo elétrico, tendo duas interpretações de Milton Nascimento como referência, sendo elas a gravação original no LP *Clube da Esquina* principalmente e a versão ao vivo do LP *A Barca dos Amantes*. Para a nossa versão, escolhemos a forma A A' B A'' B B'(solo) B'' Coda, sendo o A a estrofe e o B o refrão (se utilizarmos a canção como referência)iii. O Solo segue a estrutura e harmonia de B e a Coda a estrutura e harmonia de A, com uma pequena ponte melódica antes.

A forma escolhida apresenta três diferenças da versão original: 1) o fato de não ter introdução; 2) o acréscimo do solo e da Coda se aproximando mais da versão ao vivo, que também tem solo e Coda,
79 Menciono a canção apenas para referenciar a sua forma, pois não utilizamos a letra da música para inspirar a nossa interpretação.

com estruturas similares; 3) a manutenção da tonalidade das referências e a harmonia semelhante à da versão original, tendo as progressões G6 – G(#11) – Gsus7(9) – G6 na parte A, e Cm – Dm – Gm – Gm na parte B.

Para analisar as características do nosso arranjo, parte a parte, o Quadro 1 foi elaborado de modo a evidenciar os aspectos relevantes da versão da música. No quadro, nomeio cada parte da forma como primeira seção, segunda seção, e assim sucessivamente, seguida da referência da forma e da minutagem inicial.

Quadro 1: A forma com as seções, minutagem e links dos áudios. Fonte: Autoria própria.

Seção	Parte	Minutagem
Primeira ⁸⁰	A	0'00"
Segunda ⁸¹	A'	0'34"
Terceira ⁸²	B	1'09"
Quarta ⁸³	A''	1'43"
Quinta ⁸⁴	B	2'17"
Sexta ⁸⁵	B' (solo)	2'51"
Sétima ⁸⁶	B''	3'23"
Oitava ⁸⁷	Coda	4'11"

3.1. Primeira seção: parte A (0'00")

Para diferenciar a versão realizada das versões mais conhecidas, que iniciam com um riff harmônico marcante dessa música, optamos por iniciar o arranjo pelo tema melódico principal, apresentando-o de forma mais livre ritmicamente, com a viola caipira tocando a melodia e utilizando as notas Sol e Ré como notas pedais. A base para essa escolha foi deixar a harmonia mais parada, pedal, em uma ideia mais modal de acompanhar a melodia, que foi o foco dado a esse momento, juntamente com o clima e a textura do arranjo. O contrabaixo, ainda discreto, apenas reforça algumas notas da harmonia.

Na melodia, optei por utilizar apenas cordas oitavadas, tornando a execução mais horizontal no braço do instrumento e deixando o primeiro e o quinto par de cordas, notas Ré e Sol respectivamente, soltas como eu queria. As cordas oitavadas são um diferencial timbrístico da viola e soam de modo diferente das cordas em uníssono.

3.2. Segunda seção: parte A' (0'34")

Nessa segunda exposição da melodia, é o baixo que interpreta o tema e a viola passa a acompanhá-lo. Esse acompanhamento é inspirado no *riff* harmônico característico que, nas versões mais conhecidas, abre a música, como uma introdução que segue durante as estrofes da canção. Em alguns arranjos, o riff é interpretado pelo violão, em outros pela guitarra ou piano, mas sempre tocado mais em bloco do que arpejado. Nesse sentido, optei por reinterpretá-lo de um jeito próprio, de forma bem arpejada, ligada, aproveitando bastante a sonoridade da viola e com subdivisão ternária, o que já era uma característica das outras versões, porém, aqui, de forma mais marcante.

80 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=0>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

81 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=34>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

82 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=69>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

83 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=103>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

84 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=137>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

85 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=171>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

86 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=203>>. Acesso em: 27 jul. 2023..

87 Disponível em: <<https://youtu.be/mrZAJkflN6M?t=251>>. Acesso em: 27 jul. 2023

3.3. Terceira seção: parte B (1'09")

Na parte B, ou refrão se pensarmos na canção, tentamos manter a energia mais pulsante que essa parte traz. Para isso, o baixo faz uma linha mais ritmada, especialmente na primeira metade. Na segunda metade, ele faz uma linha mais reta, com menos notas, marcando o tempo, como o produtor musical Neymar Dias sugeriu para remeter ao estilo blues. Abraçamos a sugestão acreditando ser esta uma característica interessante para o arranjo. A viola faz a melodia apoiando notas da harmonia e tanto ela quanto o baixo elétrico citam um trecho do arranjo original, em que a orquestra responde melodicamente os versos. Por fim, a terceira seção é encerrada com a viola e o baixo executando uma convenção retirada de uma frase da flauta, também presente no arranjo original.

Outro ponto importante aqui é a escolha melódica. Nas versões de Milton Nascimento, ele canta três vezes a frase "Se você deixar o coração bater sem medo" e, à medida que a música vai se repetindo, ele varia a quantidade de vezes em que canta esta frase e a própria melodia. No momento de criar minha interpretação para esse trecho da música, inclinei-me a repetir a frase quatro vezes, talvez por questão de simetria, fazendo sempre a variação da melodia na terceira repetição. Por algum motivo, essa variação melódica estava na minha cabeça, assim como as quatro repetições. Depois, reouvindo algumas versões, notei que, na interpretação do Lô Borges, no LP *Nuvem Cigana* de 1982, ele fez exatamente da mesma maneira. Essa percepção fez muito sentido para mim, já que escutei muito essa versão na infância.

3.4. Quarta seção: parte A" (1'43")

Na quarta seção, retornamos, pela terceira e última vez, à melodia principal da estrofe. Nesse caso, a viola apresenta-a em duetos de sexta, hora sexta maior, hora menor, respeitando o campo harmônico do momento. Um ponto interessante, aqui, foi a inquietação sobre como acrescentar esses duetos, que são tão característicos da musicalidade violeira, nesse tipo de repertório da música popular brasileira que não segue essa tradição. Após experimentar alguns tipos de duetos, em terça, sextas, acima, abaixo, com oitavas e técnicas diferentes, optei por deixar a melodia principal na ponta (mais aguda do que a outra voz), sendo tocada no primeiro par de cordas da viola, e o dueto predominantemente no terceiro par, na sexta abaixo. Digo predominantemente porque, em alguns momentos, suprimo o dueto ou toco em outra corda por questões técnicas, ou por achar que, em uma ou outra nota específica, o dueto não soava bem.

Tipicamente, eu tocava as notas do dueto que estão no terceiro par de cordas com o dedo polegar. Porém, tocar da forma mencionada acima ressalta e valoriza a nota oitavada do par, por estar em cima da corda grave. Isso enfatiza o intervalo de terça acima que essa nota da corda oitavada está em relação à nota da melodia principal, o que, para mim, soa muito "caipira", de uma forma que me desagradava esteticamente. Nesse caso, percebi como solução esse modo de tocar com o indicador, de forma a valorizar a nota grave do terceiro par e conseqüentemente o intervalo de sexta. Com o polegar, toco o quinto par, o bordão com a nota pedal G.

3.5. Quinta seção: parte B (2'17")

Na quinta seção, repetimos o B, o refrão, da mesma maneira em que tocamos na primeira vez. Não houve nenhuma novidade ou consideração.

3.6. Sexta seção: parte B' (2'51")

Optei por compor o solo da sexta seção, nos dias que antecederam a gravação, aproveitando a estética *blues* em que o arranjo caminhava em sua sonoridade. Já na hora da gravação, Neymar fez algumas pequenas sugestões, tais como tirar um dueto ou trocar alguma nota, que se configurariam como mudanças ínfimas. Pensando na sonoridade *blues*, parti da escala de Gm com ênfase nas notas da pentatônica e alguns cromatismos, como a blue note, dentre outros. Na segunda parte, dei um toque

violeiro com um trecho na escala duetada (tocando a melodia a duas vozes, com intervalos de terça entre si) e finalizei fazendo referência à parte B, o refrão. Priorizei, nesse trecho, principalmente a citação que sempre fazemos da orquestração original, em resposta aos versos.

O baixo seguiu acompanhando em uma linguagem *blues/jazz* com notas sempre no tempo, fazendo uma referência ao estilo walking bass e seguindo a mesma estrutura da parte B, do refrão, com uma pequena diferença harmônica, caracterizada pela substituição do acorde Gm pelo acorde Eb7M, ficando, então, Cm – Dm – Eb7M – Eb7M. Na frase final do solo, Jefferson Amorim optou por finalizá-lo fraseando junto com a viola, em vez de acompanhá-la.

3.7. Sétima seção: parte B" (3'23")

Na sétima seção, repetimos o trecho, mais uma vez, da mesma maneira das repetições anteriores e encerramos com uma frase melódica convencionalizada. Essa ideia foi inspirada no final do solo de guitarra da versão ao vivo de Milton Nascimento, de 1986, em que a guitarra e o baixo fazem frases em uníssono para finalizar o solo e voltar ao refrão. Essa referência é pouco perceptível já que, no nosso arranjo, utilizamos só a ideia. A melodia é outra e, diferentemente do arranjo referencial, ela vem depois do B", quando, então, seguimos para a Coda.

3.8. Oitava seção: Coda (4'11")

Apesar da ideia conclusiva na parte anterior, retomamos a música para fazer a Coda. Aqui, a viola traz o dedilhado que faz referência ao *riff* harmônico característico do arranjo original, porém arpejado, da mesma forma em que foi interpretado durante a segunda parte do arranjo quando o baixo interpreta a melodia principal da estrofe. O baixo segue tocando as notas da harmonia também de forma arpejada e ligada, junto com a viola, porém apenas nas notas que estão no tempo. Ao final do segundo ciclo harmônico, fazemos um *ralentando* para preparar o acorde final.

4. A PRODUÇÃO DA FAIXA

O nosso arranjo da música *Nuvem Cigana* foi gravado no dia 21 de agosto de 2022, sexto e último dia de gravação do nosso álbum, no estúdio *Três Quatro Valendo*, localizado em Brasília, no Distrito Federal, por Valério Xavier, que também é o responsável pela mixagem e masterização. A produção musical é do violeiro, baixista, compositor e arranjador Neymar Dias. O arranjo e a interpretação é uma parceria minha com o músico Jefferson Amorim. A capa foi finalizada por mim a partir de uma foto tirada pela fotógrafa Rafaella Pessoa no ensaio fotográfico realizado durante o período das gravações. É importante reafirmar que a realização do álbum DUO de Pedro Vaz e Jefferson Amorim contou com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, pleiteado em edital público de seleção de projetos culturais.

Por recomendação do produtor Neymar Dias, em consonância com o que acreditávamos, optamos por gravar ao vivo, isso é, com os dois instrumentos tocando e gravando simultaneamente. Nesse caso não utilizamos metrônomo e nem adições em *overdub*. Fizemos quatro *takes* e optamos pelo último. Julgamos necessário fazer algumas correções, editando alguns detalhes e regravando trechos. Essa forma de gravar foi escolhida por valorizar a naturalidade e expressividade do tocar junto, do momento, e por permitir nuances no andamento, como *rubatos*, *ralentando*, *ritardando*, etc. Porém, a gravação ao vivo exige maior destreza dos intérpretes já que as possibilidades de edição se reduzem e as nuances de andamento podem prejudicar o resultado se não forem bem-feitas.

A decisão pelo ao vivo marca um dilema importante envolvido na questão. Ao grava ao vivo e sem metrônomo, há a possibilidade de termos mais expressividade e naturalidade, mas abrimos mão de um andamento preciso e reduzimos as possibilidades de edição, portanto, de garantir maior limpeza e precisão das notas, o que a gravação *overdub* com metrônomo possibilitaria. Amy Blier-Carruthers

(2013) aborda o dilema entre a perfeição e expressividade no texto *The Performer's Place in the Process and Product of Recording*⁸⁸, citando entrevista do trompetista Alistair Mackie sobre a questão.

Apesar de que os músicos gostariam que as coisas fossem diferentes, essa preferência por sacrificar a perfeição pela energia de um evento ao vivo não se estende tanto quanto o desejo de lançar gravações completamente não editadas. O trompetista admite que, apesar de amar mais a expressão de um evento ao vivo, ele “não conseguiria viver com o lançamento de uma gravação com erros” (por exemplo uma performance ao vivo não editada). (MACKIE, 2007 apud BLIER- CARRUTHERS, 2013, p. 6. tradução nossa)⁸⁹

O processo de edição também nos apresentou alguns desafios: qual nível de exigência e de edição ideal? Qual o ponto adequado entre editar ou não editar cada pequena imperfeição que aparece na gravação? Isso não implica apenas em questões musicais e artísticas, mas também em questões logísticas e financeiras. Blier-Carruthers (2013) também apresenta o relato de produtores e editores sobre o assunto. “[...] Produtores e editores falam sobre o fato de que não é incomum que músicos comecem a ficar exigentes e pedir por regravações ou mandar longas listas de edições mesmo quando o produtor teria feito menos” (BLIER-CARRUTHERS, 2013, p. 6. Tradução nossa)⁹⁰.

4.1. Questões técnicas

A viola caipira foi captada por três microfones condensadores posicionados a cerca de 25 centímetros do instrumento: um Neumann U87 direcionado para o cavalete, um Neumann KM184 direcionado para a boca e outro Neumann KM184 direcionado para o braço do instrumento. Essa microfonação foi um experimento na intenção de termos uma fonte de captação a mais do que a princípio seria necessário. A terceira fonte, o microfone que estava direcionando a boca da viola, acabou não sendo utilizado por decisão do engenheiro de mixagem Valério Xavier, ficando apenas o microfone do cavalete e o do braço. O sinal dos microfones passou pelo pré-amplificador Amek Neve Pure Patche e pela mesa Allen & Heath ML 4000.

Para o baixo elétrico foi utilizado um amplificador Gallien-Krueger 400RB-III, que mandou uma via do sinal direto, via direct out, e seu som foi captado pelo microfone condensador Neumann TLM149 e por um microfone dinâmico Shure SM57. Ao todo, foram três vias de sinal distintos que passaram pelo pré-amplificador Universal Áudio LA 610, pela mesa Allen & Heath ML 4000 e ficaram disponíveis para serem escolhidos e trabalhados pelo engenheiro de mixagem, como ilustra a Figura 2 a seguir.

88 “O lugar do Performer no Processo e Produto de Gravações” (tradução nossa).

89 xiii No original: “Although musicians would like things to be different, this preference for sacrificing perfection for the energy of a live event does not extend so far as a willingness to release completely unedited lifelike recordings. The trumpeter admits that although he loves the expression of the live concert best, he ‘couldn’t live with releasing a recording with mistakes’ (for instance an unedited live performance)”.

90 No original: “[...] Producers and editors speak of the fact that it is not unusual for musicians to start to get picky and ask for retakes or send long lists of edits even when the producer would have done less”.



Figura 2: O set de gravação. Fonte: Arquivo pessoal/Foto de Rafaella Pessoa.

Todo o processo de gravação do álbum DUO foi realizado no estúdio Três Quatro Valendo, onde a sala de gravação tem 110 m² e pé direito de 5,5 metros, conforme a Figura 3 a seguir. O software utilizado foi o Cubase Pro 12. A gravação foi feita em 48khz e 24bits de resolução e masterizada em 44.1khz e 16bits no formato wav.



Figura 3: A sala de gravação. Fonte: Arquivo pessoal/Foto de Rafaella Pessoa.

No processo de mixagem, Valério Xavier acrescentou, digitalmente, um pouco de ambiência com uso de um plugin; equalizou o timbre dos instrumentos individualmente; nivelou o volume entre os instrumentos; e melhorou a dinâmica de alguns pontos específicos, como, por exemplo, na segunda seção (parte A' - 0'34"), cujo baixo faz a melodia principal, em que foi necessário aumentar o volume do instrumento que soava fraco. Outro ponto relevante na mixagem foi a adição de um efeito do tipo delay no solo da viola, por sugestão minha, com repetições curtas e ritmo do pulso.

Ainda na mixagem optou-se pela viola soar em estéreo, com cada um dos microfones soando em um lado do panorama e o baixo no centro. A viola caipira utilizada na gravação foi encomendada por mim e construída pelo luthier Jeziel Carlos dos Santos, no ano de 2012, em Uberlândia, estado de

Minas Gerais. A viola, ilustrada pela Figura 4 a seguir, foi feita com escala, laterais e fundo em jacarandá indiano, braço em mogno e maple e tampo em cedro canadense (red cedar). O baixo elétrico utilizado, ilustrado pela Figura 5 a seguir, foi o modelo Rikkers Power Bass 5 cordas (equipado com dois captadores Bartolini), fabricado em 2011 pelo luthier Ferdinand Rikkers, na cidade de Groningen, na Holanda.



Figura 4: A viola caipira utilizada na gravação. Fonte: Arquivo pessoal/Foto de Rafaella Pessoa.



Figura 5: O baixo elétrico utilizado na gravação. Fonte: Arquivo pessoal/Foto de Rafaella Pessoa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o processo de produção do álbum DUO, culminando na gravação da versão da música Nuvem Cigana, foi possível perceber que a fase de pré-produção é determinante e decisiva na qualidade do produto final e no bem-estar da equipe ao longo do processo. Essa fase se refere a todo o trabalho que é feito antes da gravação, como, por exemplo, a finalização do arranjo nos pequenos detalhes; a preparação da performance; o ensaio; a escolha do andamento e do método de gravação; o alinhamento de responsabilidades; e os horários e expectativas alinhadas com o trabalho do produtor musical e com o estúdio. Um investimento maior na fase de pré-produção e uma dedicação em aprimorar os procedimentos desta fase, portanto, tornaria todo o processo de feitura do single e do álbum menos moroso e estressante, fato que incidiria diretamente no ganho de qualidade do trabalho.

Mesmo com alguns percalços e desafios, foi possível chegar a um resultado satisfatório, visto que toda a equipe demonstrou entusiasmo com a nossa versão de Nuvem Cigana. Particularmente, me senti realizado e orgulhoso com a versão da música e, em termos técnicos, atingimos um padrão

profissional de produção. O arranjo soou musical, expressivo e com identidade, o que era um grande desafio para nós antes de iniciarmos o processo de produção. Tivemos um bom diálogo entre os instrumentos, alternando funções e explorando de forma criativa suas potencialidades. Foi possível dar um toque violleiro à forma de tocar, de modo sutil e sem soar de maneira forçada, acrescentando o tempero violleístico que buscávamos. Apresentamos a composição, com as informações musicais mais importantes, de maneira particular e sensível.

REFERÊNCIAS

- A BARCA dos amantes. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). Barclay, 1986. LP. ACORDA amor. Vários intérpretes. Selo SESC, 2019. CD.
- ALEXANDRE, Ricardo. Os 500 maiores álbuns brasileiros de todos os tempos. Porto Alegre: Jambô, 2022.
- BOMFIM, Emanuel. Ventura é eleito o melhor disco de música brasileira de todos os tempos. Blog Combate Rock, Grupo Estado, 2012. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/combate-rock/ventura-e-eleito-o-melhor-disco-brasileiro-de-todos-os-tempos>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- BLIER-CARRUTHERS, Amy. The Performer's Place in the Process and Product of Recording. Performance Studies Network International Conference, Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP). Cambridge: University of Cambridge, 2013.
- CLUBE da esquina. Milton Nascimento e Lô Borges (Compositores e Intérpretes). EMI, 1972. LP.
- CORRÊA, Roberto Nunes. A arte de pontear viola. Brasília: ViolaCorrêa, 2017. DANÇANDO pelas sombras. Boca Livre (Intérprete). Warner Music, 1992. CD.
- NUVEM Cigana. Lô Borges (Compositor e Intérprete). EMI-Odeon, 1982. LP.
- PINTO, João Paulo do Amaral. A Viola de Tião Carreiro. Campinas, 2008. 198f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- ROLLING STONE BRASIL. Os 100 maiores discos da música brasileira. Outubro de 2007, edição no 13, p. 109. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- SÓ LOUCO. Nana Caymmi (Intérprete) e Wagner Tiso (Instrumento). EMI, 1989. LP.

A EDIÇÃO COMO RESULTADO DA PRÁTICA: UMA DESCRIÇÃO DA METODOLOGIA DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DA EDIÇÃO DO PRIMEIRO QUADRO DA ÓPERA IL NÉO DE HENRIQUE OSWALD

Pedro Henrique Lopes Messias
PROMUS-UFRJ
pedrohlmessias@hotmail.com

Resumo. Este Artigo apresenta a primeira etapa da pesquisa desenvolvida dentro do projeto intitulado Desafios técnicos e estilísticos na montagem e produção da edição da Ópera Il néo de Henrique Oswald”, desenvolvido dentro pro Programa de Pós-Graduação Profissional (PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde o início de 2022, que tem como objetivo a produção da Edição da ópera “Il néo”, de Henrique Oswald, que permanece inédita até o presente. Pretende-se com esse artigo apresentar a descrição do processo de Edição do primeiro Quadro da obra, concebida como uma noveleta musical em três quadros, além de apontar e sugerir a interpretação de algumas das estratégias dramático musicais utilizadas pelo compositor .

Palavras-chave. Ópera, Henrique Oswald, Edição Musical, Dramaturgia Musical

Editing as a Result of Practice: A Description of the Methodology of the Elaboration Process of Editing the First Frame of the Ópera Il néo, from Henrique Oswald.

Abstract. This article presents the conclusion of the first stage of the research developed within the project entitled Technical and stylistic challenges in the assembly and production of the edition of Ópera Il neo de Henrique Oswald”, developed within the Professional Postgraduate Program (PROMUS) of the Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro since the beginning of 2022, which aims to produce the Edition of the opera “Il neo”, by Henrique Oswald, which remains unpublished until the present. The aim of this article is to present a description of the editing process of the first painting of the work, conceived as a musical novelette in three pieces, in addition to pointing out and suggesting the interpretation of some of the musical dramatic strategies used by the composer.

Keywords. Ópera, Henrique Oswald, Music Editing, Musical Dramaturgy.

1. INTRODUÇÃO

Henrique Oswald (1852-1931 /RJ) foi um expoente importante da escola de composição brasileira da Primeira República, apesar de alguma controvérsia a respeito da sua estética não dialogar com as preocupações em torno de uma identidade nacional, vigente na época do compositor, como fica clara na crítica ácida desferida por Mario de Andrade a respeito da suposta falta de Nacionalismo de Oswald; “Henrique Oswald foi talvez o mais despaisado, o mais disfuncional de quantos artistas vieram dessa segunda metade do séc. XIX”. (MARTINS, 1995, p. 10). Não se engajar ao movimento nacional brasileiro foi um problema para Oswald, assim como para outros compositores românticos brasileiros. Para Martins, esse foi “Fator preponderante para o lento e prolongado esquecimento de suas obras pelos pósteros”.

Podemos apenas supor que seja também esse o motivo de suas três óperas; *La croce d’oro*(1872), *Il néo* (1900), *Le fate* (1902-1903), serem praticamente desconhecidas até o momento⁹¹.

91 Foi possível encontrar dois relatos a respeito da execução de suas óperas. Um no livro “Henrique Oswald”, de Leosinha F. Magalhães de Almeida, ex aluna do compositor que relata histórias interessantes e pessoais a respeito de Oswald. Em uma delas diz “Henrique Oswald concluir os estudos musicais e esmerou a educação intelectual com o auxílio de uma pensão de cem francos mensais durante dez anos, que lhe fora oferecida por D. Pedro II, (...). Foi isto quando o nosso Imperador o admirou em Florença, por ocasião de um concerto dado em honra por Oswald, que executou sozinho o programa, todo constituído de composições suas, entre as quais trechos da sua primeira ópera “La croce d’oro” (ALMEIDA, 1952, p. 12).

A respeito da Obra lírica do compositor destaco a importante fala da professora Susana Ygayara, pesquisadora da obra de Oswald:

Se a inexistência de edições é a dificuldade primeira, dela decorrem as outras: o desconhecimento da obra pelos maestros, cantores e conseqüentemente, a total impossibilidade de um julgamento estético e do estabelecimento de uma discussão sobre a importância da música vocal (incluindo a lírica) no conjunto da obra do compositor Henrique Oswald. (IGAYARA, 2013, p. 3).

A fala a cima corrobora com a importância do trabalho de Edição da Ópera *Il néo*, pois demonstra o quanto a ausência de uma edição confiável e metodologicamente estruturada impacta na produção artística de um compositor de maneira muito prática, nesse caso a ausência de tal edição pode ter ajudado a manter a obra lírica de Henrique Oswald parcialmente inédita, bem como um prejuízo musical histórico, pois impossibilita o aprofundamento em questões interpretativas da época, criando um hiato ainda maior entre os compositores que foram melhor “acolhidos” pela história, daqueles que permanecem parcialmente anônimos ou, no mínimo, rebaixados ao status de “curiosidade histórica”. Certamente Henrique Oswald conquistou seu lugar no quadro de grandes compositores brasileiros, e ainda assim a sua obra lírica continua manuscrita.⁹²

Além disso, no artigo “RECRIANDO SONORIDADES INÉDITAS: DANDO VOZ ÀS ÓPERAS DE HENRIQUE OSWALD”, o autor destaca “Segundo o site do tenor Alfredo Colosimo, *Il néo* foi apresentada no dia 23 de julho de 1954 no Teatro Francisco Nunes de Belo Horizonte, sob a regência de Mário de Bruno, tendo como elenco: Alfredo Colosimo, Lia Salgado, Genuína Pinheiro, W. Wallace e Wilson Simão. (SILVA e CARVALHO, 2008, p. 9). Infelizmente o site que confirmaria a informação não está mais disponível.

Durante a pesquisa encontrou-se outra referência a uma provável estreia de “*Il néo*”: “teve sua primeira execução pelo rádio, em 1925, sem encenação”(p. 46). “*Il néo*” não é apenas bela música, é um sonho de artista; aliás, não era de esperar outra coisa do gênio do maestro Henrique Oswald.” (SANTOS, 2018, p. 46).

Dessa maneira esse artigo apresenta os procedimentos metodológicos aplicados durante o processo de edição do Primeiro Quadro da noveleta musical, *Il néo*. Além disso, destacaremos alguns procedimentos dramáticos musicais utilizados por Oswald na composição, com a intenção de realizar uma proposta de interpretação da obra.

2. ASPECTOS TÉCNICOS E METODOLÓGICOS DA EDIÇÃO DO MATERIAL

“A realização de edições para o estudo e a performance é uma das maiores e mais importantes atividades e contribuições que a academia pode oferecer para o meio cultural. Através de edições acessíveis, músicas antes desconhecidas são agregadas ao repertório, enquanto que as músicas que já pertencem ao repertório recebem novas interpretações” (GRIER, 1996,p.2).⁹³ Dessa maneira James

Além disso, no artigo “RECRIANDO SONORIDADES INÉDITAS: DANDO VOZ ÀS ÓPERAS DE HENRIQUE OSWALD”, o autor destaca “Segundo o site do tenor Alfredo Colosimo, *Il néo* foi apresentada no dia 23 de julho de 1954 no Teatro Francisco Nunes de Belo Horizonte, sob a regência de Mário de Bruno, tendo como elenco: Alfredo Colosimo, Lia Salgado, Genuína Pinheiro, W. Wallace e Wilson Simão. (SILVA e CARVALHO, 2008, p. 9). Infelizmente o site que confirmaria a informação não está mais disponível.

Durante a pesquisa encontrou-se outra referência a uma provável estreia de “*Il néo*”: “teve sua primeira execução pelo rádio, em 1925, sem encenação”(p. 46). “*Il néo*” não é apenas bela música, é um sonho de artista; aliás, não era de esperar outra coisa do gênio do maestro Henrique Oswald.” (SANTOS, 2018, p. 46).

⁹² A ópera *Le Fate* foi completamente editada em 2018 por Filipe Daniel Fonseca Dos Santos. A Dissertação foi apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Musicologia Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza.

⁹³ Tradução livre do autor: “The preparation of editions for performance and study is one of the most important activi-

Grier introduz o livro "The critical editing of music; history, method and practice". Reconhecidamente uma importante fonte para trabalhos de edição musical, o texto de introdução do livro deixa muito claro que a intenção do autor transcende a simples digitalização do material musical "original" criado pelo compositor para meios digitais, aquilo que chamamos de versão Urtext. Grier procura demonstrar em seu livro que "editar é um ato crítico". (GRIER, 1996, p. 2)⁹⁴.

Seguindo a mesma lógica de Grier, Cranmer argumenta não gostar daquilo que chama de "edições práticas", pois segundo ele:

(...)o executante sério precisa sempre de uma edição de qualidade, baseada numa atitude crítica, criteriosa e coerente perante a(s) fonte(s) usada(s). Como é que um intérprete pode transmitir o melhor da música se a edição que usa passa cegamente o que estava na fonte, sem qualquer critério ou coerência? (FIGUEIREDO, 2017, p. 15)

Acolhemos a crítica de Cranmer a respeito da nomenclatura "Edição Prática", mas procuramos interpretar a fala do autor como sendo uma crítica ao amadorismo editorial, o que não é o caso da presente pesquisa, que procura se apegar às melhores fontes possíveis, aplicando a essas as metodologias consagradas a cada uma. Dessa forma acompanhamos os autores que classificam o presente trabalho de Edição Prática.

Ainda sobre a edição musical e a necessidade de criar uma metodologia que conceda o mínimo de confiabilidade ao resultado final, Figueiredo comenta que:

Os estudos sobre as edições brasileiras ainda são poucos. Como consequência, grande parte das obras editadas, ainda hoje, o é de maneira empírica, sem uma reflexão consciente, denotando a resistência da comunidade acadêmica em levar a sério a questão e adotar critérios mais consistentes ou mais conscientes. Junte-se a isso a quantidade de curiosos que confundem cópias com edições, e os softwares de música, que ajudam nessa confusão, com o largo emprego do termo "editar", que nada tem a ver com o termo técnico correto. (FIGUEIREDO, 2017, p. 10)

Figueiredo estabelece um ponto de partida importante em suas discussões, encara o ato de editar como o estabelecimento de um texto "resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso."

Afim de criar uma metodologia objetiva diante de uma demanda editorial musical, Figueiredo sugere o estabelecimento dos seguintes textos musicais: Edição Fac-similar; Edição Diplomática; Edição Crítica; Edição Urtext; Edição Prática; Edição Genética; Edição Aberta. Na medida em que esse trabalho se propõe a realizar uma Edição Prática da ópera *Il néo*, de Henrique Oswald, partiremos para uma explicação do termo, segundo o autor.

Para Figueiredo, portanto:

A edição prática acaba tendo papel semelhante à cópia, imediatista, só que multiplicada pela quantidade de exemplares, quando publicada. Ela acaba, porém, cumprindo a função de registro gráfico de obras que, sem elas, permaneceriam desconhecidas dos intérpretes e do público. (FIGUEIREDO, 2017, p. 57)

Fica claro portanto que, apesar da ênfase musicológica, a prática musical se destaca na edição e nesse caso, a existência de uma, a prática, é pretexto imediato para a existência da outra, ou seja a edição existe para suprir uma demanda ou um desejo latente de produção da obra.

ties and contributions of the music scholar to cultural life. Through accessible editions, previously unknown music enters the repertory, while well-known works receive fresh interpretations."

94 Tradução livre "editing is an act of criticism."

Walther Dürr (1991: 522) propõe que

“(...)a edição crítica deve fornecer vários elementos, tais como abrangentes comentários para a prática musical, possibilidades interpretativas “autorizadas”, ou seja, aquelas que de alguma maneira são detectáveis em fontes autógrafas ou autorizadas, além de indicações sobre práticas de execução históricas” (FIGUEIREDO, 2017 apud Dürr, p. 82)

Não pretendemos apresentar uma edição que possa ser classificada como crítica, principalmente por conta de uma limitação temporal do programa de pós-graduação que limita a execução do projeto em 24 meses (2 anos), tempo insuficiente para apresentar uma edição com tantas expectativas quanto uma edição crítica. A intenção é apresentar uma edição que seja resultado de um processo de pesquisa e da produção do espetáculo ou parte dele.

A obra de Figueiredo é uma referência inquestionável do assunto e a sistematização do processo editorial que o autor propõe no seu trabalho está sendo utilizada na elaboração dessa edição. Utilizamos a metodologia de análise dos Erros e Variantes⁹⁵, como o autor propõe que seja feito, naqueles momentos em que existiram dúvidas a respeito de alguma questão; notas, ritmos, articulações, entre outros.

Todos os pontos que geraram algum tipo de dúvida no momento da edição foram anotados e, quando foi o caso, as correções foram descritas e justificadas a partir da metodologia proposta por Figueiredo.

3. A PRÁTICA MUSICAL E A SUA IMPORTÂNCIA NO PROCESSO DE EDIÇÃO MUSICAL

A edição que apresentamos se enquadra no tipo classificado como interpretativa: Os textos que discutem os processos de edição musical muitas vezes

classificam as edições em duas categorias: edições musicológicas e interpretativas. A partir dessas duas divisões surgem as ramificações citadas anteriormente por Figueiredo; edição crítica, prática, fac-similar, urtext, genética, aberta, diplomática, etc (FIGUEIREDO, 2017, p. 50)

A esse respeito o professor Paulo Castagna comenta:

As edições musicológicas são aquelas que pretendem investigar de forma aprofundada as questões textuais das fontes disponíveis para o trabalho, relegando a um plano secundário a questão da execução. Nesses tipos de edição, as informações contidas nas fontes manuscritas são primordiais, revelando os critérios e interferências editoriais. (CARNEIRO e FAGERLANDE, 2021 apud CASTAGNA, 2008, p.10).

Por outro lado, como o seu próprio nome sugere, as edições interpretativas são aquelas destinadas à prática imediata. “Nessa última, o processo de edição não requer obrigatoriamente a utilização de referenciais diversos, sendo o editor o responsável pelas escolhas editoriais, sem maiores preocupações filológicas”. (CARNEIRO e FAGERLANDE, 2021, p. 11)

É nesse contexto editorial, vinculado à prática musical e à execução da ópera il néo de Henrique Oswald, que esse trabalho se situa, destacando a atuação do “intérprete-editor”⁹⁶.

95 Figueiredo distingue erros e variantes da seguinte maneira: Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas, que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra. Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes, quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. [...] Emerge, assim, a questão do estilo como critério fundamental para a distinção entre erros e variantes. (2014: 22) (FILIPE DANIEL FONSECA DOS SANTOS, 2016, p. 6)

96 Tal termo, usado por James Grier (1996) no livro intitulado *La edición crítica de música: historia, método y práctica*, remete à atuação do intérprete-editor na realização das edições práticas. Utilizamos o mesmo termo para o desenvolvimento de edições críticas feitas a partir de um intérprete (CARNEIRO e FAGERLANDE, 2021, p. 14)

Concordamos portanto com Carneiro e Fagerlande, quando destacam a importância da prática no processo editorial:

(...)foi uma etapa importante para o levantamento de inconsistências musicais e editoriais que culminaram na criação de um arcabouço teórico, a fim de subsidiar as escolhas editoriais. No momento da elaboração da edição, surgem circunstâncias diretamente ligadas à atividade do performer, que devem ser consideradas.

A performance musical é um conjunto de fatores que depende somente da ação dos músicos, pondo em relevo acontecimentos que acometem a prática musical no que tange à interpretação e à decodificação do texto. (CARNEIRO e FAGERLANDE, 2021, p. 14).

Os autores destacam que durante o período de ensaios e apresentação das obras diversos fatores influenciavam na compreensão do texto musical elencaram alguns deles: Fluência na leitura; articulação, digitação, respiração e dinâmica. (CARNEIRO e FAGERLANDE, 2021, p. 4)

Verifica-se com essa lista de parâmetros que os autores destacam a importância de uma boa compreensão do texto musical na execução de uma obra e, portanto, uma boa edição deveria não apenas evitar esses inconvenientes mas propor soluções editoriais que possa auxiliar o intérprete, pois tanto melhor será a execução quanto o intérprete se apropriar do discurso musical.

É por essa razão que esse trabalho pretende apresentar uma Edição que seja o resultado da execução da Obra, ou parte dela, sustentando a hipótese de que, uma partitura cuja edição está ancorada na prática deve conter menos fatores que interfiram negativamente na compreensão do texto musical. Durante o processo de ensaio é de se esperar que as debilidades da edição sejam apontadas e resolvidas posteriormente, o que sugere que os próximos intérpretes que tiverem contato com o material terão muito mais facilidade em compreender o texto musical logo nos primeiros ensaios.

Decidimos apresentar uma edição prática da obra e, portanto, assumimos a tarefa de interpretar o texto musical composto por Henrique Oswald.

Destacamos abaixo um trecho do primeiro Quadro da Ópera Il néo e, a partir da interpretação dos parâmetros dramático-musicais apresentados por Oswald, apresentamos uma proposta analítica, baseada na relação texto/música, que justifica as nossas escolhas interpretativas.



Figura 1. Trecho do diálogo entre as personagens.



Figura 2



Figura 3

No trecho destacado nós sugerimos que a personagem um Svizzero guarda portone, o barítono, “caçoa” de um erro do il Cavaliere de la Blanche Meraisier o tenor. Esse, o tenor, erra ao dizer ter avistado “un corrier di toga e spada!”. Imediatamente o Svizzero se espanta pois aquele claramente não é o corrier, mas sim o Cerimonier.

A ação dramática do Svizzero é muito clara e Oswald não deixa dúvidas para o intérprete atento a sua intenção. Chamaremos a atenção para alguns parâmetros que apoiam a nossa escolha interpretativa.

O primeiro é a premissa do espetáculo. Apresentada como uma noveleta musical inspirada numa comédia⁹⁷. Espera-se, portanto, que o ambiente sonoro e a interação dos personagens reforcem esse aspecto, portanto, pode-se pressupor que hão de haver momentos em que encontraremos estruturas musicais que realizarão interferências dramáticas, seja de tempo, espaço, humor, afeto, entre outros, afim de reforçar o caráter cômico do espetáculo.

Apoiados nesse pressuposto, destacamos os parâmetros do trecho que sugerem a ação cômica da personagem:

1. A mudança de tonalidade repentina na resposta; de Fa maior (IV), para Mi maior (mediante). Mi maior é a tonalidade que encerra esse diálogo no compasso 29 numa cadência I17 - V7 - I, sugerindo uma importância auto afirmativa em relação ao Cavalier e, portanto, compatível com a ideia de alguém que se sente superior e pode “caçar” do outro. Pode-se inclusive fazer uma análise retórica do trecho destacando que o Cavaliere canta em Dó maior, e o Svissero em Mi maior, uma terça maior a cima, retoricamente retratando a superioridade autoproclamada de um em relação ao outro.
2. O ritmo que canta o Svizzero carrega grande material dramático. Até o compasso 21 da peça nenhum outro instrumento possui o ritmo tercinado. Destaca-se que esse ritmo, nesse contexto, pode ser uma alusão a uma fala mais pausada, destacando o hiato entre as sílabas. Esse recurso combinado com a escolha harmônica do compasso, a alternância entre Mi maior e Ré maior, e a melodia apoiada nas notas fa# e sol#, sugere que o Svizzero pretendia facilitar o entendimento para o Cavaliere, similar a quando separamos a sílaba de uma palavra para facilitar o entendimento de quem nos ouve. No caso da ópera, porém, a intenção é caçar do Cavalier e não ajudá-lo.

As próximas duas frases do Svizzero aproveitam o ritmo das tercinas, sugerindo a mesma ideia;

ser didático mas sem fins pedagógicos.

No compasso 23 ele responde á pergunta do Cavaliere com um movimento cadencial muito forte de quinta descendente (sol#2 – dó#2). Além do poder retórico do movimento cadencial, a tessitura é muito boa para o barítono, isso sugere que o cantor conseguirá executar a passagem com uma voz forte e rica em harmônicos, características de um discurso de autoridade.

3. Nos compassos 25, 26 e 27, o Svizzero arpeja as notas dos acordes da cadência utilizando o mesmo motivo de tercinas. O ritmo, e por consequência a articulação do texto, quando ele diz “Ci vuol gran prática com la gramática...” sugere a mesma anterior; ser didático para fazer chacota do Cavaliere.
4. Destacamos ainda as reticencias no discurso, sugerindo que além do comunicação verbal, o Svizzero poderia ter ampliado o seu discurso com algum outro recurso, uma risada, alguma interjeição de desprezo ou chiste, algum sinal com o rosto ou mesmo com as mãos.

Como foi possível observar nesse pequeno trecho, Henrique Oswald consegue criar uma ambientação dramática muito rica orquestrada com bom gosto e técnica, característico de sua música, e dramaticamente eficiente ao apresentar as personagens, ambientando o ouvinte imediatamente na história.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos as nossas considerações finais com esse trecho onde Figueiredo comenta a respeito de dois aspectos que, segundo ele, podem constar na edição final.

“Reconheço dois tipos de item que devem ou podem constar na edição de uma obra musical: um essencial e vários acessórios. O essencial é, naturalmente, o texto musical, razão de ser da edição de uma obra musical, e acessórios são os apêndices e anexos, trazendo maior ou menor esclarecimento sobre o próprio texto musical, das circunstâncias em torno dele e da pesquisa para estabelecê-lo. As características do texto final editado e a quantidade e os tipos de itens acessórios dependerão do tipo de edição proposta e dos meios disponíveis para tal” (FIGUEIREDO, 2017, p. 42)

A partir dessa perspectiva entendemos que a edição que pretendemos apresentar será o resultado da interação entre o editar e o executar. Partimos das ideias apresentadas e da sistematização dos conceitos a respeito da técnica editorial para garantir a maior identidade do texto ao que pretendia o compositor. Assumindo que essa postura editorial garante até certo ponto a qualidade do material essencial, a prática do repertório, os ensaios com os cantores e com a orquestra deverão produzir uma vasta quantidade de material acessório. Esse material será organizado e incluído na versão final da partitura em forma de comentários ou diretamente na notação musical, com o devido destaque e explicação.

Acreditamos que dessa maneira o texto final se apresenta como o resultado de um processo, um processo que é técnico mas que é prático e, no caso de espetáculos como uma ópera, multilinguagem, o que torna o esforço para a sua execução um desafio em aspectos diversos, desde os estéticos, técnicos e acadêmicos, até os práticos, logísticos e infraestruturais como; ensaios da orquestra, ensaio com cantores, pianistas, figurino, luz, entre tantos outros. Um texto que resulta de um processo como esses é um texto que já nasce maduro, que não é uma obra em potencial, visto que nasceu dessa, mas que resume todo o processo de da execução da obra.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L. F. M. D. Henrique Oswald. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional , 1952. CARNEIRO, R. S.; FAGERLANDE, A. M. R. Prática de conjunto enquanto laboratório para a elaboração de edições críticas; um estudo de caso. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música, 2021.
- FIGUEIREDO, C. A. Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Teorias e práticas editoriais. [S.l.]: Carlos Alberto Figueiredo , 2017.
- GRIER, J. The Critical Editing of Music. Boston : Cambridge University Press , 1996. IGAYARA, S. C. Henrique Oswald e a música vocal. Revista Glosas. Revista do Movimento Patrimonial pela Música, p. v.9, p. 19 -25, Setembro 2013.
- MARTINS, J. E. Henrique Oswald Músico de uma Saga Romântica. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SANTOS, F. D. F. D. Ópera Le Fate de Henrique Oswald: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos. São Paulo: Dissertação de Mestrado - ECA / Universidade de São Paulo , 2018.
- SILVA, L. C. P.; CARVALHO, F. RECRIANDO SONORIDADES INÉDITAS: DANDO VOZ ÀS ÓPERAS DE Henrique Oswald. Horizonte Científico , p. Linguística e letras , 2008.

CADERNO PARA O BANDOLIM DE 10 CORDAS: ESTUDO DO BANDOLIM SOLO

Pedro Luiz de Freitas Galissia
PROMUS - UFRJ
pedrobandolimdez@gmail.com

Resumo: O presente projeto descreve os elementos interpretativos e técnicos que podem ser adotados para uma execução solo no bandolim de 10 cordas, expondo possibilidades e recursos utilizados na prática onde apenas um bandolim realiza a melodia, harmonia e o ritmo, sem o acompanhamento de outros instrumentos. A pesquisa conta com o relato de experiências de alguns dos mais representativos bandolinistas de 10 cordas das regiões de São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza e Recife, que por meio de entrevistas colheu consideráveis informações, as quais transpõem desde a escolha pelo instrumento a práticas de estudo.

Palavra-chave: Bandolim. Polifonia. Harmonia. Solo.

Title. Book for the 10-String Mandolin: Study Of the Mandolin Solo

Abstract. This Project describes the interpretive and technical elements that can be adopted for a solo performance on the 10-string mandolin, exposing possibilities and resources used in practice where only a mandolin performs the melody, harmony and rhythm, without the accompaniment of other instruments. The research relies on the experinces of some of the most representative 10-string mandolinists from the regions of São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza and Recife, who, through interviews, gathered considerable information, which transposes from the choice of instrument to practices of study.

Keywords. Mandolin. Polyphony. Harmony. Solo.

1. INTRODUÇÃO

O propósito deste artigo é relatar o andamento do meu projeto de pesquisa no Mestrado Profissional (PROMUS-UFRJ) até o momento. O produto final pretende apresentar a elaboração do Caderno para o bandolim de 10 cordas: estudo do bandolim solo. Esse material tem como objetivo possibilitar ao estudante compreender as formas e maneiras de se utilizar os vários recursos existentes para uma execução solo. Por meio de um material que tende a dar uma base sólida e eficaz, este trabalho, somado ao material já existente, pode auxiliar os bandolinistas e futuros bandolinistas em seus estudos, contribuindo para a autonomia no que diz respeito a prática do bandolim solo.

Por meio de entrevistas, pretendemos coletar informações sobre as principais ferramentas utilizadas em arranjos feitos para o bandolim de 10 cordas, relatar o processo de construção, o modo como surgem as ideias, inspirações e razões pelas escolhas no que diz respeito a sonoridade e interpretação musical. Em um segundo momento, procuramos exemplificar os recursos e as possibilidades utilizadas na prática solo do instrumento assim como assuntos referentes aos estudos sobre harmonia, escalas, arpejos e análises de gravações.

O principal objetivo do projeto é contribuir para o desenvolvimento do aprendizado da forma de se tocar solo, prática que vem se tornando cada vez mais comum entre os bandolinistas.



Exemplo 1: Acompanhamento utilizando as tríades maiores, apresentando o sentido em que a palhetada deve ser realizada, a formação da tríade e a região no braço do instrumento. Fonte: Galíssia 2022.

A estrutura do sumário da minha dissertação discorre, no primeiro capítulo, sobre o panorama do bandolim de 10 cordas. Em seguida, o segundo capítulo abordará a escolha dos bandolinistas entrevistados, a elaboração das perguntas, os formatos possíveis para a realização das entrevistas e a análise sobre o material coletado. No terceiro capítulo serão apresentados os resultados das entrevistas. O quarto capítulo nos fala sobre o produto final e a elaboração do material pedagógico.

2. PANORAMA DO BANDOLIM DE 10 CORDAS

2.1. Breve histórico sobre o bandolim de 10 cordas

O Bandolim tem origens que remontam ao século XII, pertencente à família dos cordofones⁹⁸. As modernas famílias das cordas dedilhadas se desenvolveram da Gittern medieval⁹⁹. Tanto a Cítara¹⁰⁰ como a Guitarra derivam de seu nome. A Gittern é importante não só pelo viés morfológico, mas, principalmente, pelo organológico, apesar de poucas informações sobre sua afinação e repertório (DUARTE, 2014).

O instrumento assumiu, em cada localidade, uma forma, nome e usos diversos, consolidando em contextos socioculturais diversas tradições (MOURA, 2010).

Machado(2004) comenta que à medida que se popularizava, ocorreram diversas transformações quanto ao tamanho, formato, maneira de se tocar e número de cordas. No Brasil a chegada do instrumento se deu no século XIX por meio de imigrantes europeus, passando por algumas décadas de ostracismo, porém no final do século, com a popularização do choro obteve seu momento de destaque (MACHADO, 2004).

A origem do bandolim de 10 cordas não ocorreu de forma simultânea a do mandolino italiano. Seu desenvolvimento e utilização no país começou a partir do século XX (SANTOS, 2019).

Jacob do Bandolim (1918-1969), há cerca de 70 anos atrás, já tocava em um bandolim de 10 cordas, fabricado na década de 50 pela Do Souto (Ao Bandolim de Ouro). O uso polifônico do instrumento está presente em sua obra de intérprete e compositor, porém são poucos os registros do pensamento de Jacob do Bandolim em relação ao bandolim solista¹⁰¹, pois não encontramos registros fonográficos de bandolim desacompanhado (DUARTE, 2016).

A principal referência do bandolim de 10 cordas no Brasil e no mundo atualmente é Hamilton de Holanda (1976), compositor e intérprete, com transcrições e arranjos utilizando também a linguagem polifônica (SANTOS, 2019). Segundo Santa Martha (2011) o luthier Virgílio Lima (1958), de Sabará, Minas Gerais, fez a pedido do músico Hamilton de Holanda um bandolim com um par de cordas mais graves, para serem afinadas em Dó. Com o objetivo de valorizar o som mais grave e dar mais profundidade aos acordes, o instrumento passou a ter uma caixa maior e um braço mais largo para comportar esse novo par de cordas.

98 Instrumentos musicais que produzem sons por meio da vibração de suas cordas.

99 Instrumento musical relativamente pequeno que utiliza cordas e possui fundo arredondado.

100 Derivado da lira, instrumento de corda tocado com o dedo ou palheta.

101 Refere-se a forma de tocar solo sem ser acompanhado por outros instrumentos.



Figura 1: Afinação do bandolim de 8 cordas. Fonte: Galissia 2022.

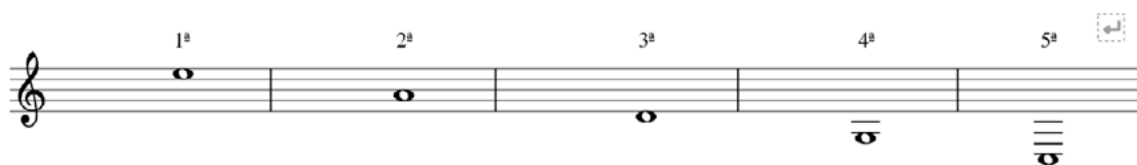


Figura 2: Afinação do bandolim de 10 cordas. Fonte: Galissia 2022.

A forma como a prática solo se apresenta tanto para o bandolim de 10 cordas como para o bandolim de 8 cordas difere dos demais instrumentos como o piano e o violão. Essa diferença se dá por utilizarmos a técnica da palheta, ao contrário dos instrumentos citados, no bandolim não é possível a execução de duas vozes simultâneas. Podemos com um único ataque de palheta ferir uma ou mais notas, formando um bloco de acorde, ou com demais ataques utilizar arpejos e escalas, porém quando temos duas notas em cordas distantes não conseguimos tocar simultaneamente. Não é um recurso comum entre os bandolinistas brasileiros utilizar técnicas que necessitam dos outros dedos além do polegar e indicador, que seguram a palheta (MAGLIAVACCA, 2019).

Alguns bandolinistas utilizam a expressão “polifonia”, que está condicionada a uma forma onde se executa simultaneamente a melodia e o acompanhamento. Duarte (2014) nos diz que mesmo sem ter gravado oficialmente uma peça apenas com o bandolim, é possível encontrar na obra de Jacob do Bandolim, traços da prática do bandolim solo, não como solista melódico monofônico, mas explorando recursos de harmonização com notas simultâneas e polifonia na intenção de criar um arranjo coeso e sustentado sem acompanhamento de outros instrumentos (Duarte, 2014)

O trecho abaixo foi retirado da entrevista com Jorge Cardoso (1969), onde ele dá sua definição sobre a forma que se toca o bandolim de 10 cordas:

O bandolim com acompanhamento, você tem que fazer de uma forma que a melodia não fique solitária, você preenche com acorde, baixo (notas graves) as vezes com pizzicato. O interessante é saber os planos da musica que você esta tocando, o solo é o plano que não pode ter macula, é o primeiro plano, ou nível, o segundo nível é a harmonia, você faz o acorde, pode fazer em varias regiões, desde o grave para o agudo, quando faço a melodia no mais agudo, monto os acordes nessa região também tocando notas que vão para o lado oposto da melodia, posso por exemplo fazer o baixo do acorde, como o violão sete cordas (Dino 7 cordas) fiz uma cadencia para puxar (Levada). (CARDOSO, 2022)

Magliavacca (2019) refere-se ao bandolim como instrumento com recursos harmônicos e melódicos, podendo executar de forma individual a harmonia e melodia ou ainda simultaneamente, de forma polifônica, tendo em vista ser um grande desafio técnico executar no bandolim peças polifônicas, levando em consideração que todas as notas da melodia e do acompanhamento devem apenas ser executadas com a palheta.

2.2. Material didático e pedagógico

Sobre o estudo e ensino do bandolim é muito comum adaptar materiais de violino, violão e guitarra, tanto para o bandolim de 8 cordas quanto para o bandolim de 10 cordas. Porém, nos dias de hoje, com a contribuição de bandolinistas e pesquisadores encontramos novos materiais de estudo, alguns exemplos são: “Dez estudos para bandolim solo: CD de áudio e caderno de partituras” de Daniel

Magliavacca, "O Bandolim polifônico de 10 cordas: composições, caderno de partituras e registro fonográfico" de Tiago Augusto Silva dos Santos, "Caderno brasileiro para bandolim: o estudo da palheta" de Vitor Casagrande. Hamilton de Holanda também disponibilizou em seu site partituras e áudios de uma série de composições para o bandolim de 10 cordas, intitulado "Caprichos", no total são 24 músicas, sendo que cada uma enfatiza pelo menos um tipo de técnica.

O trecho a seguir foi retirado da entrevista com Hamilton de Holanda, onde ele nos relata sua percepção no que diz respeito ao material didático e pedagógico para o bandolim de 10 cordas:

Em relação ao material didático e pedagógico ainda está muito fraco, eu mesmo ainda não achei uma maneira de transformar em livro, palavras ou método as coisas que já toquei, que fiz e que já aprendi também com outros músicos. Eu fiz os Caprichos que não são um método, mas sim um caminho de desenvolvimento da técnica no bandolim de 10, da técnica polifônica mesmo, não foi pensado para isso, mas da para tocar em outros instrumentos também. Agora estamos completando mais de uma década com vários bandolinista de 10, o primeiro bandolim de 10 que fiz foi em 2000, não diria que é pretensão, mas não posso fechar os olhos para uma realidade que a partir do ano 2000, não só no Brasil, como no mundo, o bandolim de 10 passou a ser usado em maior quantidade e qualidade, em consequência, hoje em dia tem muita gente tocando bem e propondo. (HOLANDA, 2023)

SANTOS (2019) nos relata que no Brasil o desenvolvimento artístico e a produção do bandolim de 10 cordas são grandes, porém no que diz respeito a trabalhos acadêmicos nada ainda encontrado, muito das referências são de convívio com outros bandolinistas, audições de discos, leitura de poucas obras existentes e trabalhos acadêmicos referentes ao bandolim de 8 cordas, aplicado ao choro ou ao clássico.

Durante as entrevistas o bandolinista Jorge Cardoso fez a indicação do material intitulado Harmonia ao Bandolim, do também bandolinista Marcílio Lopes (1960), lançado no ano de 2012 pela editora Irmãos Vitale.

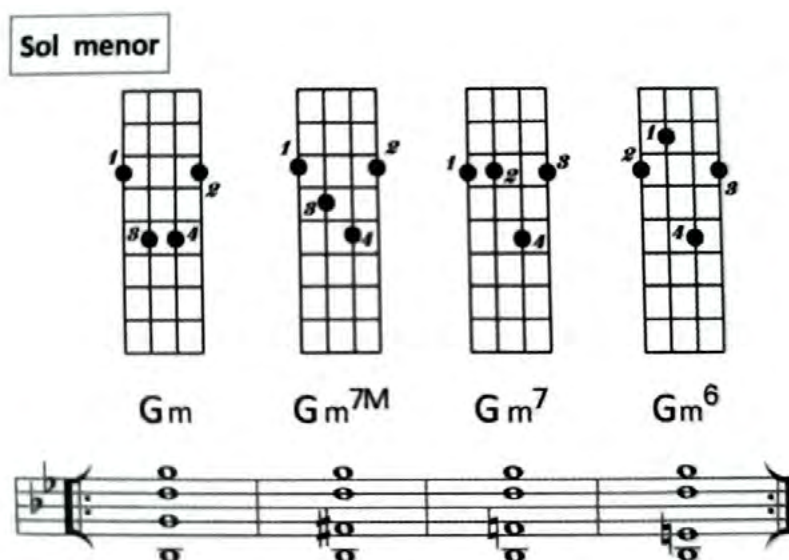


Figura 3: Trecho retirado do livro Harmonia ao Bandolim, apresenta a montagem do acorde de Sol menor no bandolim de 8 cordas, a digitação no braço do instrumento e as notas pertencentes aos acordes. Fonte: Harmonia ao Bandolim.

Outro importante material de estudo utilizado pelos bandolinistas é o Método do Bandolim Brasileiro, do bandolinista Afonso Machado, lançado pela editora Lumiar no ano de 2004.

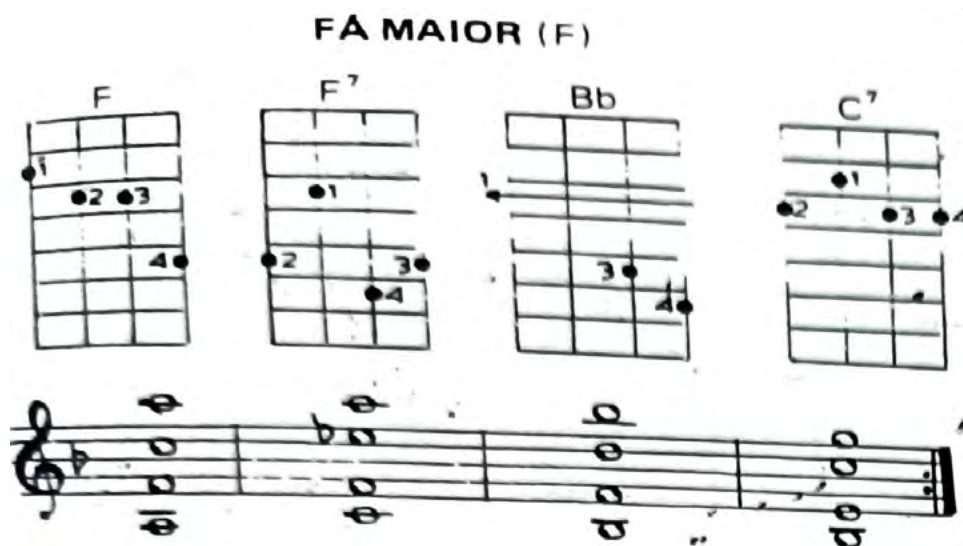


Figura 4: Acordes no bandolim de 8 cordas, com a digitação e as notas pertencentes aos respectivos acordes sendo representadas. Fonte: Método do Bandolim Brasileiro.

3. ENTREVISTAS

3.1. A escolha dos bandolinistas entrevistados

Existem diversos bandolinistas de 10 cordas espalhados pelos quatro cantos do país, cada um com suas características e influências adquiridas durante a vivência musical ou oriundas das regiões onde vivem. Encontramos grandes instrumentistas quando observamos o território brasileiro e todos poderiam contribuir de forma valiosa para essa pesquisa, porém o contato com todos esses profissionais é inviável, levando-se em consideração as limitações físicas e atemporais.

Pela falta de materiais ou registros em fontes documentais sobre o tema, a entrevista se torna um excelente método para se obter informações transmitidas por músicos de destaque, conceitos fundamentais como: forma de estudar, principais influências, quais as dificuldades encontradas e os artifícios usados para supera-las, a importância do estudo da harmonia, conhecimento das escalas, entre outras.

Segundo Barbosa (1999), por ser um método flexível de obtenção de informações, requer um bom planejamento prévio e habilidade do entrevistador, com possibilidades de introduzir variações sobre um roteiro de questionário.

Como critério para a escolha dos entrevistados, procuramos por bandolinistas que tivessem material em áudio ou vídeo executando o bandolim de 10 cordas solo, sem o acompanhamento de outros instrumentos, preenchendo os espaços onde há intervalos melódicos. Os entrevistados podem possuir registros de seus trabalhos gravados em CD ou em vídeos disponíveis em plataformas de streaming.

Seguindo esse critério e verificando a disponibilidade de cada músico, os bandolinistas escolhidos foram: Hamilton de Holanda (Rio de Janeiro - RJ), Luís Barcelos (Rio de Janeiro - RJ), Jorge Cardoso (Fortaleza - CE), Rafael Marques (Recife - PE), Carrapicho Rangel (Araraquara - SP), Eloi Brito (Araraquara - SP) e Tiago Santos (Ribeirão Preto - SP). Todos os entrevistados, além de exímios músicos atuam ou já atuaram como professores, o que contribuiu para que compreendêssemos de forma didática as ferramentas e a forma como pensam e elaboram seus arranjos para a execução do bandolim de 10 cordas solo.

3.2. Elaboração das perguntas

A princípio foram elaboradas cinco perguntas, com o objetivo de identificar o início da trajetória

musical dos entrevistados, a escolha pelo instrumento, as principais influências, como elaboram seus arranjos solo, quais os estudos que julgam necessários, o luthier responsável pelo instrumento, captador, encordoamento e palheta que utilizam.

O trecho a seguir, retirado da entrevista com Eloi Brito, ilustra o estudo que ele julga necessário e uma de suas referências no bandolim de 10 cordas:

Estudar harmonia e também tirar o que se ouve de gravações, antes de montar seu primeiro arranjo solo, é legal ouvir nossa grande referencia que é Hamilton de Holanda. O CD Íntimo do Hamilton é uma boa referencia no bandolim de 10 cordas para você ouvir. (BRITO, 2022)

No decorrer das primeiras entrevistas, os músicos participantes citaram como grande referência no que diz respeito ao bandolim de 10 cordas e a forma de tocar solo o músico Hamilton de Holanda. No trecho abaixo Luís Barcelos também enfatiza a influência do bandolinista:

O Hamilton de Holanda pela questão do bandolim de 10, pela questão do uso do bandolim em outras linguagens, especialmente por flertar mais com o jazz, a improvisação fora da musica tradicional. (BARCELOS, 2022)

Considerando-se então a importância e a grande influência musical do bandolinista Hamilton de Holanda na trajetória musical dos entrevistados, decidimos para a entrevista com o mesmo acrescentar mais perguntas, totalizando dez questões, com o objetivo de coletar informações referentes a preparação emocional para uma apresentação solo, rotina de estudos e recomendações para quem está iniciando seus estudos no bandolim de 10 cordas.

3.3. Formatos possíveis de entrevista

López-Cano (2014) nos fala que em pesquisas artísticas é muito comum a entrevista estruturada, administrada geralmente por meio de questionários, podendo ser respondidos na presença do entrevistado, enviados por correio eletrônico ou em uma reunião solicitada.

Levando-se em consideração a região onde cada entrevistado vive e a sua disponibilidade, as entrevistas foram realizadas por três formas: presenciais, online e pelo envio das perguntas via WhatsApp.

As entrevistas com Eloi Brito e Carrapicho Rangel foram de forma presencial, por serem da mesma cidade e terem a disponibilidade em participar nesse formato.

Os entrevistados Rafael Marques, Jorge Cardoso, Luís Barcelos e Tiago Santos por serem de cidades e estados diferentes participaram das entrevistas de forma online.

Tanto as entrevistas presenciais quanto as entrevistas online, foram gravadas e posteriormente editadas para uma melhor coleta de dados.

A entrevista com Hamilton de Holanda por questões de disponibilidade, foi realizada pelo envio das perguntas via WhatsApp, essa foi a maneira que encontramos.

3.4. Análise sobre o material coletado

Realizamos a seleção dos dados, verificando o conteúdo detalhadamente para observar possíveis erros ou informações que não correspondem ao tema, por se tratar de uma entrevista, o diálogo pode mudar o direcionamento, entrando em outros assuntos que não fazem parte da pesquisa. Em um segundo momento, o material coletado é classificado e passa a ser relacionado a algum tipo de exercício ou citação de algum trecho que o entrevistado queira mostrar relevância.

4. RESULTADOS DAS ENTREVISTAS

Os participantes compartilharam de forma livre e espontânea suas vivências musicais e carreiras, partilhando seus conhecimentos, dificuldades, informações e histórias.

Os entrevistados enfatizaram temas relacionados ao estudo do bandolim solo, assuntos como harmonia, formação de acordes, arpejo, repertório, escalas e idiomatismo foram citados por boa parte dos entrevistados.

A exemplo, o músico Luís Barcelos durante sua entrevista nos indicou o que considera importante para o estudo do bandolim solo, enfatizando a importância do estudo sobre harmonia:

Mantenha e renove seu repertório, estude escala e arpejos, não por causa da técnica, mas de forma inteligente e se dedique a algo criativo, improvisar ou criar variações para músicas que você já toque, com frequência. Ter contato com outras linguagens, ouvir outras coisas, estudar harmonia. Ser mais músico e menos instrumentista, tocar outros instrumentos, ler partitura, ouvir as referências e tirar trechos ou músicas. A palavra chave do bandolim de 10 cordas solo é sonoridade, harmonia, investir no som, na limpeza do som, duração das notas, acabamento técnico. (BARCELOS, 2022)

Um dos primeiros entrevistados, Cleber Aparecido Rangel (1981), mais conhecido como Carrapicho, teve seu primeiro contato com a música através de instrumentos de percussão, passando a estudar o cavaquinho e posteriormente o bandolim, no trecho abaixo nos relata um dos pontos de partida para seus estudos e a importância na montagem dos acordes em diversas regiões:

Utilizei meu conhecimento como cavaquinhista e percussionista no que diz respeito ao acompanhamento, que é uma das funções do bandolim de 10 cordas, acompanhar e fazer a melodia ao mesmo tempo. Eu acredito que por tocar instrumento de percussão isso acabou facilitando à minha maneira de conduzir os meus arranjos.

O que fiz de início foi montar todos os acordes, possibilidades que nós temos de pegar uma categoria de acordes, Exemplo Dó com a sétima maior (C7M), fazer em todas as regiões do instrumento, isso te possibilita mais recursos, mais liberdade na hora da criação. (RANGEL, 2022)

Cada entrevistado destacou o que considera importante para uma execução solo e o que busca em seus arranjos para o bandolim de 10 cordas. O bandolinista Rafael Marques destaca que:

O bandolim de 10 cordas tem a proposta de harmonizar tudo que está fazendo, o principal é pensar em tocar a melodia, harmonia e ritmo, mesmo improvisando, em qualquer situação apresentar o bandolim dessa forma é o que eu busco. (MARQUES, 2022)

5. PRODUTO FINAL

Almeja-se construir o “Caderno para o bandolim de 10 cordas: estudo do bandolim solo”, além do caderno, o presente trabalho é acompanhado por uma série de vídeos disponíveis em streaming, auxiliando o bandolinista a entender o pensamento e as principais ferramentas utilizadas em arranjos para o bandolim solo. Para a elaboração tanto do caderno como dos vídeos, foram utilizadas informações coletadas por meio de entrevistas com outros bandolinistas, revisão da literatura e a audição de gravações que contenham o bandolim como instrumento solo, desacompanhado de outros instrumentos.

5.1. Elaboração do material pedagógico

Junto ao material coletado durante as entrevistas, pretendemos apresentar as peculiaridades que cada bandolinista entrevistado pensa em relação a rotina de estudos, construção e elaboração de um arranjo para o bandolim de 10 cordas e quais conhecimentos musicais julgam ser essenciais para uma execução solo. O objetivo é proporcionar a autonomia para a criação de novos arranjos, um entendimento sobre harmonia, possibilidades de montagem de acordes no instrumento e também analisar as ferramentas utilizadas em arranjos para o bandolim de 10 cordas solo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como propósito descrever a etapa na qual se encontra meu projeto, Caderno para o bandolim de 10 cordas: estudo do bandolim solo, que tem como orientador o professor Paulo Sá. Até o presente momento foram realizadas as entrevistas, coleta de dados, análise sobre o material coletado, revisão sobre trabalhos já desenvolvidos acerca do tema e possível proposta de sumário.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Eduardo Fernandes. Instrumentos de coleta de dados em pesquisa educacionais. CEFET-MG, Belo Horizonte, 1999.
- BARCELOS, Luís. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galissia. Rio de Janeiro, 20/07/2022. Vídeo, duração 50 minutos. Não publicada.
- BRITO, Eloi Pereira. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galissia. Araraquara, 13/05/2022. Vídeo, duração 14 minutos. Não publicada.
- DUARTE, Fernando Novaes. Aplicação de arquétipos harmônicos pós-tonais no bandolim. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Teoria da Arte, Vitória, 2014
- DUARTE, Fernando Novaes. O Bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2016.
- LOPES, Marcílio Marques. Harmonia ao Bandolim. Irmãos Vitale, São Paulo, 2012. LOPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. Investigación artística em música: problemas, métodos, paradigmas, experiências y modelos. Esmuc, 2014.
- GALISSIA, Pedro Luiz de Freitas. Acompanhamento em tríades. Araraquara, 2022. Partitura manuscrita.
- GALISSIA, Pedro Luiz de Freitas. Afinação do bandolim de 8 cordas Araraquara, 2022. Partitura manuscrita.
- GALISSIA, Pedro Luiz de Freitas. Afinação do bandolim de 10 cordas. Araraquara, 2022. Partitura manuscrita.
- HOLANDA, Hamilton de. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galissia. Araraquara, 25/01/2023. Áudio, duração 30 minutos. Não publicada.
- MACHADO, Afonso. Método do bandolim brasileiro. 3a ed. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 2004.
- MAGLIAVACCA, Daniel. Dez estudos para bandolim solo: CD de áudio e Caderno de partituras. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2019.
- MARQUES, Rafael. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galissia. Araraquara, 12/05/2022. Vídeo, duração 30 minutos. Não publicada.

MOURA, Jorge Cardoso. A tradição na escola do bandolim brasileiro. Dissertação de Mestrado, PPG/MUS, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MOURA, Jorge Cardoso. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galíssia. Araraquara, 26/09/2022. Vídeo Online, duração 1 hora e 17 minutos. Não publicada.

RANGEL, Cleber Aparecido. Entrevista a Pedro Luiz de Freitas Galíssia. Araraquara, 28/05/2022. Vídeo, duração 20 minutos. Não publicada.

SANTA MARTHA, Roberto de. Bandolim SM-10E. Relatório Técnico, Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA, 2011.

SANTOS, Tiago Augusto Silva dos. O Bandolim Polifônico de 10 cordas. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2019.

O TRABALHO COLABORATIVO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE NA CONCEPÇÃO E PERFORMANCE DE UMA OBRA NOVA PARA TROMBONE BAIXO

Rodrigo da Rocha
PROMUS - UFRJ
rdproducaomusical@gmail.com

Resumo. O presente trabalho tem por objetivo trazer à reflexão o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete. Pesquisas dos últimos cinquenta anos têm problematizado o assunto e questionado o modelo hierárquico tradicional estabelecido dentro do âmbito da música de concerto, em que o intérprete figura no plano secundário e é até mesmo dispensável, segundo alguns compositores contemporâneos. O modelo de trabalho colaborativo, fundamentado no diálogo, tem demonstrado ser um caminho com resultados muito satisfatórios para o fomento do repertório de instrumentos pouco explorados como solistas, como é o caso do trombone baixo.

Palavras-chave. Trombone Baixo. Música contemporânea brasileira. Colaboração compositor-intérprete.

Title. The Interpreter's Role in the Creation and Performance of a Work for Solo Bass Trombone from a Dialogic and Collaborative Relationship

Abstract. The present work aims to bring to reflection the role of the performer as an active subject in the conception of a new work for solo bass trombone. Research carried out over the last fifty years has problematized and questioned the hierarchical model established within the scope of concert music, where the performer is placed in the background and even dispensable according to some modernist composers. The collaborative work model based on dialogue has proven to be a path with very satisfactory results and has fostered the repertoire for previously little remembered instruments, such as the bass trombone.

Keywords. Bass Trombone. Brazilian contemporary music. Composer-performer collaboration.

1. INTRODUÇÃO

“Nunca olhe para os trombones, isto apenas os encoraja”. Essa frase é frequentemente atribuída a Wagner por alguns, por outros a Strauss, e apesar de parte do anedotário musical, nos faz refletir acerca de como a performance musical é abordada dentro do âmbito da música de concerto. Músicos de orquestra são treinados e condicionados a executar com precisão tudo o que está prescrito na partitura. Salvo algumas raras exceções, não há margem para quaisquer interpretações pessoais e sugestões musicais. Tal aspecto da performance no âmbito da música clássica foi assinalada por Carolyn Abbate, nos seguintes termos:

A História da música clássica tem sido mais uma história de compositores e suas obras e menos uma história de cantores, instrumentistas, ou dos contextos culturais da performance. (ABBATE, 2001, p.X)

Este modelo hierárquico, em que prevalece a orientação dada pelo compositor de forma estrita, perdeu até meados do século XX. A partir deste período, surgiram novos estudos e questionamentos, os quais abriram o caminho para a possibilidade de uma relação dialógica entre compositor e intérprete através do trabalho colaborativo. Neste sentido, a obra passa a ser vislumbrada não somente a partir da perspectiva estática de um sujeito compositor, imposta ao executante de forma imperativa, mas

sim como um produto final da cooperação entre os dois sujeitos, fruto da simbiose entre a inspiração do autor e do executante. Em outras palavras, o executante tem um papel criativo e colaborativo na performance, o qual não pode, ou pelo menos não deveria, ser diminuído, tampouco ignorado.

Tal perspectiva se torna ainda mais relevante no tocante ao trombone baixo, em que a compreensão de peculiaridades históricas e técnicas são imprescindíveis para a consecução ideal de sua funcionalidade e musicalidade dentro de uma obra musical. De forma que a visão artística e conhecimento técnico do intérprete executante assume um papel chave no processo criativo de composição e formação de repertório.

2. BREVE PANORAMA HISTÓRICO

O trombone teve suas origens na sacabucha, instrumento que evoluiu do trompete, tendo sido adicionado a vara, um mecanismo móvel em formato de “U” que permitia ao músico emitir todos os sons da escala cromática.

A partir do movimento renascentista, o trombone foi rapidamente adotado e integrado aos maiores centros culturais da Europa. Dentro de um curto período de tempo, os trombonistas figuravam entre os mais celebrados executantes musicais, sendo premiados em diversas cidades, cortes e catedrais da civilização ocidental (NAYLOR, 1979). Contudo, paulatinamente, o trombone passou a ser substituído pelo fagote e pela trompa nos grupos musicais a ponto de gerar uma escassez e indisponibilidade de instrumentistas.

David Krosschell destaca que o início do século XVIII foi marcado por um grande declínio no uso do trombone. O autor observa que, especialmente na Inglaterra e Itália, o instrumento continuava a ser usado com certa moderação na música litúrgica durante este período, o que pode ser constatado em algumas das cantatas de J.S. Bach. (KROSSCHELL, 2023).

Na Inglaterra, a situação de escassez de instrumentistas chegou a tal ponto que, no início do século XVIII, George Frederic Handel convocou os únicos trombonistas disponíveis em todo o país para a banda do Rei. Na Alemanha, o trombone caiu em desuso, devido parcialmente ao declínio do sistema dos *Stadtpfeifern*¹⁰², embora menos do que no resto da Europa. (KROSSCHELL, 2023).

Esta breve contextualização histórica inicial serve para nos ajudar a compreender a razão pela qual os trombonistas não desfrutaram de um vasto repertório solista dos períodos clássico e romântico, tal como outros instrumentos orquestrais. Daí a relevância que o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete tem assumido, e que tem sido importantíssimo para o aumento do repertório do trombone baixo.

A importância da relação de cooperação entre compositor e intérprete foi tão acentuada no caso do trombone baixo, que impulsionou o surgimento de obras específicas para execução de solistas. A primeira obra para trombone baixo solo é de 1969, a “Sonata Breve for bass trombone solo”, do compositor americano Walter Hartley, composta para o trombonista Thomas Everett. A obra consiste em dois movimentos curtos, *allegro moderato* e *presto*. Em entrevista a Christopher Gassler, Thomas Everett relata que decidiu encomendar a peça para Hartley por causa da sua proximidade com a música para metais e afinidade com o trombone, mas também por sua proximidade geográfica, uma vez que ambos residiam em cidades muito próximas, facilitando o trabalho colaborativo. Cabe ressaltar que a obra fora comissionada em 1969, quando não havia a conectividade instantânea com qualquer parte do mundo, tal como existe atualmente.

102 Músico da Alemanha, funcionário público, encarregado de apresentações em ocasiões cívicas. A posição de *Stadtpfeifer* foi estabelecida no final do século XIV.

3. TRABALHO COLABORATIVO E CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

A formação de uma rede colaborativa de trabalho parte do pressuposto da troca de experiências, onde cada envolvido contribuirá com suas habilidades, construindo assim o idiomatismo almejado para tal obra. Nas palavras de Catarina Domenici:

O ponto de vista único do compositor e do intérprete numa situação de interação é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e interpretação musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos. (DOMENICI, 2010, p. 1143).

O repertório para o trombone baixo está repleto de passagens onde o que foi sugerido pelo compositor desafia fisicamente o instrumento e o instrumentista. Podemos citar como exemplo a famosa passagem no quarto movimento do Concerto para Orquestra de Béla Bartók, onde a partitura pede um glissando de uma nota Si até Fá, neste caso a construção do instrumento impede a correta execução deste trecho, pois existe uma quebra na série harmônica. Esta passagem é apenas um pequeno exemplo que tem desafiado a criatividade dos instrumentistas ao longo dos anos.¹⁰³



Figura 1: Recorte da partitura Bartók, glissando uma nota Si até Fá.

Situações como esta são facilmente identificadas e resolvidas quando há interação entre compositor e intérprete. Sbovoda refere que:

A successful collaboration between composer and interpreter depends upon the capacity of each to understand the point of view of the other. If a composer writes something that the interpreter is unable to play, the latter responds by saying either "I can't do that" or "that is not possible". The manner in which an interpreter responds is not necessarily attributable to his or her character alone. Trombonists are indeed, on occasion, asked to perform actions or produce sounds which are not physically possible on the instrument; on other occasions it may be that the desired effect is simply not (yet) reproducible by the performer. (SVOBODA; ROTH, 2017, p.9, tradução nossa)¹⁰⁴

O trabalho colaborativo não está limitado apenas ao campo da escrita da obra, a construção da performance também pode e deve ser discutida ao longo do processo como um todo. Se nos afastarmos da visão tradicional do intérprete como um instrumentista que apenas lê e transmite fielmente o que está na partitura, o leque de possibilidades é exponencialmente ampliado. Nesse sentido, o Professor P. Bittencourt afirma:

103 Trombone Timo.The \$12,337.16Bartók Glissando.Disponível em www.youtube.com/watch?v=fWJPeA_1g48 Acesso em: 15 jun. 2023.

104 Do original: Uma colaboração bem-sucedida entre compositor e intérprete depende da capacidade de cada um entender o ponto de vista do outro. Se um compositor escreve algo que o intérprete não consegue tocar, este responde dizendo "eu não posso fazer isso" ou "isso não é possível". A maneira pela qual um intérprete responde não é necessariamente atribuível apenas ao seu caráter. Os trombonistas são, de fato, ocasionalmente solicitados a realizar ações ou produzir sons que não são fisicamente possíveis no instrumento; em outras ocasiões, pode ser que o efeito desejado simplesmente não seja (ainda) reproduzível pelo executante.

[...] a performance musical pode ser considerada como uma rede colaborativa viva e dinâmica, na qual as opções são exploradas, descobertas, erradas e/ou acertadas, fazendo emergir informações inacessíveis àqueles que se limitam a uma partitura tradicional finalizada ou a uma gravação como referência. De toda maneira, as escolhas são feitas em conjunto, em comum acordo. A interpretação musical é então compartilhada, negociada e construída coletivamente. (BITTENCOURT, 2018, p.3).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem de uma obra musical nova pode proporcionar um campo vasto de possibilidades, o instrumentista pode ser um inspirador de novos caminhos, como uma palheta de cores, sugerindo elementos e os colocando em prova, enquanto o compositor desenvolve sua inspiração, quebrando paradigmas e traçando novos rumos artísticos. Assim, a performance da obra emergirá como fruto desta interação, resultado de erros e acertos ao longo do processo.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn. In Search of Opera. Princeton, NY: Princeton University Press, 2001.
- BITTENCOURT, S. P. Performance musical como rede colaborativa e dinâmica. In: Anais ... CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVIII., Manaus, v.18, 2018
- DOMENICI, C. L. O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica. In: Anais ... CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, pp. 1142-1147.
- KROSSCHELL, David. Meet Mr. Roberts: George Roberts' Influence on the Modern Bass Trombonist. Northwestern University, Evanston, Illinois, 2023. Disponível em: <http://davidkrosschell.com/wp-content/uploads/2013/01/GRDissertation.pdf> Acesso em: 15 jun. 2023.
- NAYLOR, T. L. The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800. Nashville, TN: Brass Press, 1979.
- SVOBODA, M.; ROTH, M. The Techniques of Trombone Playing. Kassel: Department of Research Development of the University of Music Basel, 2017.

CADERNO DE EXERCÍCIOS E CONTRACANTOS PARA FLAUTA POPULAR – PROCESSOS INVENTIVOS PARA INSTRUMENTOS MELÓDICOS NO ESTUDO DO CONTRACANTO PARA ACOMPANHAMENTO DA MELODIA PRINCIPAL

Tomaz Retz Vilela Pinto
PROMUS – UFRJ
tomretz@gmail.com

Resumo. Este trabalho tem por objetivo a elaboração de um caderno de exercícios e contracantos para flauta popular. A partir da transcrição e da análise de gravações de diferentes períodos e de flautistas de reconhecida popularidade foi possível sistematizar exercícios técnicos tirados de frases típicas do choro, que podem oferecer ao estudante de flauta e/ou instrumentos melódicos, a possibilidade de se familiarizarem com a linguagem de cada gênero abordado (maxixe, samba e samba-canção) além de começar a ganhar consciência harmônica e autonomia para ser capaz de elaborar suas próprias melodias. O caderno dará autonomia de pensamento ao aluno, uma vez que o possibilitará entender os processos de criação, dando-lhe ferramentas para criar suas próprias melodias de acompanhamentos e contra-cantos.

Palavras-chave. Flauta popular. Contracanto. Música popular. Pixinguinha. Benedito Lacerda. Altamiro Carrilho. Melodia de acompanhamento.

Title. Exercise and counter melody Notebook for Popular Flute - Inventive Processes for Melodic Instruments in the Study of Counter melody to Accompany the Main Melody

Abstract. This work aims to elaborate a e-book of exercises and counter melodies for the popular flute. From the transcription and analysis of recordings from different periods and from well-known flutists, it was possible to systematize technical exercises based on typical choro phrases, which can offer students of flute and/or melodic instruments the possibility of becoming familiar with the language of each genre (maxixe, samba and samba-canção), besides beginning to gain harmonic consciousness and autonomy to be able to develop their own melodies. The notebook will give autonomy of thought to the student, since it will enable him to understand the creation processes, giving him tools to create his own melodies for accompaniments and counter melodies.

Keywords. Popular flute. Counter-melodies. Popular music. Pixinguinha. Benedito Lacerda. Altamiro Carrilho. Accompanying melody.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo descrever o processo, até o momento do meu projeto de pesquisa no Mestrado Profissional (PROMUS-UFRJ) que tem como produto final a confecção de um Caderno de Exercícios e Contracantos para Flauta Popular a partir da transcrição de gravações realizadas pelos flautistas Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna) - (1897-1973), Benedito Lacerda (1903-1958) e Altamiro Carrilho (1924-2012) em diferentes épocas, sendo essas: o primeiro período com gravações de 1919; o segundo período que abrange os anos entre 39 e 45; e o terceiro período que se baseia nas gravações pós 1979. Nestas gravações os flautistas acompanham os cantores, tocando livremente, ou seja, sem um arranjo pré-estabelecido.

A princípio essas transcrições seriam a base para o caderno de contracantos, porém durante o processo de transcrição desse material, foi possível perceber que havia um material didático, presente nas frases criadas pelos flautistas, que poderia ser sistematizado e utilizado como exercícios de técnica

para flautistas avançados. Outro ponto importante que foi observado e será sinalizado ao estudante, é a existência da estrutura harmônica presente nas frases transcritas, ou seja, os desenhos melódicos que foram criados a partir de cadências harmônicas e que serão evidenciados.

Dessa forma, o caderno terá como “espinha dorsal” os exercícios técnicos para flautistas e as transcrições selecionadas na mesma tonalidade das gravações, para que o estudante possa tocar junto se familiarizando com o “sotaque” dessa música. A escolha das 03 épocas diferentes servirá para contextualizar as gravações e mostrar como que, com o passar do tempo, a canção foi se modificando, em sua forma, a partir de influências vindas do mundo e assim, foi se redesenhando a maneira que os músicos, e nesse caso, os flautistas, inseriam seus comentários e criavam seus contracantos na música.

A partir de um extenso processo de audição e do possível esgotamento das gravações feitas por Pixinguinha, em 1919, acompanhando cantores, decidi fixar um total de 27 músicas, sendo 9 para cada flautista. A seleção foi baseada nos seguintes parâmetros: os flautistas deveriam estar tocando livremente, ou seja, sem o auxílio de partituras ou arranjos pré-concebidos. O segundo critério foi a audibilidade das gravações pois muitas foram feitas em discos de 78 rpm e nem sempre estavam em boa qualidade para transcrição e o terceiro e último critério, foi a escolha de músicas que contribuíssem para uma linha crescente de complexidade, nesse caso, com relação à estrutura harmônica das canções.

Após a seleção das gravações (lista em anexo) e já realizadas as transcrições, novos desafios começaram a surgir. Tendo em vista que o Caderno de Contracantos para Flauta Popular terá como “espinha dorsal” os exercícios técnicos para flauta transversal, comecei a buscar, nas transcrições, fragmentos melódicos dos contracantos, associados a determinadas cadências harmônicas para assim propor exercícios que abordassem conteúdos como: escalas, arpejos e ornamentações, em variados formatos rítmicos e em diferentes cadências harmônicas.

Porém para contextualizar ao aluno toda a transformação da canção no decorrer do período abordado, pretendo dividir o caderno da seguinte maneira. No primeiro capítulo uma breve apresentação biográfica dos flautistas, além de links indicativos para aprofundamento nesse tema. No segundo capítulo, uma breve introdução aos gêneros presentes na seleção de gravações e como foram se transformando a partir das influências externas na nossa música. O terceiro capítulo será a criação dos exercícios técnicos e sugestões de prática em todas as tonalidades e por fim, as transcrições disponibilizadas para instrumentos em C, Bb e Eb e com pauta dupla sendo uma para a voz e outra para os contracantos.

2. TRANSCRIÇÃO DAS MELODIAS

Para o processo de transição das gravações foi utilizado os softwares AudioStretch e o Moises. Para a notação e criação do template foi utilizado o Finale. Iniciei tirando, primeiramente, os contracantos e depois, incluí a melodia principal para facilitar a visualização e a tessitura da flauta em relação à voz dos cantores. Nesse momento surgiram novas dúvidas relacionadas ao template que deveria ser utilizado para a diagramação das transcrições.

Como se trata de uma partitura com duas pautas (flauta e melodia principal) além da harmonia que será indicada na partitura, estou definindo um formato que facilite a leitura para o flautista que é o objeto desse trabalho. A partir de uma pesquisa boca a boca feita com flautistas profissionais que estudaram o repertório de concerto e estão habituados a esse tipo de leitura, pretendo optar por um formato que seja bastante intuitivo e auxilie a leitura do músico. Abaixo incluo algumas opções que estão em análise:

Exemplo 1: Melodia principal na pauta superior e flauta na pauta inferior, na altura real com a harmonia indicada na parte superior da pauta.

Exemplo 2: Melodia principal na pauta inferior e flauta na pauta superior, na altura real com a harmonia indicada na parte central da pauta.

Exemplo 3: Melodia principal na pauta inferior e flauta na pauta superior, com indicação de execução 8va de cima com a harmonia indicada na parte central da pauta.

3. CRIAÇÃO DOS EXERCÍCIOS A PARTIR DAS MELODIAS DOS CONTRACANTOS

Após a transcrição dos contracantos selecionados, me deparei com o que seria a “espinha dorsal” do meu produto, a criação dos exercícios técnicos a partir das melodias dos contracantos em cima das cadências harmônicas presentes nas canções.

O primeiro passo foi selecionar, a partir de uma dificuldade crescente, as frases que poderiam ser utilizadas para prática de escalas, arpejos e frases em cadências harmônicas mais simples (I - V ; V - I ; I - VI ; etc.) para cadências mais elaboradas como (IV - IVm - I - VIm - IIm - V - I ; etc.)

A seleção dos exercícios ainda está em andamento e nesse tempo surgiram algumas dúvidas relacionadas às frases melódicas utilizadas pelos flautistas. Primeiramente com relação à conclusão de determinadas frases melódicas que não eram concluídas na tônica, haja vista que as cadências harmônicas não eram de finalização, mas de condução. Por essa razão achei necessário criar algumas adaptações para que o aluno pudesse compreender essa diferença quando estiver executando seu próprio acompanhamento.

Nos exemplos abaixo demonstrarei alguns dos exercícios de escalas e arpejos, sem movimentação harmônica e em seguida indicarei os exercícios cadenciais que sofreram pequenas adaptações, por mim, para que ampliasse o entendimento, por parte dos estudantes, sobre os exercícios, além de tentar elucidar essas diferenças entre cadência de condução e cadência de finalização.

3.1 Escalas e arpejos simples



Exemplo 4: Arpejo de Dm tirado de uma frase de Benedito Lacerda.



Exemplo 5: Escala alternada de Dm tirado de uma frase de Altamiro Carrilho com uma finalização na 9a nota do acorde.



Exemplo 6: Linha melódica em F tirada de uma frase de Benedito Lacerda.



Exemplo 7: Linha melódica em C7 tirada de uma frase de Pixinguinha.

Exemplo 8: Linha melódica em C7 tirada de uma frase de Altamiro Carrilho.

3.2 Cadências harmônicas e exercícios melódicos mais simples

Exemplo 9: Linha melódica em cadência (I - V - I - V - I) em A tirada de uma frase de Pixinguinha, utilizada em uma cadência de condução, ou seja, a última nota está na 5ª nota do acorde e não na fundamental

Exemplo 10: Mesma linha melódica do exemplo 8 porém com uma adaptação no final para uma cadência conclusiva, com a última nota terminando na fundamental

Exemplo 11: Linha melódica em cadência (V - V - I - I) em D tirada de uma frase de Pixinguinha, utilizada em uma cadência de condução, ou seja, a última nota está na 5ª nota do acorde e não na fundamental

Exemplo 12: Mesma linha melódica do exemplo 10 porém com uma adaptação no final para uma cadência conclusiva, com a última nota terminando na fundamental

3.3 Cadências harmônicas e exercícios melódicos mais complexos

Exemplo 13: Linha melódica em cadência (I - V - I) em C tirada de uma frase de Altamiro Carrilho, utilizada em uma cadência conclusiva.

Exemplo 14: Linha melódica em cadência (V - V - I - I) em D tirada de uma frase de Altamiro Carrilho, utilizada em uma cadência de condução, ou seja, a última nota está na 9ª nota do acorde e não na fundamental



Exemplo 15: Com possível adaptação no exemplo 13, acrescentando a última nota, na fundamental.



Exemplo 16: Linha melódica em cadência em A tirada de uma frase de Altamiro Carrilho sem a conclusão da cadencia.



Exemplo 17: Sugestão de apatacado do exemplo 15 com antecipação da cadencia conclusiva, mexendo no ritmo harmônico e v na nota da fundamental.

4. ADAPTAÇÕES E ESCOLHAS DE TONALIDADE

Após a seleção dos exercícios e possíveis adaptações melódicas, a outra dúvida que surgiu foi referente à tonalidade dos exercícios propostos. Tendo em vista que o Caderno de Contracantos para Flauta Popular visa estimular um pensamento livre, ou seja, sem o auxílio das modulações escritas, optei por indicar todos os exercícios na tonalidade de Dó maior, sugerindo ao estudante que pratique em todas as 12 tonalidades, incluindo alguns exemplos escritos para auxiliar o entendimento, sendo somente duas ou três tonalidades além de Dó maior.

4.1 Transcrições e estudos das peças com as gravações

Quando propus a criação deste caderno, tinha em mente trabalhar o estudo em duas frentes: uma formal, “quando o estudante irá fundamentar seu aprendizado em uma parte técnica de estudo do instrumento, exercícios de leitura e solfejo” (ROSA, ANAIS DO IV SIMPOM 2018), que incluiria um estudo técnico de escalas, arpejos e progressões harmônicas em diferentes tonalidades, sempre estimulando o aluno a ouvir a harmonia que está implícita nos exercícios; e uma parte informal “fundamentado em audição de gravações para entender a linguagem do choro, observação de músicos consagrados tocando e participação nas rodas de choro, onde este estudante irá realmente aprender a linguagem do choro, treinar a improvisação” (ROSA, 2018).

Por essa razão optei por manter as transcrições das 27 músicas na tonalidade original das gravações, para facilitar o acesso e dar a possibilidade de se tocar junto com as gravações, prática oral tão presente e fundamental para os gêneros populares abordados neste trabalho.

5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTUDO DOS CONTRACANTOS A PARTIR DOS GÊNEROS

Neste capítulo vou expor questões musicais que foram determinantes para o entendimento dos gêneros abordados neste trabalho, que estavam em voga no Brasil. Com a chegada da polca no país, em 1845, e a criação do maxixe posteriormente, começa a aparecer o padrão sincopado na melodia e nos acompanhamentos em muitas gravações da época. Já em 1930 até 1945, com surgimento do samba do Estácio¹ (incluir em nota de rodapé - conforme citação Carlos Didie em Carlos Sandroni (2012), o samba do Estácio diferenciaria-se dos sambas maxixados, “pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do

Estácio caracterizavam-se pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação”. SANDRONI p.34), concomitantemente às mudanças estruturais que a canção sofreu a partir da música de cinema norte-americana em relação à sua estrutura formal, é possível verificar como isso influenciou o fraseado dos contracantos e os padrões rítmico das levadas dos acompanhamentos. E por fim, na década de 1970, no período pós bossa nova, como as orquestrações e a estrutura formal da canção se alteraram novamente e com elas, os fraseados dos flautistas.

5.1 Primeiro período: O maxixe

Segundo CAZES, H. (Música Popular em Revista, 2019), a chegada do maxixe pode ser dividida em 03 fases, sendo que a primeira está intimamente relacionada à chegada da polca no Brasil e é essa a qual abordaremos nesse trabalho. A maneira com que esse gênero foi apropriado e adaptado “nas Américas e Caribe, se deu através da inclusão de síncopes, antecipações de tempo e outras formas de contrametricidade² (incluir em nota de rodapé - “Kolinski cunhou os termos ‘cometricidade’ e ‘contrametricidade’ para exprimir estas duas possibilidades”, ou seja, “o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante”. SANDRONI p.23), sempre com o objetivo de conectar a música ao corpo, de provocar o gesto e privilegiar a dança.” (CAZES).

A partir dessa colocação e analisando as melodias e contracantos realizados pelo Pixinguinha na década de 1919, é possível identificar essas síncopes tanto nas melodias quanto dos contracantos e ainda perceber como a pulsação manteve uma base rítmica com o acento no primeiro tempo. VILELA, Ivan (Música em perspectiva , 2014).

The image shows a musical score for Exemplo 18. It consists of two staves. The top staff is a melody line with notes and rests. The bottom staff is an accompaniment line with chords and notes. Above the melody, the chords Eb, Bb7/F, Bb/Ab, and Bb7 are indicated. The melody features syncopated rhythms and accents.

Exemplo 18 - Trecho da canção “Já te digo”

The image shows a musical score for Exemplo 19. It consists of two staves. The top staff is a melody line with notes and rests. The bottom staff is an accompaniment line with chords and notes. Above the melody, the chords G7, C, and C are indicated. The melody features syncopated rhythms and accents.

Exemplo 19 - Trecho da canção “Você me acaba”

5.2 Segundo período: Samba do Estácio

É somente a partir da década de 1930 que as gravações do chamado “novo samba” vão aparecer. Tal fato já foi estudado por Sandroni (2001) que conseguiu identificar esse novo padrão rítmico marcado pela contrametricidade que nasceria por volta de 1920 no bairro do Estácio de Sá.

Segundo ARAGÃO, P. (Música e sustentabilidade, 2013) em seu artigo: “mais do que simplesmente fornecer acompanhamento para as gravações de samba, os músicos de choro passaram a incorporar o caráter contramétrico...”.

Ainda durante esse período, a canção brasileira passou a sofrer influência direta da canção de cinema estadunidense que de acordo com VILELA, “de maneira geral, a canção estadunidense, quando começa a ser orquestrada tem uma introdução, feita, as vezes, sobre uma das partes da música. Tem

também um interlúdio instrumental de uma das partes, como se fosse um chorus para improvisação, lá chamado de bridge (ponte).”

Com base nessas informações podemos perceber, a partir das transcrições de Benedito Lacerda e Pixinguinha, de 1932 a 1945, que o padrão de acompanhamento mudou. “O samba surgido no Estácio nos anos 1930, com o acento no segundo tempo, modificando então a ideia do samba maxixado para esta nova maneira de se tocar o samba.” (VILELA, Ivan). A forma da canção também se modificou e quando olhamos para os sambas maxixados gravados até 1919, é possível notar que havia uma introdução, porém não era uma parte da música e, durante a execução não existe a ponte, fato que se observará presente nas gravações a partir da década de 30.

Com relação ao acompanhamento, a partir dos exemplos abaixo e possível identificar as frases melódicas se apoiando do segundo tempo do compasso (exemplo 19), diferentemente do samba maxixado, ou tentando imitar o telecoteco do tamborim, conforme exemplo 20. E no exemplo 21 aparece a ponte com o solo feito por Benedito Lacerda na música de Dorival Caymmi, “A vizinha do lado”, indo do compasso 72 até o 88.



101

101

A7 D D A7

Exemplo 20 - Trecho da canção “Que querê que que”



9

9

F# F# F# D#7

Exemplo 21 - Trecho da canção “A vizinha do lado”

The image displays a musical score for the song "A vizinha do lado". It consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The systems are numbered 70, 75, 80, and 85. Chord symbols are written below the bass staff: G#m, C#7, F#, F#, F# in the first system; F#, D#7, G#m, C#7, and two slashes (/:) in the second; F#, F# D#7, G#m, C#7, and F# in the third; and F# D#7, G#m, C#7, F#, and F# D#7 in the fourth. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents.

Exemplo 22 - Trecho da canção "A vizinha do lado".

5.3 Terceiro período: Bossa nova

Segundo VILELA, a Bossa Nova além de ser uma renovação estética na música popular sofre certas influências que afetaram, mais uma vez, a maneira que se fazia música no Brasil e por consequência, a forma da canção e da orquestração voltou a ganhar novos estilos.

Houve sim a influência do Jazz da costa oeste, do Cool Jazz, cujo representante mais conhecido teria sido Chet Baker (1929-1988) e esta influência se operou na redução da cor orquestral, na diminuição da presença da orquestra na formação da sonoridade da canção. (...) A orquestra passou a atuar mais como uma moldura sonora que como o corpo sonoro da canção e, inicialmente, rompeu-se com a ideia do interlúdio instrumental presente no Samba Canção (VILELA, 2014, p. 117).

E agora, a partir das transcrições de Altamiro Carrilho, fica evidente como a linha melódica dos contracantos, passam a pontuar as entradas da flauta (exemplo 22), diferentemente das citações melódicas feitas por Pixinguinha (exemplo 23) e Benedito Lacerda (exemplo 24), que pertenciam ao corpo sonoro da canção.

28 Dm/C $E7/B$ E/D $A7$ $A7$

33 Dm Dm/C Gm/Bb Gm/F $E7$

38 $A7/C\#A7$ Dm $A7$ Dm Dm/C

43 Gm/Bb Gm/F $E7/G\#$ $A7$ Dm

48 $E7$ $A7$ Dm Dm/C $E7/B$ $E7$

Exemplo 23 - Trecho da canção "O mundo é um moinho"

—

26 F#7 G7 F#7 Bm F#7

31 G7 F#7 B7 Em F#7

36 Bm B7 Em F#7 Bm

41 Bm F#7 G7 F#7 Bm

46 F#7 G7 F#7 B7 Em

Exemplo 24 - Trecho do canção "Ranchinho desfeito"

The image displays a musical score for the song "Quem mandou me telefonar". It consists of five systems of two staves each, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first system starts at measure 25. The second system starts at measure 30. The third system starts at measure 35. The fourth system starts at measure 40. The fifth system starts at measure 45. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various rests and articulation marks. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

Exemplo 25 Trecho da canção "Quem mandou me telefonar"

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa pesquisa foi possível mapear uma mudança na estética da música popular urbana que passa do maxixe (acentuação no primeiro tempo) para o samba (acentuação no segundo tempo) e pode ser identificado na maneira que os flautistas criavam seus contracantos. Outra observação de mudança estética pode ser percebida a partir dos arpejos e linhas melódicas criadas por Altamiro Carrilho nas gravações no pós 70.

A inclusão da nona e da sétima maior em acordes de tônica e da quarta em acorde de dominante fica evidente em alguns de seus arpejos e linhas melódicas. Isso corrobora com a citação de Bresson por Vilela "O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz ouviam Ravel e Debussy." (VILELA, 2011, p. 111).

Ja com Pixinguinha e Benedito Lacerda observa-se muito mais a presença do sexto grau nos arpejos de tônica e a nona (maior ou menor) somente nos arpejos de dominante.



Exemplo 26 - Arpejo com sétima maior em acorde de tônica

D_m D_m



Exemplo 27 - Frases melódicas com a presença da nona e da sétima maior nos acordes de tônica



Exemplo 28 - Arpejo com nona



Exemplo 29 - Arpejos de tríades e tétrades simples



Exemplo 30 - Arpejos de tríades



Exemplo 31 - Arpejos de tríades



Exemplo 32 - Arpejos de tríades

Por fim, a partir dessas informações históricas, será possível criar um Caderno de Contracantos para Flauta Popular convergindo com a história dessa música popular urbana da cidade do Rio de Janeiro de 1919 até os dias de hoje. Os exercícios propostos acompanharão a linha temporal do surgimento dos gêneros. O caderno pretende estudar o passado, mas também estimular a observação da música atual. De que maneira os novos gêneros, alimentados pela indústria, alteraram a forma de se frasear e de sentir a pulsação? Como o pop internacional está instrumentalizando os conjuntos e como isso afeta a maneira de se fazer música? A partir dessa ótica, espero instigar nos leitores um espírito investigador para que possamos responder como a música popular urbana brasileira está dialogando com as influências externas e com a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SANDRONI, Carlos. 2001, *Feitiço Decente - transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.

CAZES, H. L. As três fases do maxixe música. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 1, p. 92- 108, jan.-jul. 2019.

SÊVE, Mario. *Fraseado do choro. Uma análise de estilo e padrões de recorrência.* , Irmãos Vitale Editores Ltda. São Paulo: 2021

SÊVE, Mario. O fraseado do choro - algumas considerações rítmicas e melódicas. In: III SIMPÓSIO DE PÓS

GRADUANDOS EM MÚSICA, 2014. Rio de Janeiro: UNIRIO.

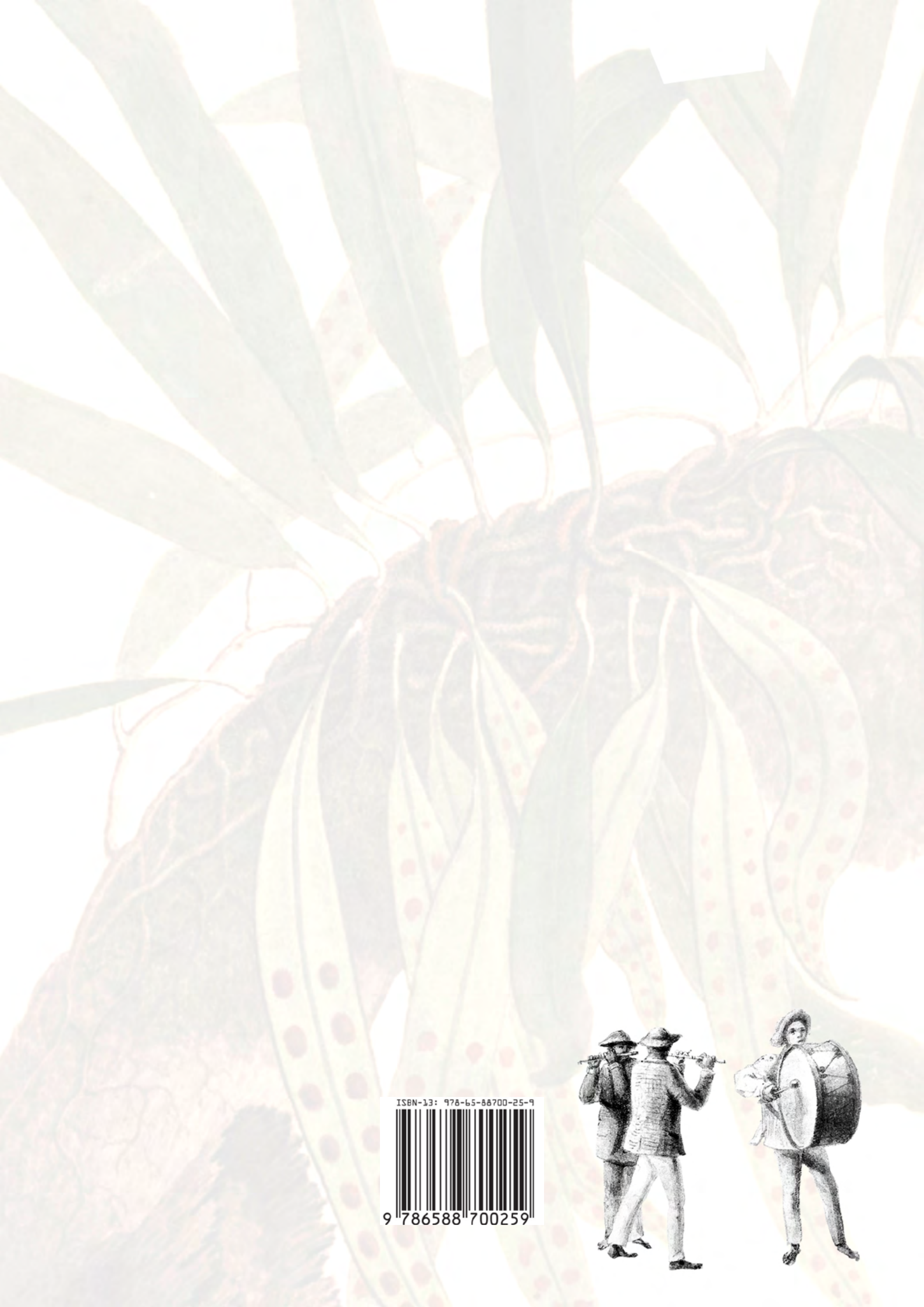
ROSA, Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. ANAIS DO IV SIMPOM 2018 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Escola de comunicações e Artes da USP – PPG MUS. SIMPOM: Música Popular

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. Música em perspectiva v.7 n.2, dezembro 2014.

ARAGÃO, Pedro de Moura. "A Polca é como o Samba: Uma tradição brasileira"- Interações entre Polca e Samba nas décadas de 1930 a 1950. ABET, 2013.

ANEXO I

Flautista	Obra	Compositor	Ano
Pixinguinha	A Pombinha	Donga e Pixinguinha	1919
	Já te digo	Pixinguinha e Chinha	1919
	Você me acaba	Donga	1919
	O sabiá	J. F. Freitas	1919
	Pelo Telefone	Donga e Mauro de Almeida	1940
	Caboclo do mato	Getúlio Marinho e João da Bahiana	1940
	Passarinho bateu asas	Donga	1940
	Que que quer que	João da Bahiana	1940
	Ranchinha desfeito	Donga, De Castro e Sousa, David Nasser	1940
Benedito Lacerda	Conversa de botequim	Noel Rosa, Vadico	1935
	Isso não se atura	Assis Valente	1935
	Tic tac do meu coração	Alcir Pires Vermelho, Walfrido Silva	1935
	Genio mau	Rubens Soares, Wilson Batista	1941
	Pombo correio	Darci de Oliveira, Benedito Lacerda	1942
	Cadê minha morena	Raul Torres, João Pacífico	1942
	Amanhã tem baile	Ciro de Sousa, Marino Pinto	1944
	Quem mandou telefonar	Romeu Gentil, Elpidio Viana	1945
	A vizinha do lado	Dorival Caymmi	1946
Altamiro Carrilho	Palhaço	Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes	1974
	Orgulho e agonia	Nelson Cavaquinho e Fernando Mauro	1974
	Aceito o teu adeus (Não me Olhes Assim)	Nelson Cavaquinho, Amado Régis e Luiz Rocha	1974
	As rosas não falam	Cartola	1976
	O mundo é um moinho	Cartola	
	Sala de recepção	Cartola	1976
	Cordas de aço	Cartola	1976
	Escurinha	Arnaldo Passos, Geraldo Pereira	1977
	Genio mau	Wilson Batista e Rubens Soares	2000



ISBN-13: 978-65-88700-25-9



9 786588 700259

