XI. Apêndice: Inclusões

Recalling Bach without practice

Tânia Lisboa,*[1], Roger Chaffin[#2], Topher Logan[#3]

*Center for Performance Science, Royal College of Music, UK; Orpheus Institute, Belgium
#Psychology Department, University of Connecticut, USA
[1]tlisboa@rcm.ac.uk, [2]roger.chaffin@uconn.edu, [3]topher.logan@uconn.edu]

Palavras-Chave
Memory, recall, performance

ABSTRACT

A solo cellist described and recorded her learning, memorizing and performing processes of the Prelude from J.S. Bach's Suite No. 6 for solo cello. Practice was organized around the musical structure and memory retrieval at each stage was rehearsed. The results of written and playing recall show that expressive and structural *performance cues* served as landmarks in a hierarchical memory retrieval organization. This has implications for the ways in which performers approach practice during the memorizing process.

I. INTRODUCTION

Concert soloists have been performing from memory at least since Clara Schumann and Franz Liszt created a stir in European salons and concert halls of the 1830's by playing without a score. The demands placed on memory are extraordinary and, not surprisingly, memory and attentional lapses are not uncommon. Thus, when preparing for a memorized performance, it becomes important for musicians to develop a memory retrieval system that is flexible and that will permit the performance to proceed, whatever may go wrong (Chaffin, Imreh, & Crawford, 2002; Hallam, 1995; Lehmann & Ericsson, 1998).

During music performance, memory for what comes next is normally activated by *serial cuing* as the current passage cues motor and auditory memory for what comes next (Chaffin, Logan & Begosh, 2008). Serial cuing has the limitation that the chain of cues starts at the beginning of the piece so that if the performance is disrupted, the musician is faced with the embarrassment of having to start over. For this reason, experienced performers usually prepare and alternative memory retrieval system that provides *content addressable* access, allowing the musician to recall any passage in the piece by simply thinking of it (e.g. the "*A* section"). Content addressable access is provided by *performance cues* representing landmarks in the musical structure that the performer is able to consciously think about during performance. Performance cues provide a mental map of the music that allows the performer to monitor the performance as it unfolds and to recover from mistakes and memory lapses.

Written recall of the score has proved an important source of evidence that performance cues provide content addressable access to memory (Chaffin & Logan, 2006; Ginsborg, Chaffin & Nicholson, 2006). Serial position effects in recall showed that recall was better at performance cues representing musical expression and declined in the bars that followed. This pattern of results suggests that musicians have content addressable access to memory at these points and then retrieve the following bars by serial cuing. In contrast, recall was poorer at performance cues representing details of basic technique, suggesting that musicians relied more on serial cuing at these points. If this explanation is correct, then the decrease in recall at basic performance cues would not have occurred if the musicians had played, rather than written out the score.

This present study compares written and played recall of a well-prepared piece of music after ten months without practicing it. It has been reported elsewhere that written recall was better at expressive and poorer at basic performance cues (Chaffin & Lisboa, 2008). Here we ask whether the same effects occur in played recall.

II. METHOD

The *Prelude* from J.S. Bach's *Suite No. 6* for solo cello was learned and memorized for performance by an experienced cellist. She videotaped her practice from initial sight-reading to the last of 8 public performances, 92 weeks later. She provided reports describing the musical structure, decisions about basic technique (e.g., bowing), interpretation (e.g., dynamics), and various kinds of performance cues she attended to during performance: expressive, interpretive, intonation and basic technique separately for left and right hand. The practice sessions and performances have been described elsewhere. Ten months after the public performances, the cellist was asked to write out the score from memory. Seven weeks later, she recorded herself playing the piece from memory. She had not practiced or performed the piece in the intervening weeks. We examined accuracy of recall as a function of serial position before and after performance cues. We also measured the tempo of the played performance using a sound wave processing program to measure the duration of each half bar.

III. RESULTS

Written recall was 52% accurate, showing considerable forgetting. Serial position effects were found and Figure 1 shows mean recall probability as a function of serial position; Table 1 summarizes the results of a multiple regression analysis that showed that the effects of serial order evident in the figures were statistically reliable.

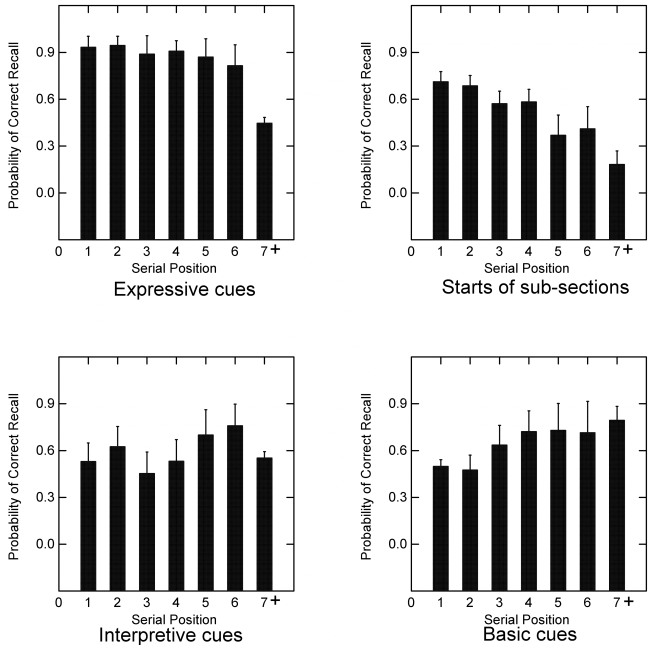


Figura 1. Mean probability of written recall of the score (with standard error bars) for serial position of half bars numbered sequentially starting at expressive performance cues, starts of subsections, interpretive performance cues, and basic performance cues.

Table 1. Regression coefficients (unadjusted) for the effects of serial position of half-bars from performance cues and beginnings of subsections of the musical structure on probability of correct recall, with R^2 and 1st order autocorrelations.

Effect of serial position from	Regression coefficient
Expressive performance cues	-0.089***
Starts of subseions	-0.072***
Interpretive performance cues	0.005
Basic performance cues	0.066***
R^2	0.29***
1st order autocorrelation	0.72***

*** p<.001

Probability of recall was highest at expressive cues and beginnings of sub-sections and declined as distance increased – negative serial position effects. For basic performance cues the serial position effect was positive – probability of recall was lowest at basic cues and increased with distance.

The effects for expressive cues and subsections suggest that these were the main landmarks of the cellist's memory. Once the beginning of each passage was retrieved, it cued recall of what followed until, at some point, a link failed and the chain was broken, resulting in a poorer recall as distance from the landmark increased (Roediger & Crowder, 1976). Expressive cues were more effective retrieval cues than beginnings of subsections. Recall was nearly perfect at expressive cues and lower at subsection boundaries (M = 0.93 and 0.65 respectively, $t(32) = 2.72$, $p = .01$).

The effect of basic performance cues on recall was in the opposite direction. Recall was lower at basic cues and increased as distance from the cue increased. The effect suggests that basic cues did not provide direct, content-addressable memory access, but operated instead as part of a serial chain of associations, reminding the musician about important details of technique (Chaffin et al., 2009; Rubin, 2006). In writing out the score from memory she was not performing the relevant actions, and so the memories associated with them were less available.

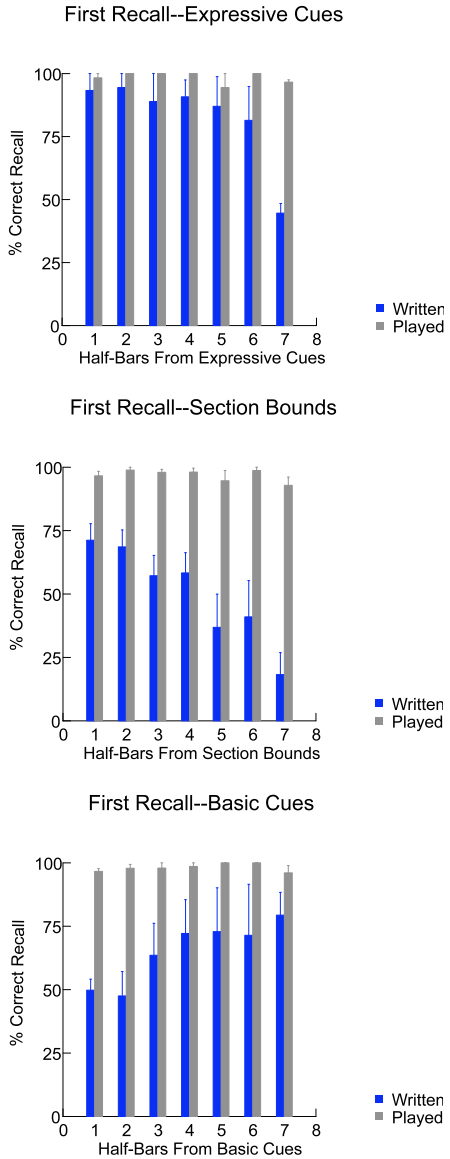


Figure 2. Mean probability of written and played recall for serial position of half bars numbered sequentially starting at expressive performance cues, starts of subsections, and basic performance cues.

This interpretation was supported by the results for the *played recall* which are compared with those for the written recall in Figure 2. Played recall was almost perfect and showed no drop of with serial position following any of the different types of the performance cues. When the sensori-motor context provided by performance was present, recall was much better than for the written recall. It is, of

course, possible that the better recall when playing was a result of having written out the piece three weeks earlier. In order to evaluate this possibility, we plan to conduct further memory tests in which played recall will occur before written recall.

There were numerous, small hesitations in the played recall. If performance cues serve as memory retrieval cues, as we have suggested, then we would expect these hesitations would occur at performance cues as the cellist struggled to recall what came next. Table 2 summarizes the results of a multiple regression analysis of the tempo. Negative effects are shown in bold face because these indicate that playing was slower at these places.

Table 2. Regression coefficients (unadjusted) for the effects of musical structure and performance cues on tempo, with R^2. (Negative coefficients represent slower playing in bars containing the feature or cue in question and are shown in bold face).

Effect	Regression coefficient	*p*
Section Begins	0.120	0.000
Switches	**-0.332**	0.000
Phrasing	-0.018	0.402
Performance Cue: Expressive	**-0.152**	0.001
Performance Cue: Interpretive	**-0.103**	0.010
Performance Cue: Bowing	**-0.079**	0.000
Performance Cue: Fingering	0.021	0.369
Performance Cue: Hand Position	-0.022	0.274
Performance Cue: Intonation	-0.007	0.743
R squared	0.29	0.000

Slower playing at switches and at performance cues for bowing probably reflects hesitations due to memory problems. Switches are places were similar musical material is repeated at different points in the piece. These are places where it is easy to get confused; the cellist was apparently taking the time to think carefully about where she was in order to avoid mistakes. We have shown previously (Chaffin & Lisboa, 2008) that the cellist often used bowing to help her remember passages that were particularly difficult to memorize. The slower tempi at performance cues for bowing, therefore, probably represent hesitations while she tried to remember these passages. Expressive and interpretive performance cues were also marked by slower tempi. In these cases, however, the slowing could have been due to musical interpretation. We have previously reported that the cellist emphasized these places with slightly slower tempi in polished performances (Chaffin & Lisboa, 2008). Without additional analysis, we cannot say whether the slower playing at these locations in the played recall was due to the same kind of emphasis or to problems with recall.

IV. CONCLUSIONS

Most musicians do not write out the score from memory as part of normal practice, but this exercise offered the means to study retrieval cues that provided the cellist with content addressable access to her memory for the piece. The location of retrieval cues was identified empirically by the presence of serial position effects in written free recall. Recall was better at expressive cues and at the beginnings of subsections because the cellist was able to locate these places in her memory, even when she was unable to remember the bars that preceded them. The decrease in recall in the following bars was due to serial cuing as, at each successive link in the chain, there was the possibility that retrieval would fail. The probability of recall, therefore, decreased as distance from the start of the chain increased, producing a *negative* serial position effect (Raaijmakers & Shiffrin, 1981; Roediger & Crowder, 1976).

Written recall was *lower* at basic performance cues than in bars that followed, increasing in successive bars as distance increased. Poorer recall of basic cues suggested that at these points the cellist relied more on motor and acoustic cues that were absent during written recall. Their presence during played recall was probably responsible for the surprisingly large improvement in memory for played recall and suggested that retrieval by serial cuing was still largely intact after ten months.

The analysis of tempo fluctuations during the played recall suggested that the cellist hesitated at switches and at performance cues for bowing. Hesitations at switches are to be expected. Although these were not reported as performance cues by the cellist, they may have played this role in the played recall. The slower playing at these points suggests that the cellist was thinking ahead about what came next in order to avoid confusing two very similar passages. If so, then the switches were functioning as performance cues for this particular performance. The slower playing at performance cues for bowing is consistent with our earlier report that the cellist used bowing to help her remember passages that she might otherwise confuse. After not playing the piece for a year, she apparently found it necessary to think carefully about these places in order to avoid mistakes.

The results for the written recall were remarkably similar to those in an earlier study of a pianist's memory for the Presto from Italian Concerto by Bach (Chaffin et al., 2002). Both musicians showed the same negative serial position effects at expressive performance cues and subsections and the same positive serial position effects at basic performance cues. Unlike the present study, the pianist did not attempt to play the *Presto* after writing it out from memory. The addition of played recall allowed us to document the important role played by basic performance cues involving the sensori-motor components of performing from memory.

REFERENCES

Chaffin, R., Imreh, G., & Crawford, M. *Practicing perfection: Memory and piano performance*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Chaffin, R. & Lisboa, T. Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Ictus, 9,* p.115-142, 2008.

Hallam, S. Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music. *Psychology of Music*, *23*, p.111–128, 1995.

Ginsborg, J., Chaffin, R., & Nicholson, G. Shared performance cues in singing and conducting: A content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, *34*, p. 167–194, 2006.

Lehmann, A. C., & Ericsson, K.A. Preparation of a public piano performance: The relation between practice and performance. *Musicae Scientiae*, *2*, p. 69–94, 1998.

Lisboa, T. Action, thought, and self in cello performance. Paper presented at the Conference on Teaching, Learning and Performing Music, Royal Northern College of Music, Manchester, UK, July 2006.

Raaijmakers, J. G., & Shiffrin, R. M. Search of associative memory. *Psychological Review*, *88*, p. 93–134, 1981.

Roediger, H. L., III, & Crowder, R. C. A serial position effect in recall of United States presidents. *Bulletin of the Psychonomic Society*, *8*, p. 275–278, 1976.

O Maxixe de Agustín Barrios: um ponto de partida para o estudo sobre o intercâmbio violonístico da época

Cyro Delvizio

Departamento de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, UFRJ.
cyrodel@gmail.com

Palavras-Chave

Agustín, Barrios, Maxixe, Violão, Intercâmbio cultural.

RESUMO

Estudo realizado como ponto de partida para o trabalho de pesquisa de mestrado do autor que investiga o intercâmbio cultural realizado pelo compositor paraguaio Agustín Barrios com músicos brasileiros durante suas turnées por este pais. Esta artigo busca, através da análise comparativa, perceber quais elementos musicais presentes na obra escolhida coincidem com os difundidos em obras brasileiras do mesmo periodo, procurando entender sua interação.

I. INTRODUÇÃO

Inicialmente deve-se revelar que este pequeno estudo, indubitavelmente, focaliza dois alvos de muita polêmica: De um lado o Maxixe, apelidado de dança excomungada (EFEGÊ 1974), amado e reverenciado por uns, repelido e perseguido por outros. De outro, o violonista paraguaio virtuoso e compositor prolífico Agustín Barrios, que apesar de vencer o preconceito da época em relação a seu instrumento nunca deixou, assim como o Maxixe, de estar em posição igualmente controversa.

Mas afinal, qual seria o ponto nevrálgico entre o Maxixe e Barrios?

Sabe-se que Barrios, em suas turnês, manteve contato intenso com o Brasil a partir de 1916 aproximadamente, realizando inúmeros recitais e relacionando-se com músicos locais. Ressalta-se que esta passagem de Barrios pelo Brasil, embora provavelmente documentada, até hoje foi pouco abordada pelos pesquisadores.

Tentar desvendar um pouco sobre o círculo de relações de Barrios e as possíveis trocas ocorridas, pode nos dar pistas sobre a evolução do meio violonístico brasileiro e ao mesmo tempo, reconstruir parte da trajetória deste artista, revelando as influências mutuamente estabelecidas pelo diálogo musical, mostrando que normalmente uma relação social é uma via de mão dupla e que um intercâmbio cultural provavelmente pode ter se estabelecido.

Um ponto de partida para tal pesquisa é o estudo do legado deixado por este intérprete e compositor, legado este, que está depositado em grande parte em suas próprias obras musicais. De fato, duas de suas composições revelam, ao menos pelos títulos, o uso de ritmos brasileiros: o Maxixe e o Choro da Saudade, sendo a discussão sobre a primeira delas o foco escolhido para este texto.

A hipótese inicial é de que a análise desta obra nos revele pistas sobre o que foi absorvido musicalmente por Barrios em terras brasileiras e quais foram suas contrapartidas aos músicos e aos gêneros locais.

II. AGUSTÍN BARRIOS E O BRASIL

Agustín Pío Barrios nasceu em cinco de maio de 1885, em San Juan Bautista de las Missiones no Paraguai. Mesmo em um país arrasado pela guerra da Tríplice aliança (1865-1871) e com um ambiente cultural, musical e violonístico quase nulo, conseguiu "enfrentar todos os obstáculos e deixar uma marca perene na história do violão, da música e de seu país" tornando-se "um dos compositores mais significativos da história do instrumento e um violonista de recursos extraordinários" (ZANON 2003).

Em 1910 ele deixou pela primeira vez o Paraguai, e desta forma, iniciou uma jornada que pode ser resumida como uma única grande turnê que durou toda sua vida, atravessando toda América Latina. O ápice de sua trajetória se deu no ano de 1934, quando visitou por dois anos a Europa e cujo retorno marcou o inicio do declino de sua carreira, quando em 1939 estabeleceu-se em El Salvador ao ser nomeado professor de violão do Conservatório de Música de San Salvador, local onde deu aulas até sua morte em sete de agosto de 1944, aos 59 anos, vítima de um ataque de coração.

Com farta produção, Barrios é considerado como o primeiro violonista a gravar discos, atividade datada entre os anos de 1910 e 1913 (totalizando 30 discos de 78 rpm), e ainda deixou um precioso legado de mais de trezentas obras originais para violão, além de transcrições de obras dos grandes compositores universais e seu "Pot-pourri Lírico" feito com trechos de óperas famosas.

E sua relação com o Brasil, onde entra nesta história?

Infelizmente, seus principais biógrafos tais como Boettner (1957), Godoy e Szarán (1994) e Stover (1992 e 1994) abordam comumente a trajetória geral do artista, comentando pouco sobre sua estadia no Brasil, período que contabiliza parcela grande e de suma importância na vida deste artista e que, por conseguinte, é digno de pesquisas mais profundas.

Barrios esteve no Brasil em duas excursões, delimitadas entre 1916-1922 e 1928-1932. Este país seria seu cenário de grandes êxitos e onde iria gozar de sucesso sem precedentes: foi muito bem recebido pela mídia e pela sociedade, aumentou seu círculo de amizades, conquistou o público, compôs algumas das suas melhores obras, tocou ainda em importantes salas de concerto tais como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1929) e de São Paulo (1917), Instituto Nacional de Música (1929) e no Palácio do Itamaraty (1919) para o corpo diplomático internacional e para o presidente Epitácio Pessoa (1865-1942).

Foi neste período que travou contato com personalidades importantes da época como Manuel Bandeira (1886–1968), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Coelho Neto (1864-1934) e Olavo Bilac (1865–1918), que relataram publicamente impressões de seus encontros com Barrios, estes relatos já coletados, transparecem as relações sociais e merecem a atenção desta pesquisa.

Sua presença foi amplamente divulgada e comentada pela mídia da época, principalmente pela polêmica que suas primeiras grandes apresentações causaram e dada a quebra de

paradigmas que geraram: finalmente a sociedade conseguiu despir-se de seu preconceito e ver de uma forma racional que existia um sério e respeitável violão de concerto, quando antes consideravam de forma errônea este instrumento e seus executantes genericamente de malandros e criminosos. Barrios, portanto, colaborou para este processo de forma decisiva já que sua estréia carioca foi divisora de águas.

Estas colaborações já foram citadas sucintamente por outros pesquisadores, tais como Castagna e Antunes (1994), José (1995), Zanon (2003 e 2006), Estephan (2007), Prando (2008) e Mello (2008 e 2009), mas as pesquisas até hoje estabelecidas praticamente esquecem que uma relação é uma via de mão dupla e que Barrios provavelmente também se beneficiou com este contato em terras brasileiras.

Dos autores, Flavia Prando (2008) é a única a insinuar que a influência brasileira é sentida em algumas composições de Barrios, como no "Maxixe" e no "Choro da Saudade", indicando justamente que uma das abordagens a ser seguida é a da analise aqui proposta.

Não há dúvidas que seu contato com os músicos brasileiros foi efetivo e que Barrios frequentou os locais onde havia a socialização da música como a loja Cavaquinho de Ouro no Rio de Janeiro, ponto frequente de rodas de choro, e que, nesta cidade, conviveu com Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883–1947), Othon Salleiro (1910- 1999), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Levino Albano da Conceição (1895-1955), Hernandes Figueiredo (1860?-1917), Arthur Napoleão (1843-1925) e Villa-Lobos (1887–1959), e em São Paulo com Canhoto (1889-1928), João Avelino e com o luthier italiano Romeo Di Giorgio (1889-1985).

Além deste convívio com músicos brasileiros, uma forte influência pode ter-se dado pelo seu matrimonio em 1925, em Pelotas – RS, com a brasileira, bailarina e praticante de macumba Gloria Seban, que conheceu em um carnaval no Rio de Janeiro. Digno de futuras investigações, este fato indica que ela pode ter introduzido Barrios nas manifestações folclóricas afro-brasileiras e a partir daí uma influência musical pode ter surgido.

III. O MAXIXE

Gerado primeiramente a partir de uma livre e nova adaptação na maneira de dançar as músicas de salão européias, o maxixe, é considerado por muitos como o primeiro gênero genuinamente brasileiro, elo entre o antigo lundu rural e o moderno samba urbano, extremamente popular e ao mesmo tempo muito controverso.

Sua primeira menção impressa é datada de 1880, e sua disseminação se daria na "Cidade Nova", bairro mais populoso do Rio de Janeiro, local conhecido pelos divertimentos de má fama. Devido ao grande preconceito, "os únicos lugares em que a sociedade reconhecia as diversões suspeitas", e, portanto também o maxixe, "eram o teatro de variedades e clubes carnavalescos" (SANDRONI 2001 p.63). Clubes tais como o "Clube dos Celibatários", a "Sociedade Carnavalesca Estudantes de Heidelberg" e o "Clube dos Democráticos" onde seriam acrescentados à polca, movimentos rápidos e improvisatórios do lundu, "os cariocas 'digeriram' a polca, incorporando o que nelas lhes agradava e ao mesmo tempo fazendo dela algo intrinsecamente seu" (SANDRONI 2001 p.69). A polca abrasileirar-se-ia em Maxixe.

A princípio condicionada à polca européia e à habanera, posteriormente a dança passou a ser feita ao som das polcas-lundu e dos tangos brasileiros, graças ao "esforço dos músicos em adaptar as polcas aos volteios e requebros presentes nessa maneira livre de dançar tão típica de nosso povo" como afirma (BECKER 1996 p.30).

Livingston-Isenhour e Garcia (2005 p.32-33) acrescentam que esta dança incorporava totalmente o elemento negro do batuque às estilizações hispânicas (habanera) e européias (polca). Estruturalmente, dizem ser esta manter similaridades com a polca, como privilegia frases de oito compassos e a forma rondó ABACA, mas as diferenças se apresentam no emprego de formas seccionais, andamentos mais rápidos e melodias velozes em semicolcheias (em compasso 2/4) comumente em arpejos.

Os processos ocorridos de ascensão e descensão do Maxixe também foram muito notáveis: vítima de um preconceito notável pela alta sociedade por sua sensualidade latente, esta dança foi progressivamente ampliando sua aceitação e em seu clímax, virou febre, ganhou jornais e revistas e em pouco tempo, foi levada à Europa com sucesso estrondoso particularmente entre os Franceses. Por volta de 1930 inicia-se seu declínio pelo advento do samba urbano, mas o maxixe é mantido vivo no repertório dos chorões brasileiros.

IV. O MAXIXE DE AGUSTÍN BARRIOS

Esta obra, composta em 1928 e gravada por Barrios pelo selo Odeon em 1929, tem um forte caráter de dança binária de andamento acelerado e virtuosístico, em forma seccional livre, além de ser uma das várias obras de inspiração derivada de gêneros populares, ouvidos nos países visitados por Barrios. Já que o título sugere a música urbana carioca, ela provavelmente pode ter sido absorvida por Barrios nos círculos sociais deste local e, portanto, pode nos dar fortes indícios de quais trocas de influências ocorreram neste contato.

A música inicia-se com uma introdução (Ex. 1) onde nota-se uma estrutura rítmica que suscita a polca abrasileirada (mais precisamente as polcas do segundo império, inicio do séc. XIX) além do esquema motívico (rítmico e harmônico) ser o mesmo de uma das fórmulas de acompanhamento mais recorrentes do choro. Uma estrutura análoga (Ex. 2) aparece nos primeiros compassos do "Brejeiro" de Ernesto Nazareth, seu primeiro tango, composto em 1893, em versão arranjada por Jacob do Bandolim, sobre a qual Becker (1996 p.120 e 121) diz guardar "em sua essência diversas características do Maxixe" e que nesta versão "esse sabor amaxixado permanece, devido principalmente a levada dos violões".

Outro exemplo similar (Ex. 3) é apresentado por Carvalho (2006 p.91 e 92), sob o rótulo de que "não deixa dúvidas de que se trata de um maxixe", já que esta "forma características de estruturar o baixo é encontrada em diversos maxixes, inclusive no "Gaúcho" de Chiquinha Gonzaga".

Devido a esta enorme profusão de designações estilísticas, não podemos (nem almejamos) afirmar se a obra que estamos a analisar é um maxixe ou não, mas pelos depoimentos e exemplos musicais (extremamente similares) apresentados por Becker e Carvalho, podemos depreender que tanto o título escolhido por Barrios, quanto sua atitude rítmica parecem estar de acordo com o padrão usado e difundido largamente pelos músicos da época.

Logo a seguir é apresentado o primeiro tema da obra, sobreposto ao ostinato rítmico determinado pela introdução. Surpreendentemente, não aparece nesta seção, assim como em nenhuma outra, o ritmo reconhecido como o mais característico do maxixe, a chamada síncope característica brasileira ( ) por Mário de Andrade28. Por outro lado, esta sincope está sugestionada por algumas tercinas que aparecem na obra (Ex. 4 e 5).

Esta suposição pode ser reforçada pelo fato desta obra ter sobrevivido ao tempo graças ao seu registro fonográfico e ter sido compilada em diversas edições atuais de ouvido. Pode-se argumentar ainda que a presença das tercinas possivelmente venha da predominância do elemento ternário na música paraguaia, cultura de origem do compositor. Mesmo assim, ao se escutar estas passagens interpretadas por Barrios, observamos algo que fica entre as tercinas grafadas e a sincope brasileira, já que estas são mutuamente alternáveis e até certo ponto, análogas, como já é indicado por Andrade (1928). Estes dois compassos revelam peculiaridades no que se refere ao uso de ornamentos, no caso, portamentos e mordentes que serão comentados mais tarde.

Outro momento que merece nossa atenção é a segunda seção (Ex. 6), onde uma série de arpejos ascendentes e descentes em semicolcheias atravessa uma grande extensão do violão de forma bastante virtuosística, lembrando a agilidade de algum instrumento de sopro veloz como uma flauta (um dos instrumentos mais populares da época), por exemplo.

A passagem parece ser difícil para grande parte dos violonistas da época já que requer destreza de ambas as mãos. Manuel Bandeira (1924 p.464) comenta que o violão era "cultivado de uma maneira desleixada ... desconhecia-se por completo o dedilhado da mão direita. Basta dizer que se reservava o polegar para os bordões, o índice para o sol, o médio para o si e o anular para a prima. E esse dedilhado era harpejo pau para toda obra".

Como se pode observar, dos vários dedilhados possíveis de serem empregados nesta seção, poucos serão próximos ao descrito como habitual por Bandeira, o que revela uma estrutura pouco usual ao instrumento desta época e neste estilo. O resultado sonoro é bastante similar a inúmeros chorinhos atuais, repletos de semicolcheias.

No (Ex.7) há o inicio de um trabalho com motivos graves ascendentes, tecnicamente caracterizados pelo uso repetido do polegar da mão direita nas cordas inferiores associado a ligados na mão esquerda. Tal estrutura é idêntica às baixarias típicas usadas ostensivamente pelos músicos brasileiros na música popular, aderidas pelos violonistas ao imitarem os encaminhamentos feitos instrumentos graves de sopro como o oficlide, normalmente em partes modulatórias, são as chamadas "baixarias". Definidas por Carvalho (2006, p.73-74) como sendo "Uma das principais características do maxixe … esse baixo tinha tamanho destaque, que muitas vezes assumia a função de melodia principal de um trecho, sendo tocado em uníssono pelos instrumentos graves".

Novamente, uma atitude que parece estar estilisticamente de acordo com o usualmente disseminado pelos chorões da época e provavelmente foi aprendida por Barrios pelo convívio com os mesmos.

Uma consideração deve ser feita em relação ao grau de variabilidade no uso da extensão do instrumento: a seção inicial (comp. 3-14) faz uso da região intermediária do instrumento (na 5ª casa), a seção de arpejos (comp. 15-27) passeia pela tessitura, a seção seguinte (iniciada no comp. 28) começa uma melodia descendente a partir do registro agudo (12ª casa), enquanto a última seção (a partir do comp. 53) privilegia a região grave em frases ascendentes. Esta variabilidade demonstra o grau de domínio do instrumento por Barrios.

A questão harmônica em geral é bastante simples, sendo as três primeiras seções em Lá maior e apenas a última em Mi maior. As progressões tonais não apresentam grandes alterações, mas de vez em quando, aparecem longas marchas harmônicas como a iniciada no (Ex.8), que são utilizadas como brincadeiras entre os chorões, onde essas passagens intrincadas servem habitualmente para "pegar" ou "derrubar" os acompanhadores.

Para exaltar a importância deste "Maxixe" de Barrios, novamente citamos Manuel Bandeira (1924 p.468), que na época já apontava a criação de obras de caráter nacional para o instrumento como uma maneira de expandir o repertório do violão dizendo que "Bastava transpor ao violão nossos maxixes, tangos e cateretês. Em muitos casos a transposição já se fez, mas não foi escrita. Barrios transpôs a deliciosa Viola Cantadeira. Mas não a escreveu. ... Os nossos tocadores de violão compuseram peças de caráter brasileiro interessantíssimas. Correm, porém, de oitiva (sic). Tais são os maxixes de Arthidoro da Costa, João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e outros de igual valor."

Bandeira acerta ao dizer que transposição de gêneros nacionais para o violão já havia sido feita, mas apesar de exaltar o descaso em relação à falta de registros escritos felizmente algumas destas obras chegaram aos nossos dias. Inclusive, algumas de um dos compositores citados, João Teixeira Guimarães, o João Pernambuco (que aparece em foto ao lado de Barrios) tem duas obras, "Sons de Carrilhões" (Ex. 9), Choro-Maxixe e "Graúna" (Ex. 10), que particularmente nos interessam por apresentam acompanhamentos rítmicos similares ao do (Ex. 1), e por fazer uso de portamentos (Ex. 11) e mordentes (Ex. 12) muito parecidos com os padrões usados por Barrios (Ex. 4 e 5, supracitados), novamente atestando uma prática comum na época.

Como se pode ver, esta comparação feita com obras de Pernambuco, bem como grande parte dos argumentos expostos, mostram uma concordância com as características descritas sobre o maxixe, com a prática instrumental da época e fortalecem a importância de uma investigação mais séria sobre os laços estabelecidos por Barrios no Brasil.

V. CONCLUSÃO

Surpreendentemente, as pesquisas até hoje estabelecidas exaltam as grandes colaborações de Barrios para música brasileira, colaborações verídicas em prol da aceitação do instrumento em meio à sociedade e para o estabelecimento de uma escola violonística séria no Brasil. Esquecem, porém, que normalmente uma relação social é uma via de mão dupla e que Barrios também foi beneficiado por seu convívio com os brasileiros.

Ao iniciar este trabalho buscando observar a intercambialidade do saber musical entre nações através do caso de Barrios no Brasil, vemos que uma ampla vertente de estudo se abre, já que as similaridades e colaborações

mutuamente estabelecidas são espantosamente maiores do que o esperado.

Sobre as influências sofridas por Barrios vemos que os trechos musicais analisados neste maxixe atestam grande conformidade com o que era difundido na época pelos músicos populares brasileiros, seja pelo perfil rítmico instaurado na introdução, pelas progressões harmônicas, pelas baixarias, pelo uso de melodias no baixo, mordentes e portamentos, além do caráter binário, dançante e veloz da obra. Estes processos escolhidos por Barrios só poderiam ter sido absorvidos em contato direto com a música local e os músicos que a faziam, já que esta apresenta idiomaticidade tão singular.

Infelizmente, muito pouco foi pesquisado sobre este possível círculo de relações. Sendo assim, uma pesquisa histórica revela-se deveras necessária, já que ao sabermos mais sobre Barrios e seus conviveres estaremos reconstruindo o conhecimento sobre a nossa própria cultura. Conhecer melhor o passado desta integração será o objetivo da futura pesquisa de mestrado.

Finalmente, parafraseando Fábio Zanon, para quem o "nosso conhecimento sobre Barrios está somente começando", podemos afirmar que é nosso conhecimento sobre o quanto Barrios conviveu com nossa cultura que está em fase inicial.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música Brasileira. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1928.

BANDEIRA, Manuel. Literatura de violão In: Ariel, São Paulo: v.2, nº13, p.463, out. 1924.

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. O acompanhamento do violão 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "Época de ouro", Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

BOETTNER, Juan Max. Música y músicos del Paraguay, Paraguai: Edición de Autores Paraguayos Asociados APA, 1957, Reeditado pela Revista FA-RE-MI, l997.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006.

CASTAGNA, Paulo e ANTUNES, Gilson. 1916: O violão brasileiro já é uma arte. In: Vozes, n.01, jan/fev, Rio de Janeiro, 1994. Acessado digitalmente pelo site http://br.geocities.com/ leonardoabviana/historia_violao.htm.

EFEGÊ, Jota. Maxixe, A dança excomungada, Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ESTEPHAN, Sérgio. Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889–1928), na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2007.

GODOY, Cayo Sila e SZARÁN, Luis. Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios, Paraguai: Editorial Don Bosco e Ñanuti, 1994.

JOSÉ, Maria das Graças dos Reis. Violão carioca nas ruas, nos salões, na universidade: uma trajetória. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MELLO, Jorge. João Pernambuco: Um olhar sobre sua obra. Acessado digitalmente pelo site: www.chiquinhagonzaga.com/ nazareth/joao_pernambuco.pdf em 21/11/2008.

MELLO, Jorge. Os primeiros concertos de Agustin Barrios no Brasil. Artigo on-line publicado em 01 de março de 2009. Acessado digitalmente pelo site: http://sovacodecobra.uol.com.br/2009/03/ os-primeiros-concertos-de-agustin-barrios-no-brasil/ em 04/04/2009.

PRANDO, Flavia Rejane. Othon Salleiro: Um Barrios Brasileiro? Análise da linguagem instrumental do compositor-violonista. (1910 – 1999). Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2008.

SANDRONI, Carlos, Feitiço decente, transformações do samba mo Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

STOVER, Richard. Agustín Barrios Mangoré, his life and music Part 1: Youth in Paraguay In: Guitar Review, nº 98 summer, New York, 1994.

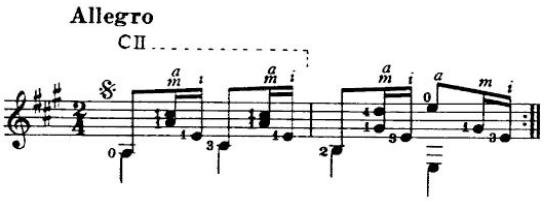
STOVER, Richard. Six Silver Moonbeams – the life and times of Agustín Barrios Mangoré. USA: Querico Publications, 1992.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena e GARCIA, Thomas George Caracas. Choro: A social history of a Brazilian Popular Music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

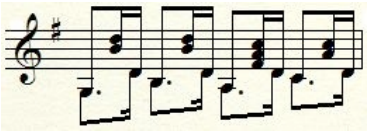
ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: Revista Textos do Brasil, nº12. Brasilia, Ministério das Relações Exteriores, 2006.

ZANON, Fábio. A arte do violão: Agustín Barrios. Programa transmitido pela Rádio Cultura FM em 13/09/2003.

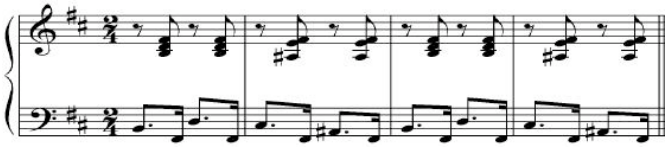
EXEMPLOS MUSICAIS



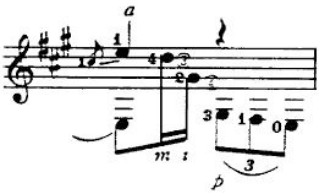
Ex. 1 A. Barrios "Maxixe" Comp. 1-2.



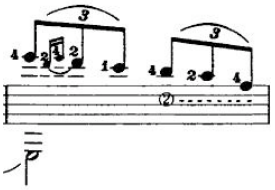
Ex. 2 "Brejeiro" de E. Nazareth, Arr. Jacob do Bandolim.



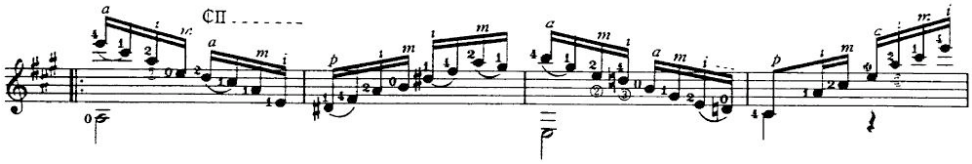
Ex. 3 J. Storoni "Amapá" Comp. 1-4.



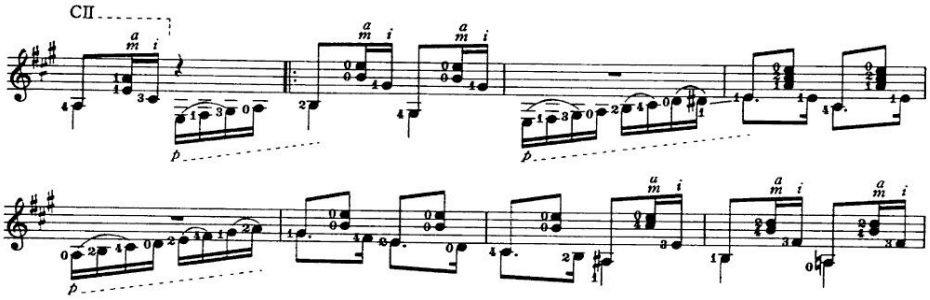
Ex. 4 A. Barrios "Maxixe" Comp. 10.



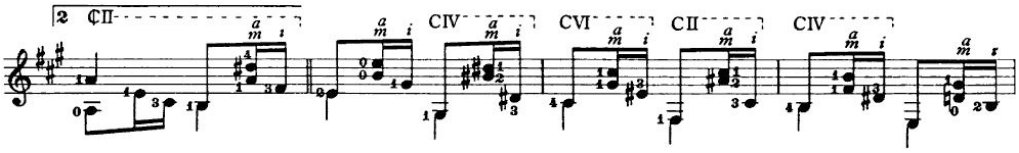
Ex. 5 A. Barrios "Maxixe" Comp. 30.



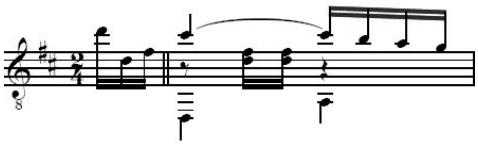
Ex. 6 A. Barrios "Maxixe" Comp. 15-18.



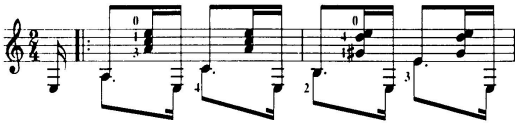
Ex. 7 A. Barrios "Maxixe" Comp. 52-59.



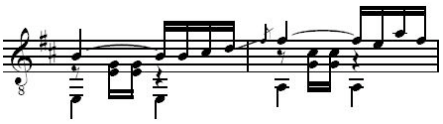
Ex. 8 A. Barrios "Maxixe" Comp. 44.



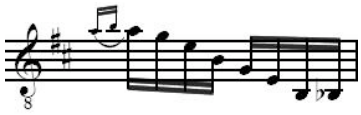
Ex. 9 J. Pernambuco "Sons de Carrilhões" Comp.1.



Ex. 10 J. Pernambuco "Graúna" Comp. 1-2



Ex. 11 J. Pernambuco "Sons de Carrilhões", Comp 2-3



Ex.12 J. Pernambuco "Sons de Carrilhões" Comp 2-3

Uma Proposta para o Ensino de Contraponto

Guilherme Augusto de Ávila,[1] Daniel Lemos Cerqueira,[2]

Departamento de Artes, Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

[1]guilherme_violao@hotmail.com, [2]dal_lemos@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Educação Musical, Contraponto, Metodologia de Ensino

RESUMO

O presente artigo concentra-se na exposição de um método alternativo para o ensino de contraponto voltado a cursos de Licenciatura em Música baseado em experiências de ensino particulares e em pressupostos gerais da Educação Musical. Para tal, foi realizado um levantamento bibliográfico buscando partidários do ensino tradicional de contraponto, bem como autores que defendem uma reformulação deste método.

I. INTRODUÇÃO

O ensino de contraponto, na grande maioria das instituições de Música, concentra-se essencialmente no aprendizado de métodos voltados para a composição de peças no estilo renascentista e barroco da música erudita européia, sendo esta uma das disciplinas que mais possui raízes acadêmicas tradicionais (BELKIN, 2008, p. 2). Uma das ferramentas pedagógicas mais utilizadas neste tipo de ensino é conhecida como contraponto em espécie, sendo sua invenção atribuída a Johann Fux em seu trabalho *Gradus ad Parnassum* (1725). Tal método concentra-se no aprendizado progressivo de notas contra notas em métrica quaternária, utilizando-se de ritmos específicos para cada uma das cinco espécies, com a quinta espécie combinando os ritmos presentes nas primeiras quatro. Este procedimento didático é amplamente utilizado nas aulas de contraponto dos cursos de Música da atualidade (CARVALHO, 1995), visando especialmente à formação de compositores, e de acordo com Hugo Kauder (1960), o método das cinco espécies é suficiente para aprender contraponto, podendo ser aplicado na composição de qualquer repertório. George Macfarren (1879, iii) acredita que o estudo do contraponto à maneira tradicional é útil para o desenvolvimento do raciocínio e seu controle sistemático, porém, alguns pensadores não acreditavam ser esta uma ferramenta útil para a formação de compositores modernos devido a sua artificialidade. Neste mesmo preceito, Belkin (2008, p.2-3) reforça que esta prática pedagógica não favorece um aprendizado musical concreto, pois o ensino não parte da experiência musical e sim de regras rígidas e abstratas, devendo o ensino de composição focar a elaboração de uma obra artística e não exercícios sem valor musical. Ainda, este método de ensino está restrito a poucos estilos musicais, sendo uma ferramenta de pouca aplicabilidade prática.

Tal problemática tornou-se evidente para nós quando a disciplina Contraponto e Fuga passou a constar na grade curricular do curso de Licenciatura em Música. Foi neste contexto que surgiram alguns questionamentos: por que ensinar contraponto em um curso de Licenciatura em Música? Qual deverá ser a proposta desta disciplina? Como podemos contribuir com informações que sejam úteis para a prática musical dos futuros músicos professores? Existem métodos de ensino do contraponto com abordagens diferentes das tradicionais? Tais perguntas serviram de guias para a elaboração desta pesquisa.

A. Alguns Métodos de Ensino

No Brasil, a referência no ensino de contraponto é Any Raquel Carvalho, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Dentre seus trabalhos encontramos *O Ensino de Contraponto nas Universidades Brasileiras* (1995), que possui uma abordagem histórica sobre os métodos de ensino implementados nas instituições brasileiras de ensino superior. Com relação a métodos de ensino de contraponto, George Macfarren, em *Counterpoint, A Practical Course of Study* (1879), introduz conceitos básicos como intervalos, escalas e harmonia antes de tratar sobre contraponto. De forma semelhante, Walter Piston inicia *Counterpoint* (1970) com explicações sobre estruturação de melodias e contornos melódicos antes de discorrer sobre harmonia, em busca de um aprendizado atento à qualidade das linhas melódicas. Alan Belkin, professor da Universidade de Montreal, em seu livro *Principles of Counterpoint* (2008), sugere um método pedagógico concentrado em apreciação musical e análise de obras importantes do repertório como forma de incorporar a sonoridade característica do estilo ao invés de obedecer a regras, enquanto Roger Bourland, professor do Departamento de Composição da Universidade de Los Angeles, questiona o ensino de contraponto voltado apenas para a obra de Palestrina e Bach *em Roger Bourland: Writes about music and life* (2008), alegando que sua aplicação prática é improvável, pois para compor uma fuga, o estudante deverá ter um domínio profundo de harmonia e criação de linhas melódicas independentes, habilidades que não são desenvolvidas através do estudo de espécies. Além disso, alguns de seus alunos não conhecem a obra de Bach, fato que também ocorre em escolas brasileiras: "é como obter conhecimento através de uma língua estrangeira" (BOURLAND, 2008). Dessa forma, Bourland sugere um método de ensino baseado em contraponto rítmico para instrumentos de percussão, e em seguida, adição de vozes através do contraponto de espécies, afirmando ser esta abordagem mais adequada às necessidades dos estudantes da atualidade.

II. UMA PROPOSTA EM CONTRAPONTO

Antes de elaborar um método, é fundamental esclarecer o conceito de contraponto. Esta palavra provém do termo latino punctus contra punctum, algo que sugere movimentação e independência. Partidários do ensino tradicional possuem definições semelhantes entre si, tendo em mente a polifonia presente na música erudita Ocidental. Para Jadassohn (1902, p.1), contraponto é o fluxo independente de uma ou mais partes melódicas, em movimento similar ou contrário, observando a progressão natural do acorde, enquanto

Macfarren (1879, iii) define-o como a aplicação artificial dos princípios naturais de harmonia. Sob concepção semelhante, Charles Seeger (1930, p.25-26), musicólogo norte-americano, introduziu o conceito de contraponto dissonante baseado na inversão dos processos de contraponto em espécies (dissonâncias no lugar de consonâncias e saltos ao invés de resoluções por grau conjunto), porém, Walter Piston (1970, p.9) afirma que a essência do contraponto é mais complexa do que um processo de manipulação e combinação, reforçando que toda obra musical possui certo grau de elaboração contrapontística. Por fim, Luciano Berio, compositor italiano, possuía um conceito peculiar de contraponto: é o modo de percepção exploratório e inventivo em que a mente trabalha vários processos simultaneamente (OSMOND-SMITH, 1991, p.4).

Em busca de uma definição que possa ser aplicada em vários contextos musicais, definimos o contraponto como a manifestação simultânea de dois ou mais sons portadores de sentidos distintos. Por exemplo, o canto de um pássaro e o som de uma cachoeira podem ser percebidos como dois elementos diferentes, portanto, são objetos sonoros em contraponto. Dessa forma, a percepção musical torna-se um elemento fundamental para o entendimento do contraponto, logo, seu aprendizado deve considerar a capacidade de perceber elementos sonoros que dialogam. Belkin (2009, p.5) reforça a aplicação desta idéia no ensino de contraponto renascentista e barroco, afirmando que os alunos devem cantar as linhas melódicas ou tocá-las em um instrumento de teclado, buscando aprimorar a percepção e familiarizar-se com a sonoridade do estilo musical, ficando atento a detalhes sonoros e relações entre as linhas melódicas de forma a ressaltar ou diminuir a independência das vozes.

Partindo deste pressuposto, a metodologia das aulas foi elaborada com base na apreciação de repertório erudito e popular e em performances concentradas na percepção atenta dos elementos musicais, levando os estudantes a aprender o porquê das regras de contraponto através de uma experiência concreta, explicitando-as somente após a audição. Em seguida, exercícios de composição foram realizados, como a elaboração de um contracanto, por exemplo, sempre utilizando performance e percepção como ferramentas para análise de possíveis erros. Tal método de ensino pode ser aplicado no aprendizado de diversos estilos, e dentre eles, o contraponto do século XX e a música popular e folclórica.

III. CONCLUSÃO

Em resposta aos problemas apresentados pelo ensino de tradicional de contraponto, visando a novas propostas do ensino superior de Licenciatura em Música e à aplicação prática e imediata das habilidades adquiridas, a metodologia foi repensada de forma a oferecer idéias para a futura profissão do músico professor. Trata-se de uma proposta baseada em preceitos gerais da Educação Musical como, por exemplo, o aprendizado a partir da experiência musical concreta e a elaboração de uma atividade multidisciplinar sob a ótica musical. Trabalhar com repertório requer a combinação de diversas práticas musicais, entre elas performance, composição e apreciação, fundamentais para o desenvolvimento musical de acordo com Keith Swanwick (2003). Além disso, este método exige dos estudantes uma participação ativa e reflexiva, suscitando a concentração e o interesse em aprender trabalhando com estilos musicais variados, permitindo a inserção de particularidades histórico-culturais de uma região no processo de aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Nossas sinceras gratificações a todos que contribuíram para a realização deste estudo, e em especial aos docentes e discentes do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Maranhão e docentes do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão.

REFERÊNCIAS

BELKIN, Alan. *Principles of Counterpoint.* On-line, Montreal, 2008. Disponível em http://www.musique.umontreal.ca/personnel/Belkin/bk.C/C.pdf.

BOURLAND, Roger. Why teach Counterpoint? In: *Roger Bourland: Writes about music and life.* On-line, Los Angeles, jan 2008. Disponível em http://rogerbourland.com/blog/2008/01/06/why-teach-counterpoint.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal: Um Manual Prático.* Anais da XII ANPPOM, Salvador, 1999. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%252099/PAINEIS/CARVALHO.PDF.

_____. *O Ensino de Contraponto nas Universidades Brasileiras.* Núcleo de Estudos Avançados do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Porto Alegre, 1995.

KAUDER, Hugo. *Counterpoint -- An Introduction to Polyphonic Composition.* Ed. Macmillan Company, Nova York, 1960.

JADASSOHN, S. *A Manual of Single, Double, Triple and Quadruple Counterpoint.* Ed. G. Schirmer, Nova York, 1902.

MACFARREN, George Alexander. *Counterpoint, A Practical Course of Study.* Cambridge University Press, Londres, 1879.

OSMOND-SMITH, David. *Berio*. Oxford University Press, Nova York, 1991.

PISTON, Walter. *Counterpoint*. Ed. Victor Gollancz, Londres, 1970.

SEEGER, Charles. *On Dissonant Counterpoint*. Modern Music, v.7, 1930. p.23-31

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente.* Ed. Moderna, São Paulo, 2003. Traduzido por Alda Oliveira e Cristina Tourinho.

Os temperamentos desiguais e a prática interpretativa da música histórica

Gustavo Angelo Dias

Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
gustavoangelod@gmail.com

Palavras-Chave
Musicologia histórica, temperamentos, interpretação musical, afinação

Resumo

A abordagem histórica da música reflete uma preocupação especial quanto a concepções musicais do passado, que atuam como elementos de coesão na prática interpretativa. Um deles é o uso de temperamentos desiguais na afinação dos instrumentos. Estes conferem diferenciação de cor e caráter às diferentes tonalidades, associando-as à expressão de diferentes afetos. Há, no entanto, a expectativa de que o intérprete expresse sua própria concepção destes afetos, o que o leva à necessidade de conhecer bem os diversos temperamentos a fim de utilizá-los adequadamente.

Abstract

The study of music from a historical standpoint involves concepts of musical elements of the past which provide important cohesion elements for interpretation. One of these concepts is the use of different temperaments when tuning keyboard instruments. This procedure permits the character differentiation of the different tonalities associated with the expression of the various affections. It addition, the interpreter should be able to express his own affect concept: which points to the necessity of knowing the different temperaments and their proper use.

Keywords: Historical musicology; Temperaments; Musical interpretation; Tuning.

I. A interpretação histórica da música e os temperamentos

A música chamada "historicamente informada" tem como um de seus preceitos fundamentais a utilização de fontes históricas como material de base para a interpretação do repertório musical da Idade Média ao século XIX. O processo de assimilação deste material passa por diversos critérios e experimentações. A aplicabilidade das informações buscadas principalmente em tratados e métodos de época procura ressaltar determinadas características do repertório abordado, revelando parte da concepção musical do período. Um discernimento básico se faz necessário no estudo e interpretação da música histórica: a noção de que as informações trazidas das fontes históricas sejam antes de tudo elementos de coesão, voltados a um resultado expressivo e inseridos numa concepção musical.

Neste contexto é possível avaliar os temperamentos desiguais como elementos de expressão musical, à medida em que conferem caráter às diversas tonalidades. O musicólogo Nikolaus Harnoncourt afirma em *O discurso dos sons*:

> "Ao lado da teoria das proporções, havia na música barroca, e ainda há hoje em dia, a *característica das tonalidades*, que constituía um importante fundamento para a representação das diferentes emoções. Esta tem muito mais a ver com a afinação e seus diferentes sistemas, talvez, que a teoria das proporções. (HARNONCOURT, 1982, p.80).

O autor se refere a uma preocupação comum ao longo do período barroco, de representar diferentes afetos através das diferentes tonalidades, e também do contraste entre as tonalidades próximas ou distantes. Uma afinação temperada de forma desigual possibilita a execução de diversas tonalidades mantendo as diferenças entre suas características, porém observando o fechamento do ciclo de quintas, o que não ocorre por exemplo na afinação mesotônica, característica do século XVII.

As afinações temperadas privilegiam certas tonalidades em detrimento de outras, normalmente favorecendo as tríades das tonalidades mais utilizadas num determinado período ou estilo, ou as que de acordo com as concepções estéticas, religiosas ou retóricas em voga sejam escolhidas para possuir sonoridade clara. Normalmente nestes temperamentos as tonalidades mais próximas de Dó maior possuem quintas estreitas, de forma a favorecer as terças, dada a impossibilidade de conferir a todos os intervalos sonoridade pura; as terças tornam-se mais desafinadas à medida que distanciam-se deste âmbito, ganhando quintas mais próximas à quinta pura (Dó maior, portanto, pode ser considerado como uma espécie de "núcleo" em torno do qual os intervalos tornam-se menos afinadas à medida em que se distanciam deste centro). O resultado sonoro de uma tríade com a terça bem afinada e quinta estreita é considerado superior à que possua quinta pura ou quase pura, mas que não possua uma boa terça. Isto se relaciona ao fato de a quinta ser mais consonante e mais próxima da fundamental na série harmônica (sendo portanto mais necessário fornecer sonoridade agradável à terça), mas sobretudo ao fato de ser a terça o intervalo que confere o caráter à tonalidade; há também o argumento apresentado por Harnoncourt: "Curiosamente, quase não se escuta a quinta num acorde de três sons cuja terça é pura, pois ela é dividida por esta terça" (HARNONCOURT, 1982, p.83), o que na prática é perceptível.

II. Diferenciação de modos e modos de representar a diferença

De forma geral, a sonoridade de uma obra do período barroco executada em instrumentos afinados com um destes temperamentos pode causar um estranhamento inicial se comparado ao padrão moderno de afinação (o temperamento igual). Porém é possível notar que determinadas tonalidades - as mais utilizadas na literatura musical barroca - soam especialmente claras e menos tensas que o padrão único de afinação das tríades no temperamento igual. Esta característica tende a se manter ao longo da execução de uma obra (e normalmente de um recital inteiro contendo várias

obras) com exceção de algumas tonalidades de passagem. O uso de tonalidades com menor grau de afinação normalmente é deliberado, pois a tensão característica empresta à obra efeito retórico à medida em que provocam desconforto. São tonalidades utilizadas para conferir cor escura à execução da obra, ou para representar sentimentos carregados, como dor e angústia; este efeito pode também ser utilizado no decorrer de uma obra, a fim de ressaltar o contraste com a tonalidade original. Assim, Johann Sebastian Bach, em 1773, escolhe Si menor para o *Kyrie,* composto para o serviço religioso celebrado pela morte do Eleitor Friedrich August e a tonalidade de Ré maior para a composição de um *Gloria* para celebrar a ascensão ao trono do novo Eleitor[1]. Segundo Carl Geiringer , o *Kyrie* evoca "um espírito de solene devoção", em contraste com o "tom exultante e resplandecente" (GEIRINGER, 1985, p.210) do *Gloria,* que soa especialmente claro com o uso dos trompetes naturais utilizados em sua introdução triunfante. Embora seja virtualmente impossível determinar o temperamento exato que teria sido utilizado na execução destas obras, a escolha das tonalidades baseia-se em características comuns aos temperamentos de uso corrente na Alemanha à época de Bach. Alguns teóricos atribuíram afetos às diversas tonalidades, dentre os quais se destaca Johann Mattheson[2], sem no entanto mencionar um temperamento que ressaltaria aquelas características.

O uso dos temperamentos desiguais não se restringe aos instrumentos de afinação fixa. Instrumentos de nota fundamental mais ou menos fixa dotados de chaves ou furos, como flautas e oboés, ajustam-se melhor a determinados temperamentos, ainda que o executante seja capaz de modificar sensivelmente a afinação de algumas notas durante a execução; sua construção baseia-se no uso restrito de tonalidades e se dá num contexto tecnológico pouco avançado se comparado à atual construção de instrumentos, em que existe ampla gama de notas, todas podendo ter afinação "corrigida" através de complexos sistemas de chaves como o sistema Böhm. A variação de afinação que um executante destes instrumentos encontrava provavelmente levava-o a adaptar-se rapidamente a novos padrões de sonoridade, à medida em que tivesse de tocar com instrumentos afinados de diferentes maneiras, o que se estende aos instrumentistas de cordas, quase sempre acompanhados por instrumentos de afinação fixa. Entre os músicos que se dedicam hoje à prática da música histórica, a escolha de um temperamento para a execução do repertório envolve vários fatores, desde questões de estilo e expressão até o aspecto prático relacionado aos instrumentos a serem acompanhados ou às tonalidades, épocas e regiões das obras (pois frequentemente numa situação de estudo ou concerto são executadas obras de diferentes épocas, estilos ou países, e o uso dos temperamentos varia de acordo com o repertório escolhido).

Existe forte relação entre os princípios de modulação e os temperamentos utilizados num determinado período. Como a quantidade de desafinação aplicada às tonalidades segue uma lógica, a adequação ou não das modulações a esta lógica terá diferentes resultados. Andreas Werckmeister afirma em seu tratado *Hypomnemata Musica* a favor das transposições e seu efeito quando utilizada num temperamento adequado:

> Porque Deus e a natureza não fizeram logo tons e semitons todos iguais, mas ordenaram os grandes e os pequenos na nossa escala? Porque músicos honestos amam as transposições? Se não trouxessem mudanças agradáveis, ninguém pensaria em transposições. O agradável na mudança não está no som mais grave ou mais agudo, mas na diferença e na suspensão das consonâncias, e a diferença entre os tons e os semitons mudam completamente a natureza da harmonia. Se todos os semitons, tons, terças, quintas, etc. fossem iguais, não quereríamos nada com a transposição. Por exemplo: quando transpomos o dórico de uma segunda para mi, a transposição faz grandes mudanças e movimentos, e isso não tanto pela altura do som como pela disposição dos tons e semitons, bem como pela suspensão das consonâncias.

III. A escolha do temperamento na prática interpretativa

Para a aplicação de um temperamento desigual há, a princípio, algumas adequações reconhecidas pelo uso quotidiano de temperamentos específicos de acordo com cada repertório. O uso das tonalidades no período barroco, como dissemos, costuma ser acompanhado de concepções de afetos relacionados a elas, o que traz por um lado um "princípio de subjetivação", abrindo espaço para a individualidade na interpretação, mas por outro ajuda-nos a inferir em que direção se deve especular. Na prática, é muito difícil ponderar sobre o uso de *todas* as tonalidades de uma obra ou várias, conferindo a cada uma delas um uso adequado. A tendência é que todas as demandas citadas e todas as necessidades práticas e expressivas determinem no conjunto a escolha de um modelo de afinação para a interpretação de um determinado repertório. Em última análise, o objetivo deve ser a procura por uma boa sonoridade geral dos instrumentos, por manter determinada coerência (ainda que pessoal) entre a expressão dos afetos e a afinação de diversas tonalidades e eventualmente aplicar ao instrumento uma afinação que se mostre versátil na utilização de um repertório que contenha obras com diferentes características, abrangendo também as diversas formações instrumentais adequadamente.

Talvez o caminho mais eficiente seja o de conhecer e aprender a princípio a realização dos principais temperamentos históricos, de forma a desenvolver referências auditivas que no quotidiano do músico se tornarão uma necessidade freqüente. A partir da prática da afinação de acordo com os modelos históricos o músico poderá familiarizar-se com as características de cada um deles, comparando-as entre si e ao repertório, a que deve-se somar conhecimentos gerais de harmonia, estética, interpretação e da concepção de afetos em música e sua expressão. No entanto, após a compreensão dos preceitos envolvidos na escolha e execução dos modelos desiguais, o resultado sonoro deve ser a referência última do intérprete, pois, como foi dito no início, trata-se de informações históricas cuja aplicação para o intérprete se dá em auxiliar na coesão entre a execução musical e um contexto estético.

---

1 Ambas seriam juntadas mais tarde e somadas a outras partes para formar a obra atualmente conhecida como *Missa em si menor* (BWV 232).

2 No segundo capítulo de *Das Neueröffnete Orcheste*, de 1713, Mattheson faz comentários sobre o caráter de cada tonalidade, que tornaram-se referência para muitos estudiosos e intérpretes. O texto foi traduzido para o português pela Profa. Dra. Helena Jank.

Referências:

GEIRINGER, Karl. *Johann sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons - caminhos para uma nova compreensão musical.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
LEHMAN, Bradley. Bach's extraordinary temperament – our Rosetta Stone. *Early Music,* fevereiro de 2005.
MATTHESON, Johann. *Das neueröffnete Orcheste*, Hamburg: Schiller, 1713.
WERCKMEISTER, Andreas. *Hypomnemata Musica* (1697). ed. fac-símile Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1970.