

DUOS PARA FLAUTA E CLARINETA:
“DUALISMO II” DE FERNANDO CERQUEIRA E
“IBEJI” DE PAULO COSTA LIMA

por Pedro Robatto

Duos de flauta e clarineta não são muito encontrados no repertório de música erudita. A escassez de peças escritas para essa combinação de instrumentos pode ser explicada por vários motivos: somente na segunda metade do século XVIII, a clarineta tornou-se conhecida na Europa, quando compositores de renome como Johann Stamitz (1717-1757), Karl Stamitz (1745-1801) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) começaram a empregá-la em suas obras. A maioria dos duos escritos nesta época eram compostos para um mesmo instrumento, como por exemplo duos de flauta, duos de oboé e outros, concebidos com um propósito mais didático do que expressivo, onde um professor de instrumento escrevia ou encomendava duos para serem executados em parceria com seus alunos. Além disso, é difícil conseguir o equilíbrio sonoro entre a flauta e clarineta onde, por exemplo, a flauta não possui o mesmo volume sonoro nos graves que a clarineta.

Um dos primeiros duos conhecidos para esta formação foi escrito pelo compositor alemão Gottfried Kummer (1795-1870) no início do século XIX. Mais tarde, apareceram outros compositores como Franz Danzi (1763-1826), Giovanni Bottesini (1821-1889) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), que escreveram peças onde a flauta e a clarineta atuam simultaneamente como solistas junto a orquestra. Konrad Kreutzer (1780-1849), compositor alemão escreveu peças para flauta e clarineta com acompanhamento de violão. Foi somente no século XX que os compositores começaram

a escrever um maior número de peças para essa formação. Podemos citar obras dos seguintes compositores: André Jolivet (1905-1974), Eugène Bozza (1905-1991), Jürg Wyttenbach (1935-), William Smith (1926-), Ernst Krenek (1900-1987). Além destes, temos Florent Schmitt (1870-1958) e Dmitry Shostakovitch (1906-1975) que compuseram para flauta, clarineta e piano e Jean Françaix (1912-) que compôs para flauta e clarineta com acompanhamento de orquestra.

No Brasil a flauta e a clarineta são instrumentos tradicionalmente utilizados na música popular, principalmente no choro onde esses instrumentos se adaptaram facilmente aos seus ritmos complexos e às suas melodias que exigem dos intérpretes grande virtuosidade técnica. Neste gênero musical surgiram grandes instrumentistas como Pixinguinha e Altamiro Carrilho na flauta, e Abel Ferreira, Severino Araújo e K-Ximbinho na clarineta. Segundo Roberto Pires (1995, p.343), podemos encontrar gravações onde ocorre a fusão desses dois instrumentos, como no choro “Urubu Malandro”, de Lourival de Carvalho (1894-1956) e João de Barro (1914-1947), onde o flautista Dante Santoro toca com o clarinetista Vivi.

Heitor Villa-Lobos inspirou-se nesse estilo de música para escrever uma série de obras intituladas “Choros” e foi em 1924 que escreveu o “Choros nº 2” para flauta e clarineta, apresentada ao público pela primeira vez em 1925 pelo flautista Ary Ferreira e pelo clarinetista Antão Soares. Esta obra ficou mundialmente conhecida e estimulou outros compositores brasileiros a escreverem para essa formação. Dentre eles podemos citar Guerra-Peixe (1914-), Bruno Kiefer (1923-), Gilberto Mendes (1922-) e José Siqueira (1907-).

Na Bahia, o compositor Fernando Cerqueira compôs em 1994 “Dualismo II” e Paulo Costa Lima compôs em 1995 “Ibeji” (ambas músicas para flauta e clarineta). Um dos aspectos mais relevantes que as músicas “Dualismo II” de Fernando Cerqueira e

“Ibeji” de Paulo Costa Lima têm em comum é a sua complexidade rítmica. As duas possuem ritmos oriundos da música popular brasileira e do candomblé, reelaborados com técnicas modernas de composição. Devido a essa complexidade, as técnicas tradicionais utilizadas para aprender e executar a parte rítmica de uma obra não foram suficientes para se chegar a um resultado satisfatório. Uma das soluções encontradas para superar essa dificuldade foi o uso da técnica de aprendizagem “Ear-to-hand coordination”, que consiste na reprodução sonora de uma mensagem captada auditivamente (tocar de ouvido). Esta técnica foi auxiliada pela informática, através de programas de edição de partituras, Coda Finale, e de execução em som MIDI, Cakewalk.

O presente trabalho objetiva fornecer subsídios para uma interpretação coerente dos duos para flauta e clarineta de autoria dos compositores Fernando Cerqueira e Paulo Costa Lima, buscando soluções para as dificuldades rítmicas, fraseológicas e técnico-instrumentais.

“Dualismo II” de Fernando Cerqueira

Fernando Cerqueira nasceu em 1941 na cidade baiana de Ilhéus. Começou seus estudos nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia em 1962, inicialmente estudando clarineta e canto, vindo, mais tarde, a graduar-se (1969) na primeira turma do Curso Superior de Composição. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), grupo este que influenciou significativamente o seu estilo de composição. Durante seus estudos teve orientação de vários professores, dos quais se destacam: Ernst Widmer, Walter Endress e Hans Joachim Koellreutter. Fez mestrado em Teoria da Literatura e foi, até a sua aposentadoria, professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

“Dualismo II” é a continuação de um trabalho realizado por Fernando Cerqueira que teve início com a obra “Dualismo”, composta em 1974, para duas flautas em que utilizava melodias Gregorianas. Embora com estrutura composicional diversa de “Dualismo”, “Dualismo II” foi composta para flauta e clarineta, motivada pela existência do Duo Robatto, e a este dedicada em 1994. Esta obra foi editada (não publicada) por Fernando Cerqueira, utilizando um computador dotado do programa de edição de música Coda Finale e executada em público pela primeira vez pelo Duo Robatto um ano mais tarde, no XXVI Festival de Inverno de Campos do Jordão em São Paulo. Posteriormente, “Dualismo II” tem sido executada diversas vezes pelo Duo e vem obtendo boa aceitação por parte do público e também entre os instrumentistas e compositores do Brasil e da Argentina.

Fernando Cerqueira utiliza nesta peça várias técnicas de composição: dodecafonismo, serialismo, horizontalismo e melodismo; pertinentes ao estilo de Schoenberg, mas com toque individual do próprio compositor. “Dualismo II” apresenta uma frase que é utilizada em vários trechos da música, mas com tratamentos diversos, e possui uma carga expressiva muito forte onde as resoluções de trítono dão um sentido harmônico. O compositor também faz um jogo sonoro que ele chama de “buracos”, momento em que as vozes se encontram em uníssono, dando a impressão que uma delas desaparece.

Segundo Fernando Cerqueira “Dualismo II” foi construída sobre a seguinte série de doze notas:

Série original (S)O



A forma da música é um rondó com a sequência A, B, A', C A'', D, A''', e a sua duração é de aproximadamente 7 minutos. As partes do refrão são formadas pelas séries completas de doze notas, ou suas transposições, e as outras partes (contraste) apresentam elementos da série de doze notas, mas são variantes parciais das séries com permutações e transposições, além de outras frases rítmico-melódicas. Segundo Fernando Cerqueira, “apesar da música ser serial, ela não deve soar tão esquemática, mas melódica, como as obras de Bach e Mozart”. Ou seja, Fernando Cerqueira utiliza um contorno melódico bem rico e variado pouco usual na música serial.

A compreensão das técnicas de composição utilizadas em “Dualismo II” foi fundamental para chegar a uma boa execução. Respirações e fraseados melódicos foram determinados pela estrutura da peça, já que o compositor não indicou muitos sinais de respiração. Exemplo: No sentido de enfatizar as mudanças melódicas, após cada parte do refrão (A, A', A'' e A''') foram feitas grandes respirações, retardando um pouco o andamento antes de iniciar as partes contrastantes (B, C e D).

A comunicação entre os executantes e o compositor ajudou também na concepção interpretativa de “Dualismo II”. Certas dificuldades técnicas foram expostas ao compositor pelos intérpretes que prontamente permitiu algumas mudanças das indicações de dinâmica para facilitar a execução. Exemplo: A princípio foi encontrada uma certa dificuldade em realizar simultaneamente as duas vozes o  do primeiro compasso, porém, após um diálogo com o compositor, foi sugerido dar um pequeno acento na primeira nota das duas vozes para facilitar a emissão do som.

Na parte D, a compreensão e assimilação dos aspectos rítmicos e melódicos foi de grande dificuldade. A não simultaneidade entre as pulsações das duas vozes nesse trecho proporciona um certo deslocamento rítmico que as técnicas de aprendizado usuais como solfejo, uso do metrônomo e subdivisão rítmica não são suficientemente abrangentes para que se atinja um bom resultado. Neste trecho musical foi utilizado a

ajuda do computador para obter uma melhor execução rítmica, servindo de referência para os intérpretes.

“Ibeji” de Paulo Costa Lima

Paulo Costa Lima nasceu em 1954 em Salvador - Bahia. Iniciou seus estudos musicais na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como aluno de trompa e mais tarde como violoncelista. Em 1969 entrou no curso de composição, estudando com os professores Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer e Walter Smetak. Obteve o título de Mestre em Composição e Teoria Musical na Universidade de Illinois em Champaign-Urbana nos Estados Unidos da América, onde trabalhou sob a orientação de Herbert Brün e Ben Johnston. É professor de composição e Análise musical da Escola de música da UFBA, onde já foi diretor. Atualmente é Pró-Reitor de Extensão desta universidade.

“Ibeji” foi composta em 1995 e dedicada aos irmãos Lucas e Pedro Robatto (Duo Robatto). A estréia mundial foi no XXVI Festival de Inverno de Campos do Jordão, executada pelo Duo Robatto em apresentação do grupo Bahia Ensemble no Auditório Campos do Jordão em julho de 1995.

“Ibeji” (do ioruba ibi, “nascimento”, mais eji, “dois”) é o Orixá jeje-nagô dos gêmeos no candomblé afro-baiano. No sincretismo religioso baiano, “Ibeji” equivale aos santos gêmeos do catolicismo, Cosme e Damião¹. Com este nome Paulo Lima faz uma referência aos irmãos Pedro e Lucas Robatto, aos quais a obra é dedicada, além de simbolizar a relação das entidades do candomblé com a estrutura da peça. O próprio compositor dá a seguinte definição:

¹ No encarte do disco *Outros Ritmos* - Prêmio Copene de Arte e Cultura 1995. (Microservice nº 0756/7).

Ibeji - Cosme e Damião, Erês, perfeição bilateral impossível, algo que dialeticamente requer assimetrias e desequilíbrio para sobreviver. O último movimento (*Allegro picado*) consegue instaurar o desequilíbrio como estrutura.²

Inicialmente Paulo Lima não escreveu muitas indicações de dinâmica ou mudanças de andamento, dando liberdade aos intérpretes. O Duo Robatto, após ter executado sucessivas apresentações de “*Ibeji*”, formulou junto com o compositor uma edição definitiva da música com novas indicações de dinâmica e mudanças de andamento.

Paulo Lima baseou-se na seguinte seqüência rítmica para escrever “*Ibeji*”:

$$\underline{2 + 2 + 1} + \underline{2 + 2 + 2 + 1} = 12$$

$$\downarrow \qquad \qquad \downarrow$$

$$5 \qquad \qquad \qquad 7$$

Segundo Paulo Lima,³ esta seqüência (chamada de *Vassi* pelos músicos do Candomblé), é encontrada na maioria das batidas rítmicas do candomblé. Paulo numerou as pulsações das colcheias da *Vassi* e a soma delas resultou no número 12. Para escrever o primeiro movimento de “*Ibeji*” (*Allegro brincalhão* - duração aproximada de 2 minutos), Paulo utilizou-se deste número para escolher a forma de compasso em 6/8, onde a soma das semicolcheias também é 12 (exceção do compasso 16 que está em 3/8). No primeiro compasso aparece o mesmo agrupamento da soma dos pulsos da *Vassi* (5+7), só que divididas pelas suas articulações.

Em todo o primeiro movimento é possível encontrar esta soma de 5+7 que Paulo Lima chama de proporção irregular, mas proporções regulares de 6+6 (2º compasso) que

² No encarte do CD *Outros Ritmos* - Prêmio Copene De Arte e Cultura 1995. (Microservice nº 0756/7).

³ Em entrevista concedida para a elaboração deste trabalho, na sua residência no dia 16/11/1997.

se contrastam também ocorrem, criando uma mobilidade rítmica constante sem perder a fluência do movimento melódico. O próprio compositor explica este fluxo da peça:

“Como compositor quero prender o ouvinte em cada segundo desse início, não quero notas longas, busco uma sensação de complexidade (muitas notas) simples (que fluem prazerosamente)”⁴

As notas ré, fá#, sol#, si e dó#, usadas constantemente na obra, servem de base para a elaboração de diferentes formas melódicas. O salto melódico de terça também é predominante em quase todo o primeiro movimento. A predominância desses elementos melódicos e o tratamento rítmico da obra transmitem uma sensação hipnótica que é freqüentemente encontrada nas músicas do candomblé.

Entre os compassos 15 e 30 do último movimento, ocorre o tratamento rítmico de maior dificuldade de execução, já que seu andamento é mais rápido, sua polirritmia é complexa e o deslocamento rítmico entre os pulsos das vozes e dos compassos se mantém por 15 compassos. Esse trecho é relativamente fácil de se executar individualmente, porém em grupo provoca uma instabilidade na pulsação rítmica que atrapalha os executantes. A utilização do computador foi de grande ajuda para os intérpretes neste trecho.

O uso do computador na compreensão e execução da linguagem rítmica

Neste século houve uma exploração de novas formas de expressão musical com a utilização de técnicas modernas de composição. Esta nova linguagem deu origem a obras que apresentam, entre outros elementos, tratamentos rítmico e melódico que até então

⁴ Em entrevista concedida para a elaboração deste trabalho, na sua residência no dia 16/11/1997.

não eram empregados na música erudita. As técnicas tradicionais utilizadas para se compreender e executar a parte rítmica de uma música, tais como o uso do metrônomo, solfejo e a subdivisão das pulsações rítmicas, não têm sido suficientes para se atingir um bom resultado na execução rítmica desta nova linguagem musical.

As músicas “Dualismo II” de Fernando Cerqueira e “Ibeji” de Paulo Costa Lima possuem uma grande complexidade rítmica e melódica. “Ibeji” foi inspirada em elementos da música do candomblé, exigindo dos intérpretes um trabalho especial para alcançar um bom padrão de execução. As dificuldades rítmicas dessas obras consistem: 1) nas variações entre pulsações com subdivisões simples e compostas nas vozes individuais; 2) na não simultaneidade das ocorrências dessas variações de pulso entre as duas vozes (enquanto uma voz possui pulsações simples a outra contém compostas); 3) desenho rítmicos complexos, e 4) mudanças de andamento difíceis de serem realizados com precisão. Uma das soluções encontradas para assimilar precisamente a parte rítmica de determinados trechos musicais foi a utilização do computador.

No aprendizado de “Dualismo II” e “Ibeji” foi usado o programa *Cakewalk* especialmente desenvolvido para a execução em som MIDI. Esse programa é capaz de reproduzir fielmente qualquer ritmo e melodia, tornando possível a mudança de pulsações simples para compostas, e vice-versa; por exemplo, a mudança de um compasso de 9/8 para outro de 4/4. O programa também permite a execução simultânea de várias vozes, com a possibilidade de mudanças de timbres, imitando diversos instrumentos em diferentes volumes sonoros. Também é possível efetuar mudanças de andamentos e realizar repetições de qualquer trecho musical sem interromper a execução. Esses recursos foram utilizados para uma objetiva assimilação do tratamento rítmico e melódico.

Outro aspecto importante na utilização do computador foi o fato de que cada componente do Duo Robatto pôde trabalhar individualmente os seus trechos musicais de grande complexidade rítmica, com o computador executando a outra voz, minimizando assim as horas de ensaio em grupo. Por exemplo: o clarinetista pôde ensaiar a sua voz tocando-a simultaneamente com o computador executando a voz da flauta.

A metodologia adotada para a utilização do computador na prática individual foi a seguinte:

1. O intérprete toca sua voz simultaneamente com o computador executando:

- a) A voz do intérprete mais os pulsos.
- b) Só os pulsos da voz do intérprete.
- c) As duas vozes.
- d) As duas vozes mais os pulsos da voz do intérprete.
- e) A outra voz mais os pulsos da voz do intérprete.
- f) A outra voz.

2. O computador executa um trecho e o intérprete o repete em seguida:

- a) Com o computador executando apenas os pulsos deste trecho.
- b) Sem auxílio simultâneo do computador.

A metodologia descrita acima, tendo o computador como guia, é semelhante ao método de aprendizado musical utilizado nos terreiros de candomblé, só que ao invés do computador, o guia no candomblé é um músico experiente que executa o ritmo desejado para seus discípulos. Sônia Garcia (1995) descreve assim esse aprendizado:

As pessoas aprendem os procedimentos com os olhos e os ouvidos. Prestam atenção a tudo, quase não perguntam nada. Aprendem tudo no tempo certo, tempo esse que é determinado pelo pai-de-santo.

A possibilidade de repetições sistemáticas de um trecho musical executado pelo computador serviu para que os intérpretes assimilassem o ritmo através da técnica “ear-to-hand coordination”, técnica igualmente empregada no método *Suzuki* para o aprendizado do violino, (Dawley, 1979). Essa técnica consiste na capacidade de reproduzir num instrumento uma imagem rítmica-melódica formada na mente através da audição (tocar de ouvido).

Bibliografia

- Andrade, Mário de. 1963. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins.
- _____. 1989. “Choro” In *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Banks, D. W. 1990. The correlation of selected precollege music computer programs with the Alfred Basic Piano Library. Dissertação de Doutorado não publicada, University of Oklahoma, Norman.
- Barbosa, Joel Luís da Silva. 1994. An Adaptation of American Band Instruction Methods to Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies. Dissertação de Doutorado, University of Washington, Seattle.
- Bartolozzi, Bruno. 1981. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University.
- Béhague, Gerard. 1980. “Brazil.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- _____. 1980. “Choro” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- _____. 1984. Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting. In *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Connecticut: Greenwood.

- Colwell, Richard, ed. 1992. *Handbook of Reserch on Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer.
- Dawley, Robert M. 1979. An analysis of the methodological orientation and the music literature used in the suzuki violin approach. Dissertação de Doutorado não publicada, The University of Illinois.
- Deihl, N. C., and Rodocy, R. E. 1969. *Development and evaluation of computer-assisted instruction in instrumental music* (USOE Project No. 7-0760). University Park: Pennsylvania State University. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 035 314)
- Eisele, M. J. 1985. Development and validation of a computer assisted instructional lesson for teaching intonation discrimination skills to violin and viola students. Dissertação de Doutorado não publicada, Indiana University, Bloomington.
- Fraisse, P. 1982. "Rhythm and tempo". In *The Psychology of Music*. New York: Academic Press.
- Froseth, J. 1985. A longitudinal study of the relationship between Ear-to-hand coordination and select indices of music achievement at the University of Michigan school of music. Relato de Pesquisa não publicada e apresentada Dean e Executive Committee da School of Music, The University of Michigan.
- Garcia, Sônia Maria Chada. 1995. A Música dos Caboclos. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia.
- Gabrielsson, A. 1973. "Studies in rhythm." In *Acta Universitatis Upsaliensis*.
- _____. 1982. "Performance and training of music rhythm." In *Psychology of Music*.
- Higgins, W. R. 1981. The feasibility of teaching beginnig applied clarinet with the microcomputer. Dissertação de Doutorado não publicada, Pennsylvania State University, University Park.
- Kent,W.P. 1970. *Feasibility of computer-assisted elementary key-board music instruction*. Falls Church: System Development Corporation. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 038 039)
- Kerman, Joseph. 1987. *Musicology*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lima, Paulo Costa. 1995. Encarte do CD "Outros Ritmos" Ganhador do Prêmio Copene de Cultura e Arte, Salvador.

- Luce, John R. 1958. Sight-reading and ear-playing abilities related to the training and background of instrumental music students. Dissertação de Doutorado não publicada, The University of Nebraska.
- Lühning, Angela. 1990. Die Musik in Candomblé nagô-keto: Studien zur afro-brasilianischen Musik in Salvador, Bahia. Tese de Doutorado, Universidade Livre de Berlim. Wagner, Hamburgo.
- Peter, G. D. 1974. Feasibility of computer-assisted instruction for instrumental music education. Dissertação de Doutorado não publicada, University of Illinois, Urbana.
- _____. 1978. Percussion instruction methods by computer. In *The Instrumentalist*. University of Illinois, Urbana.
- Pires, Roberto Cezar. 1995. A Trajetória da Clarineta no Choro. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Regelski, T. 1965. *Principles and problems of Music Education*. Prentice-Hall, Englewood.
- Shibata, Minao, ed. 1980. "Suzuki Shin'ichi." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Sperti, John. 1970. Adaptation of certain aspects of the suzuki method to the teaching of clarinet: An experimental investigation testing the comparative effectiveness of two different pedagogical methodologies. Dissertação de Doutorado não publicada, New York University.
- Suzuki, S. 1980. *Suzuki Violin School*. Princeton: International.
- Weeks, D. G. 1987. The efectiveness of using computer-assisted instruction with beginning trumpet students. Dissertação de Doutorado não publicada, Boston University, Boston.
- Widmer, Ernst. Grupo de Compositores da Bahia. 1966. *Boletim Informativo da Apresentação de Jovens Compositores*. Primeiro volume. Salvador.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**