VII. *Performance musical*

A Seresta Nº 1 de Heitor Villa-Lobos: um estudo da relação entre análise estrutural, texto-música e pianismo

Achille Picchi, Adriana Giarola Kayama

Instituto de Artes, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
achillepicchi@hotmail.com, akayama@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Villa-Lobos, Canção, Seresta, Analise Musical, Pianismo.

RESUMO

Este artigo faz parte de uma pesquisa para tese de doutorado sobre as *Serestas* de Villa-Lobos. Tem como objetivo realizar uma analise compreensiva da musica, musica e texto e pianismo da *Seresta nº 1*, *Pobre Cega* pertencente ao ciclo de 14 *Serestas* de Heitor Villa-Lobos. A metodologia faz uso dos gráficos de vozes condutoras, da analise prosódico métrica do poema e de conceitos interpretativos pianisticos. Os resultados demonstram os procedimentos composicionais e adequações texto-música do compositor.

ABSTRACT

This paper aims to present a comprehensive analysis of the music, the text-music and pianism of Villa-Lobos' first *Seresta*, *Pobre Cega*, from his fourteen *Serestas* cycle for voice and piano. Our metodology uses voice-leading graphics, prosodic metrical analysis of the poem and pianistic performance concepts. Information obtained from the analyses permit us to make conclusions in respect to the compositional and text-music procedures by the composer.

I. INTRODUÇÃO

As canções que Heitor Villa-Lobos denominou *Serestas*, em número de 14, foram compostas, as primeiras doze, entre 1925-26 e duas em 1943. Foram reunidas numa coleção que aqui daremos o nome de ciclo.

Durante a década de vinte do século XX, o compositor produziu uma grande quantidade de obras de importância, para várias formações instrumentais e vocal-instrumentais, bem como canções, incluindo as *Canções Típicas Brasileiras* e as *Serestas.*

Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, como peça característica independente, a partir do romantismo. É bem verdade que a idéia (e o termo) já havia sido cunhada no classicismo; mas é no romantismo que se autonomiza.

Enquanto peça para piano solo, a serenata é apenas evocativa – como, aliás, qualquer peça característica do romantismo. Mas no Brasil tem um formato e, na maioria das vezes, instrumentação definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma lied, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também uma flauta.

Villa-Lobos vai evocar, nas canções do ciclo, a atmosfera das serestas, tanto do ponto-de-vista do canto (textos, em geral, amorosos), como do acompanhamento, usando, para tanto recursos e idéias de escrita pianística que lembram o ponteado do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta.

II. ANÁLISE MUSICAL

A. Material

A *Seresta n° 1*, *Pobre Cega*, está escrita sob uma escala modal, em Re eólio predominantemente, com exceção dos compassos 10 a 14 onde há uma escala sintética[1] em Fa, logo voltando, dos compassos 15 a 41, ao Re eólio.(Fig.1).

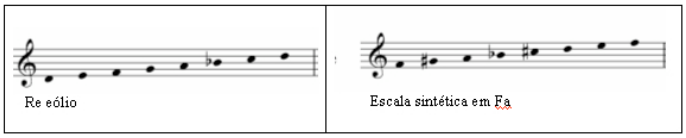


Fig. 1. Material empregado na peça "Pobre Cega" de Villa-Lobos.

1) Dimensão Horizontal. Há dois centros fundamentais, por ordem de importância: Re (c.1-9 e 15-41) e Fa (c.10-14), como observado na figura 2. Está constituído também um centro interno La, 5ª do modo Re eólio, tanto no piano como na linha vocal, comportando-se em muitos momentos como nota pedal. A maioria das vezes o Si bemol, na linha vocal, sexto grau do modo de Re eólio, se comporta como appoggiatura do centro La ou, quando alterado para Si bequadro, como passagem para Do.
A tessitura vocal varia entre Re^3 e Re^4. Nos 41 compassos da peça não há marcação dinâmica para a voz, somente para o piano, entre mf e pp, com uma única gradação diminuendo no compasso 39.

2) *Dimensão Vertical*. A dimensão vertical é basicamente polifônica, com ostinati rítmicos levando, porém, em função da disposição de notas, a situações acordais em arpeggiato, como mostrado no gráfico da figura 2. O movimento rítmico ostinato alternado entre as mãos, no piano, é procedimento usual na obra pianística geral de Villa-Lobos.

3) Textura e Densidade. Como o uso da figuração é constante e inalterado em ostinato na escrita do piano, a densidade nessa parte não tem relevância para a análise. O uso da figuração, na parte vocal, também não apresenta relevância quanto à densidade. Do ponto-de-vista da textura há uma alternância entre texturas polifônicas e acordais, como mostra a figura 3:

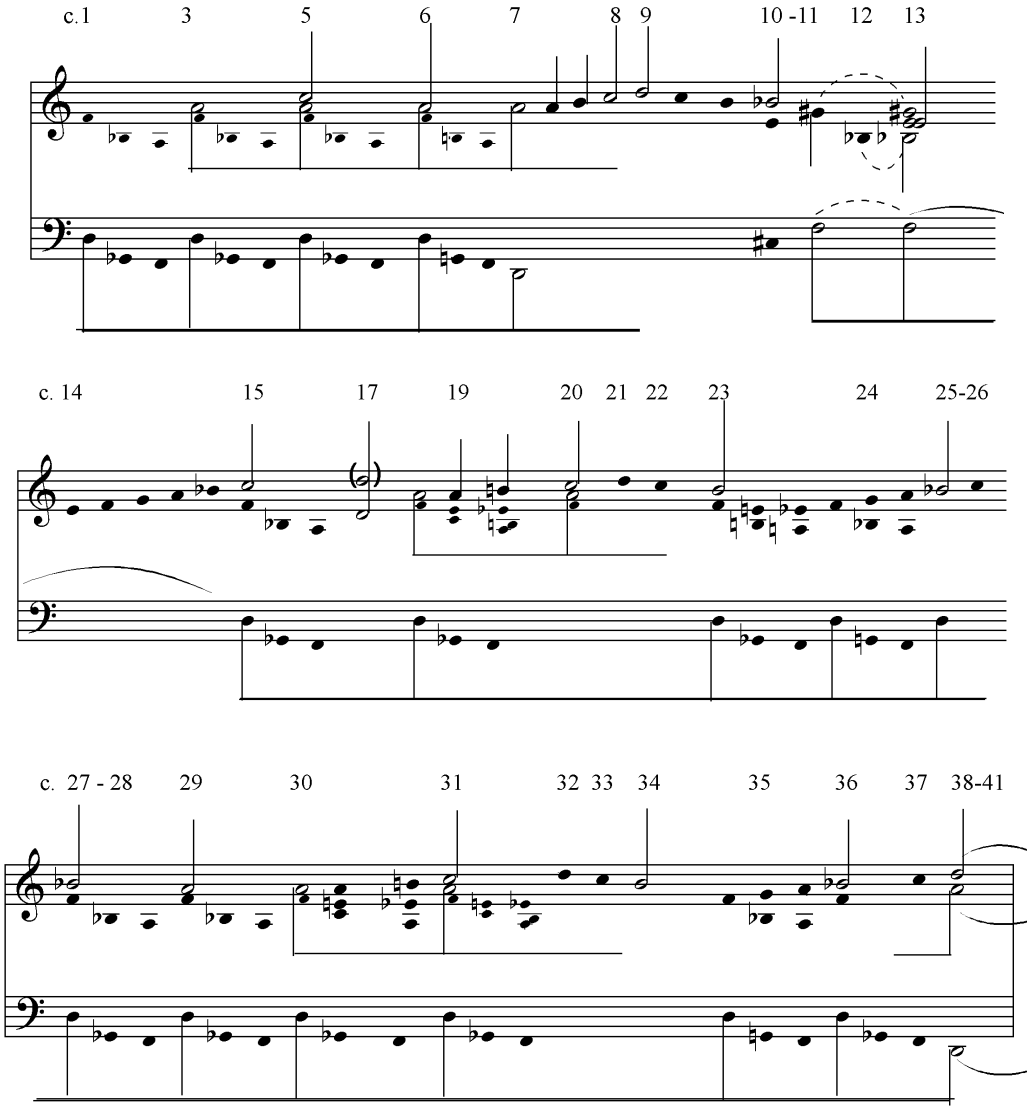


Fig. 2. Gráfico das vozes condutoras. Villa-Lobos, Pobre Cega.

Polifônico	c.1-6; c.15-18; c.24-29; c.35-40.
Polifônico com inserção acordal	c.19-23; c.30-34.
Acordal	c.10-14; c.41.

Fig. 3. Texturas polifônica,polifônica com inserção acordal e acordal.

III. ANÁLISE TEXTO/MÚSICA

A. Eixos do texto poético.

Existe, por parte do compositor, uma maneira de "ler" o poema que pretende musicar. É possível ver/ouvir o resultado dessa "leitura" na canção pelas escolhas do processo estrutural e de análises dos elementos que o compositor usou dentro de sua estilística composicional para a realização da canção.

Villa-Lobos escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas são imagéticas e não abstratas. Isto leva o compositor a procedimentos ora pictorialistas, ora ao uso de figuras musicais em clichês por parte, muito expressivamente, do piano como apoio psicológico ou suporte de idéias advindas do texto. O que se pode verificar que acontece na *Seresta nº 1*.

Sobre fundamentalmente quatro eixos deverá se estudar o texto poético em relação à música: a estrutura rítmica, a estrutura métrica, a estrutura estrófica e a estrutura sônica.

Da estrutura rítmica têm-se os ictos, ou acentos tônicos principais no verso e as pausas, ou cesuras.

Da estrutura métrica tem-se a escansão verso a verso, dando-se os pés métricos, ou apoios silábicos, sobre cuja contagem se apóia a estrutura rítmica, de importância para a melódica das canções.

Da estrutura estrófica tem-se o agrupamento de versos que formam uma unidade, de importância para a forma da canção.

Da estrutura sônica tem-se a formação das rimas ou ausência delas, de importância para o timbre, a textura e/ou densidade.

B. Estrutura Rítmica.

POBRE CEGA - Álvaro Moreyra

1 *Pobre cega, porque choram*
2 *assim tanto esses teus olhos?*
3 *Não, os meus olhos não choram.*
4 *São as lágrimas que choram*
5 *com saudades dos meus olhos.*

A rítmica de *Pobre Cega* se constitui numa redondilha maior, versos de sete sílabas.Veremos que são versos heptassílabos isométricos, com Estrutura Rítmica 3-7, tendo uma inserção irregular 1-4-7 no verso 3, predominando a tônica frasal no terceiro pé métrico.

A célula métrica geral do poema é o anapesto[2], que corresponde ao binário simples musical. Pode-se ver que o compositor, do ponto de vista da rítmica, optou pelo ternário simples, que corresponde ao dátilo[3] métrico, usando de um expediente de expansão musical por figuras ou pausas.

C. Estrutura Métrica.

Pobre Cega é um poema constituído de uma estrofe e com valorização da melodia frasal do ponto de vista da poética, aproveitada pelo compositor em simbolizações musicais sobre as metáforas e metonímias, bem como repetições idênticas para sublinhar as anáforas.

A metonímia *lágrimas* por *choro* é representada por uma relação simbólica motívica de descendência de 2ª menor, antecipando o texto por parte do piano, como mostra a figura 4:

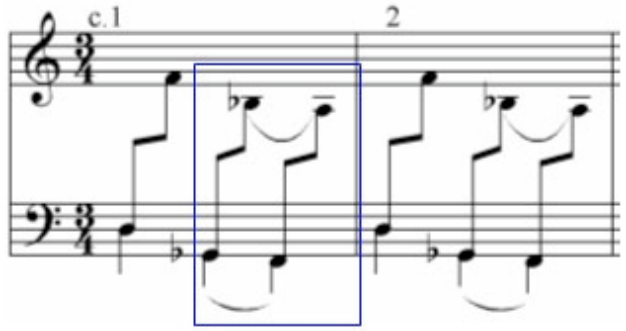


Figura 4. A descendência representando a metonímia, c.1-2.

As anáforas *choram,* versos 3 e 4, são repetidas musicalmente de maneira idêntica, associadas melodicamente à descendência.

Villa-Lobos só subverte a prosódia da Estrutura Métrica, com finalidades expressivas, no texto do verso 3, em meus olhos, c.14, usando a métrica /uu/u (forte, fraca, fraca, forte, fraca), ou seja, um dátilo métrico seguido de um troqueu[4], fazendo uma sincopa, como mostra a figura 5:

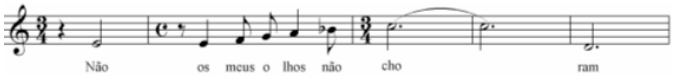


Fig. 5. Subversão prosódica expressiva do verso 3.

De resto, o compositor segue exatamente a tônica frasal proposta pelo poema.

D. Estrutura Estrófica.

O poema é uma quintilha[5]. Assim, não está dividido em partes ou seções. Entretanto, Villa-Lobos formalmente subdividiu a canção em três pequenas seções: seção I, recitativo primeiro, c.1-6; seção II, recitativo segundo, c.7-14; e seção III, canção, c.15-41. No corpo da canção há uma subdivisão ainda: primeira parte, c.19-29 e segunda parte, c.30- 41. Nesta última subdivisão da seção III, o compositor repetiu os versos 4 e 5 de modo idêntico, com modificação da linha melódica do final, c.38- 41, à guisa de *coda*.

E. Estrutura Sônica.

É um poema de versos brancos[6] . A idéia de descendência melódica é motívica na peça. Tanto as anáforas[7] choram dos versos 3 e 4 como olhos dos versos 2 e 5 são ressaltadas pelo piano com pequenas alterações cromáticas no modo Re eólio.

Há um esvaziamento na verticalização após *pobre cega*, c.7-9, com uma quinta pura no piano como ilustração da *cegueira*. Nesses compassos, que constituem o recitativo segundo, há uma ausência de movimento, bem como silêncio escrito, embora a pedalização garanta a continuidade do som – aliás como sugerido pela escritura da escrita pianística. No c.41 temos a mesma quinta pura, no piano, como simetria e conclusão.

IV. PIANISMO

Falar de pianismo é falar de escrita para o piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, aquilo que se esconde por detrás dessa escrita, que é o êmulo da execução por um executante que naturalmente domine todas as técnicas mecânicas de seu instrumento. Assim, a escrita pianística diz respeito à idéia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática à execução pelo piano, envolvendo os recursos técnico-instrumentais.

Serão dois os processos pelos quais se pensará a notação da composição pianística: a escrita, como intenção composicional do compositor, redundando numa escritura por várias vias, incluindo a estilística pessoal; e o gesto instrumental, que transmutado através da escrita (por vias tradicionais, em geral, ou novas), deixa entrever a execução e, através dela, o significado.

A observação do fenômeno do pianismo nas obras musicais escritas para o piano pode ser feita levando-se em consideração dois fatores principais: o estilo composicional do compositor, onde se podem detectar constâncias e mesmo costumes de escrita e escritura; e o uso funcional de escrita pianística que leva, quase sempre, a um mesmo ou semelhante objetivo musical.

O principal procedimento pianístico-composicional na *Seresta nº 1* é o *ostinato*, garantido por uma constância estilística do compositor que é a alternância das mãos.

A questão da mudança de centro nos c.10-14, suscitando um acorde-pergunta que antes já fora proposto como *arpeggiato*, depende muito da pedalização. É necessário que o Do# do baixo não se junte, numa mesma pedalização, ao acorde Fa-Sib-Mi-Sol# que resulta, para que o efeito suspensivo seja mantido.

A escrita do centro interno La, nota pedal na mão direita do piano (c.3-6; c.19-23;c.30-34;c.38-41) leva a uma escritura de uma espécie de afeto lamentoso, combinando-se às idéias de descendência do agudo para o grave e de 2ª menor que indicam o choro.

A continuidade do *ostinato* e o fato de que a tessitura vocal abrange uma oitava e a zona de maior utilização da linha vocal dentro desta se dá entre o La^3 e o Re^4 , podem levar a uma interpretação da peça em relação ao tom escuro e lamentoso de uma leitura do texto feita pelo compositor, com uma dinâmica com nenhum ou quase nenhum contraste. Entretanto detalhes como as modificações cromáticas modais em relação ao texto não devem passar despercebidas em relação ao pianismo.

V. CONCLUSÃO

Pode-se concluir, com base nas análises realizadas, que o compositor estabeleceu uma coerência entre sua "leitura" do texto poético e os procedimentos composicionais, tanto do ponto de vista imagético como em relação ao pianismo que realiza suas intenções. Pode-se se perceber que o piano, neste caso, realiza uma parceria de compreensão e suporte psicológico do texto poético, não simplesmente acompanhando mas ambientando a ligação profunda texto/música.

NOTAS

1. O termo se refere às escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e as outras escalas historicamente efetivadas. TUREK, Ralph, 1996: p. 483.
2. Na versificação, pé rítmico-métrico formado por duas sílabas breves seguidas de uma sílaba longa.
3. Na versificação, pé rítmico-métrico formado por uma sílaba longa seguida por duas sílabas breves.
4. Na versificação, pé rítmico-métrico formado por uma sílaba longa seguida por uma sílaba breve.
5. Também chamada de "arte menor", é a composição poética de sete versos ou menos (cf. TAVARES,2002:204).
6. Versos brancos são versos no poema que não apresentam rima.
7. Anáfora é uma figura de palavra que, na versificação, consiste da repetição da mesma palavra no início dos versos. (cf. TAVARES:2002,330).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Ediouro. Rio de Janeiro, RJ: s/d.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. Tonal Coherence in Music. Dover. New York, NY: 1962.

PIRES, Orlando. *Manual de Teoria e Técnica Literária*. 2ª edição revista e ampliada. Presença. Rio de Janeiro, RJ: 1985.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 12ª edição. Itatiaia. Belo Horizonte, MG: 2002.

TUREK, RALPH. *The Elements of Music*. Concepts and applications. 2ed. Mc Graw-Hill. New York, 1996.

Forma Lírica e Composição de Campos Estatísticos: fundamentos das liberdades de performance em *Klavierstück XI,* de Karlheinz Stockhausen

Alexandre Zamith Almeida

Departamento de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia
alexandrezamith@uol.com.br

Palavras-Chave

Klavierstück XI, Karlheinz Stockhausen, obra aberta, performance.

RESUMO

O presente artigo investiga as implicações de performance decorrentes do projeto composicional de *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen. Após expor os aspectos mais aparentes da obra, freqüentemente acatados como determinantes na definição de *Klavierstück XI* como "obra aberta", pretende considerar outras implicações de performance decorrentes do pensamento composicional de Stockhausen acerca da forma e do tempo musical, conjugado a um renovado olhar à música instrumental após o advento da música eletrônica.

ABSTRACT

This article looks into the implications of performance originated from the compositional project of *Klavierstück XI*, by Karlheinz Stockhausen. After explaining the most notorious aspects of the piece, usually regarded as determining in the definition of *Klavierstück XI* as an "open-work", the article intends to consider other implications of performance originated from Stockhausen's compositional thinking about the form and musical time, connected to a renovated look towards the instrumental music after the advent of electronic music.

I. INTRODUÇÃO

A década de 1950 viu emergirem pesquisas estéticas e composicionais acerca do que se denominou "obra aberta", as quais envolveram aspectos como controle/não-controle composicional, acaso, indeterminação, improvisação, forma-mobile, e se conjugaram às buscas pela despersonificação do processo composicional, por um novo anonimato que diluísse a noção de estilo e pela fragilização da noção de obra de arte como objeto cristalizado. No entanto, por mais iconoclasta que a noção de "obra aberta" possa ter a princípio se apresentado, ela pôde ser igualmente vista como uma das decorrências lógicas do próprio desenvolvimento assumido pela música ocidental no século XX, no qual o abandono do sistema tonal como código compartilhado e da fundamentação motívica da composição musical abriu caminho a novas concepções formais que prescindem das noções de linearidade, causalidade e regulamentação sintática do discurso musical[1].

Destas pesquisas, *Klavierstück XI* (1956) se estabeleceu como uma das obras inaugurais e representativas. Seu aspecto mais reconhecido – os segmentos musicais distribuídos espacialmente por uma única folha de papel, a serem ordenados randomicamente no momento da performance – é em geral assumido como o responsável pelas classificações de *Klavierstück XI* como um exemplar de obra aberta, forma-mobile ou forma-polivalente, bem como pela concessão de liberdades ao intérprete. Com isso, são em geral desconsideradas as mais profundas implicações de performance, previstas desde o projeto composicional da obra e decorrentes das buscas de Stockhausen por uma nova concepção de tempo musical e por um novo caminho à música instrumental.

II. A APARENTE ABERTURA DE KLAVIERSTÜCK XI E SUAS DIRETRIZES DE PERFORMANCE

Klavierstück XI é constituída de 19 segmentos musicais de dimensões distintas e dispersamente distribuídos por uma grande e única folha de papel, denominados grupos pelo próprio compositor nas instruções à performance observadas no verso da partitura. Tais instruções orientam o intérprete a iniciar a performance por qualquer um dos 19 grupos, estabelecendo arbitrariamente para a sua realização qualquer tempo (andamento), nível dinâmico e modo de ataque. Sugerem ainda que, ao término deste primeiro grupo, o intérprete dê continuidade à performance tocando o próximo grupo com o qual sua visão randomicamente se deparar, procedimento que deve ser sempre acatado ao final de cada grupo. Quando um grupo for alcançado pela segunda vez, informações entre parênteses – em geral transposições de oitava, acréscimo, omissão ou substituição de notas – tornam-se válidas. Quando um grupo for visto pela terceira vez, uma das possíveis realizações da peça está encerrada. Por fim, há a orientação de que a peça seja, preferencialmente, apresentada duas ou mais vezes no decorrer de um programa, de maneira a tornar acessível ao ouvinte a percepção de sua multiplicidade formal.

A partitura oferece, ao término de cada grupo, uma tripla instrução contendo três prescrições – de tempo, de nível dinâmico e de modo de ataque – a serem acatadas para a realização do próximo grupo a ser tocado. Participam da constituição destas triplas instruções 6 graus de tempi, 6 níveis dinâmicos e 6 modos de ataques:

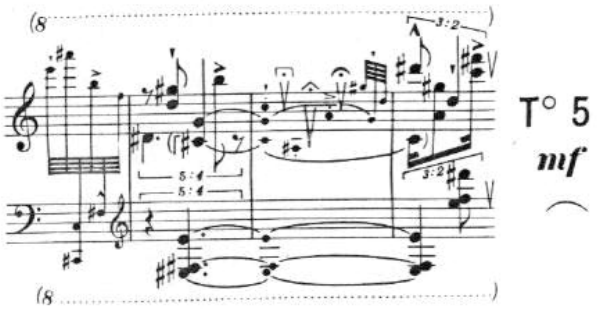


Figura 1. Um dos 19 grupos de Klavierstück XI, seguido pela tripla instrução (tempo, nível dinâmico e modo de ataque).

A distribuição dos graus de tempi e de níveis dinâmicos foi planejada de maneira que todos os 6 graus de cada parâmetro participem igualmente de 3 triplas instruções, totalizando assim 18 ocorrências. Uma indicação *ad libitum* completa as 19 indicações necessárias para acompanhar os 19 grupos. Já os modos de ataque – concebidos por Stockhausen como um recurso de diferenciação tímbrica – recebem uma distribuição um pouco mais complexa: os 6 modos de ataque aparecem puros em 12 instruções e combinados (sucessiva ou simultaneamente) em 6 instruções, totalizando as 18 instruções que, somadas a uma indicação de *ad libitum*, também totalizam 19 ocorrências.

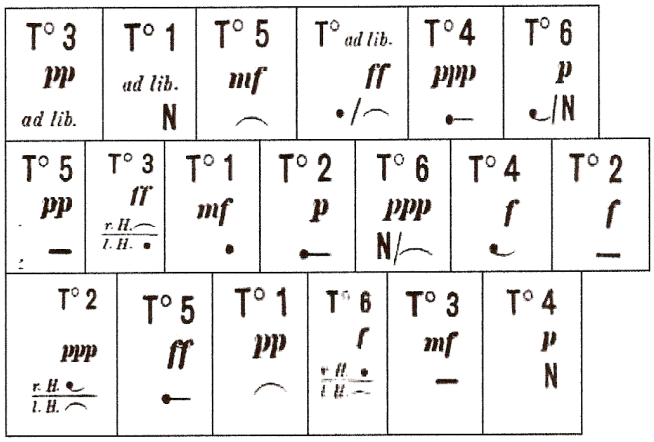


Figura 2. As 19 triplas instruções de Klavierstück XI.

A combinação das três séries (6 tempi, 6 níveis dinâmicos e 6 modos de ataque) foi planejada de maneira a eliminar qualquer reiteração não só de triplas instruções, mas também de pares de instruções (tempo/dinâmica, tempo/ataque e dinâmica/ataque), fazendo com que cada tripla instrução proponha uma feição única e singular ao grupo ao qual ela será aplicada.

A multiplicidade tanto de ordenação dos grupos quanto de combinações destes com as 19 triplas instruções é amplamente acatada como o aspecto responsável pela abertura da obra e pela concessão de liberdade ao intérprete. No entanto, ela proveio de profundas investigações acerca da forma e do tempo musicais, as quais, visando a resolução das contradições entre método serial e música instrumental, fomentaram não apenas a anistia, mas sobretudo a consideração e a exploração das variantes de performance e das atividades do intérprete em um nível muito mais profundo do que a aparente abertura da obra pode sugerir.

III. A PROPOSTA FORMAL DE KLAVIERSTÜCK XI

Klavierstück XI é um dos mais notórios produtos das pesquisas de Stockhausen acerca das questões formais. Já dentre os primeiros posicionamentos composicionais de Stockhausen está a recusa da obrigatoriedade de uma fundamentação motívica à obra musical[ii], obrigatoriedade esta acatada até mesmo por certos setores da vanguarda do pós-guerra como garantia tanto de unidade quanto de potencial de desenvolvimento, e cuja falta excluiria "o alento da forma, a continuidade do processo musical e, em última instância, a própria 'vida' da música" (ADORNO, 2004, p. 46). A insubordinação de Stockhausen a esta linha de pensamento revelou-se já no Curso de Verão de Darmstadt de 1951, quando o compositor acusou Adorno de – ao denunciar na Sonata para dois pianos de Karel Goeyvaerts uma suposta incompreensibilidade pelo fato de não ser motívica – "procurar uma galinha em uma pintura abstrata" (STOCKHAUSEN, 1989, p.35-36).

Importante para a compreensão do pensamento formal de Stockhausen é a distinção entre o que o compositor classificou de formas dramáticas, formas épicas e formas líricas[iii]. Por formas dramáticas, o compositor compreendeu formas que engendram um amplo desenvolvimento (forma-sonata, por exemplo), impõem um discurso narrativo-dramático e representam bem a noção adorniana de forma dinâmica. Por formas épicas, entendeu formas seqüenciais, séries de peças características, obras em "capítulos", tais como suítes ou variações, com o estabelecimento de uma marcha seqüencial ao invés de um amplo e contínuo desenvolvimento. Por fim, classificou como formas líricas as formas instantâneas, formadas por momentos autônomos, os quais não estabelecem desenvolvimentos, relações causais, direcionalidade ou necessidade de seqüenciamento. Com as formas líricas, nos aproximamos de *Klavierstück XI* e de sua proposta formal fundamentada em grupos autônomos, acatados como unidades formais elementares passíveis de qualquer seqüenciamento.

Por meio do procedimento formal aplicado a *Klavierstück XI*, Stockhausen contornou duas problemáticas reconhecidas por diversos compositores – inclusive ele próprio – do chamado 'estilo pontual' característico do serialismo inicial: a monotonia gerada pela máxima diferenciação a cada nota e a inadequação deste pensamento serial à música instrumental (na qual o aspecto 'pré-formado' dos sons – bem como a imponderável interferência do intérprete – limitava o controle composicional preciso dos diversos parâmetros sonoros nota a nota). Portanto, ao considerar categorias mais amplas (grupos ao invés de pontos) como elementos a serem submetidos ao tratamento serial, Stockhausen proporcionou contrastes mais perceptíveis, bem como relativizou – por meio da consideração de aspectos mais globais – a importância da nota enquanto individualidade sonora, permitindo o ingresso de um pensamento mais estatístico que anistiasse e abarcasse as variáveis e dispersões de performance inerentes à música instrumental.

IV. TEMPO MUSICAL E COMPOSIÇÃO DE CAMPOS ESTATÍSTICOS

O pensamento estatístico que fundamentou o projeto composicional de *Klavierstück XI* é decorrente da busca por uma nova morfologia do tempo musical. Salienta-se a importância que a dimensão temporal assumiu no pensamento composicional de Stockhausen, seja na concepção de altura e duração como manifestações temporais (micro e macro-fases, respectivamente) e portanto correlatas[iv], seja no entendimento da 'vibração' como o único elemento universal, tornando possível a concepção de Stockhausen de música como metáfora do universo.

No artigo *...how time passes...*[v], Stockhausen partiu desta correlação entre alturas e durações para investigar a viabilidade de se estabelecer uma escala de durações que correspondesse à escala cromática de alturas e que pudesse ser submetida a um tratamento serial igualmente consistente. No entanto, reconheceu na impossibilidade da precisa realização e percepção das proporções temporais uma inconsistência na tentativa de transposição do escalonamento 'cromático' das alturas às durações, sobretudo em se tratando de música instrumental: "Nós podemos apenas nos aproximar de uma escala cromática temporal, já que temos que confiar nas sensações e não somos assistidos por um teclado de durações." (1959. p.21). Justamente desta inconsistência, Stockhausen sugeriu a procura por "um caminho completamente novo para compor para instrumentos, por uma concepção de tempo musical que é absolutamente nova" (1959, p.29).

Este novo caminho consiste em considerar e explorar os graus de imponderabilidade que as variáveis não quantificáveis de performance imprimem à música instrumental, sugerindo um posicionamento composicional distinto daquele aplicado à música eletrônica, como atesta o próprio compositor:

> Se, após um ano e meio trabalhando exaustivamente em composições eletrônicas, eu agora trabalho igualmente em peças para piano, é porque nas composições mais fortemente estruturadas eu sou exposto contra fenômenos musicais essenciais que não são quantificáveis. Eles não são menos reais, reconhecíveis, concebíveis ou palpáveis por isso. Estes eu posso melhor clarificar – no momento – com a ajuda de um instrumento ou intérprete do que dos meios eletrônicos de composição. Sobretudo, isso tem a ver com a concepção de um novo senso de tempo musical, melhor expresso pelas nuances 'irracionais' infinitamente sutis, tensões e agógicas de um bom intérprete do que por qualquer medida em centímetros. Tal critério 'estatístico' abrirá uma perspectiva completamente nova e até agora desconhecida sobre a relação entre fatores instrumentais e de performance (STOCKHAUSEN apud MACONIE, 1990, p. 43).

Stockhausen observou, em suas investigações acerca do tempo musical, que graus de complexidade de notação estão diretamente relacionados a graus de imprecisão de performance, ou seja, a zonas de 'dispersão':

> Estas zonas podem ser descritas como campos temporais, e o tamanho das zonas como magnitudes de campos. Assim, da mera relação entre vários métodos de notação e os graus resultantes de precisão na performance, surge uma flutuação na concepção de tempo, uma flutuação que não pode ser descrita simplesmente em termos de valores discretos (1959, p.30).

Stockhausen sugeriu, então, que as magnitudes de campo não deveriam mais ser "incidentais", mas sim "funcionalmente incluídas na composição musical" (1959, p.30). É justamente isto que propôs *em Klavierstück XI*. Como demonstra Stephen Truelove, a estruturação duracional da peça envolveu um pensamento matricial no qual a primeira linha de cada matriz rítmica apresenta uma seqüência de durações (uma duração para cada coluna), sendo que as linhas inferiores apresentam um aumento de densidade por meio de um preenchimento rítmico cada vez mais complexo das durações propostas pela primeira linha.

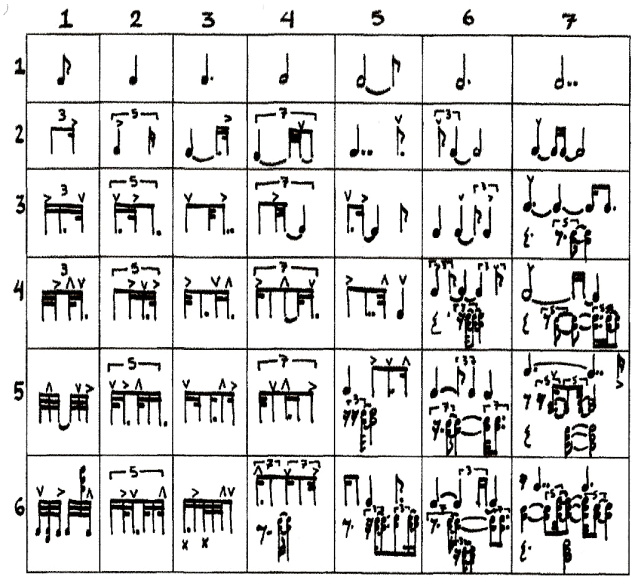


Figura 3. Matriz rítmica 1 (Truelove, 1998, p. 192).

Com isso, a cada linha, Stockhausen aumenta a complexidade e, portanto, o campo temporal, a "dispersão" de performance. É isso o que podemos compreender como composição de campos estatísticos.

Disto emerge uma questão crucial: sendo as dispersões de performance controladas composicionalmente, onde reside a liberdade do instrumentista? Para o compositor, ela reside na habilidade do instrumentista de lidar com um tempo agora contínuo e não mais discretizado, um tempo mais 'sentido' do que 'medido'. Agora, o instrumentista lida com " 'quanta sensoriais'; ele sente, descobre o tempo dos sons; ele os deixa assumir 'seus' próprios tempos. É isto obviamente que quer dizer 'liberdade' " (1959, p.38) .

V. CONCLUSÃO

Conforme demonstramos, a abertura formal de *Klavierstück XI* se originou das preocupações composicionais de Stockhausen acerca de uma forma que se fundamente em momentos autônomos, sem o estabelecimento de inter-relações causais, desenvolvimento linear ou fixidez de ordenação. Da mesma maneira, as variáveis de performance resultantes de imprecisões na realização das complexas proporções duracionais são previstas pelo pensamento composicional estatístico. Posto isto, conclui-se que a concessão de liberdades interpretativas – seja pela possibilidade de múltiplas ordenações dos grupos musicais, seja pela flexibilidade de realização rítmica – não emergiu com o status de objetivo composicional, mas sim como resultado de buscas composicionais acerca da forma e do tempo musical, as quais não almejavam prioritariamente a libertação – mas sim a consideração – das atividades do intérprete.

NOTAS

[i] De fato, o abandono das previsibilidades formais e harmônicas proposto por compositores como Claude Debussy e Igor Stravinsky já prenunciava a emergência das futuras propostas de forma aberta. Carole Gubernikoff salienta esta visão, acerca da música de Debussy: A tomada de posição harmônica de Debussy lhe permitiu uma grande liberdade formal. É o que Barraqué chama de "Nascimento da Forma Aberta", que por suas características possibilitou, na segunda metade do século XX, tanto o desenvolvimento das "obras abertas", quanto as formas em "mosaico" - através de conceitos tais como "momento" e "labirinto" - no sentido da montagem e justaposição das partes (1995, p.80).

[ii] Vale lembrar a noção de *forma musical dinâmica,* apresentada por Theodor Adorno: "O conceito da forma musical dinâmica, que domina a música ocidental desde a escola de Manheim até a atual escola vienense, pressupõe precisamente o motivo, embora infinitamente pequeno, identificado e destacado claramente. Sua dissolução e variação realizam-se unicamente frente à imagem que dele se conserva na memória. A música não somente é capaz de desenvolvimento, mas é capaz também de solidez e de coagulação (...)" (ADORNO, 2004, 128).

[iii] Mais informações, ver STOCKHAUSEN, 1989, p.54-62.

[iv] Em *Klavierstück XI*, tal concepção foi fundamental. Segundo Stephen Truelove, o compositor elaborou toda a estruturação das durações por meio de um pensamento serial matricial, e a partir disso estabeleceu equivalências às alturas. Assim, proporções duracionais 2:1, por exemplo, geraram 8ªs. justas, 7ªs. maiores ou 9ªs. menores (Stockhausen se permitiu "ajustes" de semitons para garantir a resultante cromática desejada). Para mais informações, ver STOCKHAUSEN, 1959, p.36.

[v] Título original: *...wei die Zeit vergeht...*, *Die reihe* n. 3, 1957.

REFERÊNCIAS

GUBERNIKOFF, Carole. A pretexto de Claude Debussy. In: *Cadernos de Estudos: análise musical*. n. 8/9, 1995, p.79-104.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3. ed. . São Paulo: Ed.Perspectiva

MACONIE, Robin. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen on music*: lectures & interviews. Compiled by Robin Maconie. London: Marion Boyards Publishers LTD, 1989.

_____ . .....how time passes..... In: *Die Reihe*, vol. 3, Pennsylvania: Presser, 1959, p.10-40.

_____ . *Klavierstück XI*. Partitura. Londres: Universal Edition, 1957.

TRUELOVE, Stephen. The Translation of Rhythm into Pitch in Stockhausen's Klavierstück XI. In: *Perspectives of New Music*, vol.36, n.1, (Winter, 1998), p.189-220.

Improvisação e estruturação em "Contradição Paradoxa"

Bernardo Barros,[1] Mário Del Nunzio[2]
Departamento de Música, USP
[1]bernardobarros@gmail.com, [2]maodn1@gmail.com

Palavras-Chave
improvisação, composição, *live-electronics*, performance, sonologia

RESUMO

Neste artigo, trataremos da peça "Contradição Paradoxa", de 2007 para guitarra elétrica, *live-electronics* e sons fixados em suporte. Desenvolveremos algumas considerações teóricas acerca dos conceitos de "composição" e "improvisação", uma vez que a peça coloca em xeque a suposição de que tais conceitos estão em esferas distintas de atuação musical, e pretenderemos apontar como ambas podem estar presentes simultaneamente numa situação musical criativa.

I. INTRODUÇÃO

"Contradição Paradoxa" (peça estreada em São Paulo, no SESC Consolação, em 2007, e depois tocada em Copenhague, Dinamarca, durante o festival de artes digitais Re:New 2008), se enquadra em uma categoria que poucas vezes é associada à tradição de música de concerto: é uma peça cujas definições estruturais não estão codificadas em uma partitura, em forma de notação musical de qualquer tipo; fazem-se presentes, tão somente, na memória (inclusive corpórea) de seus compositores/intérpretes.

As decisões relacionadas às características da peça são tomadas em diversos momentos e de diversas maneiras, de modo que coabitam em uma performance da peça as seguintes possibilidades: partes inteiramente pré-compostas e definidas ao máximo (sons fixados em suporte); estruturas temporais pré-definidas (direcionalidades e mudanças das seções); improvisação com base em conteúdos gestuais pré-definidos (atuação instrumental); partes automatizadas, com procedimentos computacionais probabilistas; e, levando essa automatização a um extremo, a própria guitarra prescinde do instrumentista, na seção final da peça.

No presente artigo, examinaremos questões teóricas concernentes à improvisação e à composição – dado o modo como lidamos com essa prática na peça que estamos abordando – e desenvolveremos uma descrição do conteúdo formal da peça.

II. ATRIBUIÇÕES DE "COMPOSIÇÃO" E "IMPROVISAÇÃO"

O musicólogo Georg Knepler (KNEPLER, 1977, 205-217), aponta uma grande lacuna deixada pelos mais diversos historiadores da música[1], correspondente ao período que viu surgir a mudança mais marcante da história da música ocidental, no contexto histórico do Renascimento Carolíngio do século VIII, quando surgiu a codificação de uma arte acústica e temporal em uma técnica de notação espacial através de símbolos. Sem tal revolução tecnológica - ou seja, a tecnologia da notação musical, que possibilitou também o sofisticado desenvolvimento da polifonia e do contraponto desde de Perotinus, bem como implicou também numa maior racionalização por parte dos compositores da Ars Antiqua, depois de Pierre de la Croix no século XIII (que elabora a notação musical através da imposição de uma "grade" regular e sua segmentação), e no desenvolvimento da polifonia da *Ars Nova*[i], finalmente levando à criação do sistema métrico de compassos ao final da Renascença. (ver BOEHMER, 2004) - o conceito de "composição" tal como o entendemos não seria possível. E o seu suplemento, a "improvisação", o termo oprimido, também não faria sentido.

O musicólogo Ernst Ferand foi apontado por Knepler (KNEPLER, 1977, p. 206 – quando cita o texto "Improvisation", de 1957, de Ferand) como um dos primeiros teóricos a investigar a questão da improvisação na história da música, colocando os conceitos de "improvisação" e de "composição" como dois métodos ou formas de construção, "ambos pontos extremos da expressão musical criativa" (FERAND apud KNEPLER, 1977). Nesse sentido, Ferand "evidenciou com muita precisão o fato de que a composição e a improvisação coexistiram durante séculos sob várias denominações diferentes e fertilizaram-se mutuamente" (KNEPLER, 1977).

Knepler, após analisar extensivamente as complexas relações entre composição e improvisação – fruto desta mudança nas formas de produção e pensamento musical mencionada – se faz a difícil pergunta: "como poderíamos definir a delimitação dos métodos de construção da improvisação e da composição?" (KNEPLER, 1977, p.213). Georg Nettl questiona se podemos assumir, a princípio, o postulado de que a "improvisação acaba onde começa a notação", e aborda a questão da separação entre "composição" e "improvisação" (separação esta ainda mais nebulosa em comunidades não-ocidentais que não fazem uso de notação musical). Ele analisa vários casos, em culturas diferentes e na música ocidental, e sugere que a presença ou ausência da notação não seriam determinantes para formar dois grupos distintos. Mas propõe – do nosso ponto de vista, igualmente problemático, apenas substituindo uma dicotomia por outra – outros dois: *a)* práticas musicais elaboradas cuidadosamente, e *b)* práticas mais espontâneas porém acorrentado a um modelo, ou seja, criado rapidamente e ancorado em um modelo[2].

Em *Posições* (2001, 48-57), Derrida aponta com bastante clareza a hierarquia intrínseca a toda e qualquer dicotomia conceitual (inclusive as mais tradicionais do pensamento ocidental, tais como masculino / feminino, presença / ausência, etc) e, conseqüentemente, para o que há de necessariamente impositivo e conflituoso; tenta demonstrar uma violenta imposição e hierarquização de um dos termos, controlando e dominando o outro. Por ultrapassar em muito os limites deste texto, não levaremos adiante tal tipo de elaboração; tampouco pretendemos oferecer soluções universais, apenas sugerir a neutralização desta oposição pouco frutífera, e não a pura e simples inversão da hierarquia.

E aqui, relacionado a isso e no âmbito específico dessa peça (o da composição com eletrônica ao vivo) podemos lembrar posição de Michel Waisvisz, que aponta uma espécie de preconceito que se forma ao redor de obras que não necessitam de uma partitura convencional, bem como para o fato que, especialmente numa situação com envolvimento tecnológico, "compor e tocar 'de ouvido' não exclui a possibilidade de um compositor / intérprete fazer uso de todas as suas faculdades mentais disponíveis" (WAISVISZ, 1999, p. 121).

A "improvisação" e a "composição" previamente estruturada são parte de um mesmo campo: o da organização musical criativa. Quanto a isso, Evan Parker lembra do termo "Instant Composing", cunhado com a intenção de quebrar a barreira entre música "séria" e música "improvisada" (Parker, 1992). Também podemos lembrar o trabalho do duo Furt, (Richard Barrett e Paul Obermayer), descrito como um trabalho no qual a distinção entre música previamente estruturada e improvisada é inexistente (Barrett & Obermayer, 2005). Talvez de modo ainda mais radical, o compositor e violoncelista Frank Cox associa a interpretação de música altamente complexa, cuja detalhada notação abarca todas as possíveis variáveis da atuação instrumental, a um "desejo de privilegiar uma energia performática intuitiva que é freqüentemente necessária para a interpretação responsável desse tipo de música" (Cox, 2002, p. 91); com isso, aproxima a "música complexa" e a "improvisação livre", especialmente pela atenção concedida ao corpo físico do intérprete, algo "consistentemente depreciado na filosofia ocidental" (Cox, 2002, p. 129).

"Composição" e "Improvisação" podem ser vistas não como a mesma coisa, tampouco como opostos, mas como regiões imaginárias, com inúmeras possibilidades de configurações e fertilizações cruzadas, cada qual com suas potencialidades e limitações poéticas, técnicas, metodológicas e práticas. Como aponta o compositor e improvisador Richard Barrett: Como aponta Richard Barrett: "(...) há determinados fenômenos musicais que só podem ser realizados por meio de um intensivo processo de composição, e outros que só podem ser realizados por meio de improvisação (igualmente intensiva)" (Barrett, 2002).

Cremos que sensibilidade, espontaneidade, racionalidade e abstração são qualidades que podem estar presentes tanto em situações previamente estruturadas quanto em situações improvisadas[3].

III. "CONTRADIÇÃO PARADOXA"

"Contradição Paradoxa" (2007) é uma obra para guitarra elétrica e eletrônica ao vivo que pode ser vista tanto quanto um meta-duo de guitarras elétricas quanto como um meta-duo de instrumentos eletrônicos. O material do instrumento eletrônico é baseado em sons de guitarra elétrica; por outro lado, a guitarra elétrica também procura emular os sons obtidos pelos processamentos, com o uso de técnicas estendida . A peça foi desenvolvida e composta durante períodos prolongados de improvisação e experimentação, e tem como características principais a dissolução de barreiras entre estruturas pré-fixadas e estruturas abertas, bem como uma preocupação com um conteúdo gestual (inclusive do instrumento eletrônico) vigoroso e uma intensa interação entre os intérpretes.

A. Configuração técnica

O instrumento eletrônico consiste em um conjunto de controladores (teclado, *sliders*, botões e pedais) conectados a programas escritos em *SuperCollider*, *LisaX e Max/MSP*. Combina sons pré-compostos, processos automatizados e sons concebidos em tempo real. O foco é na construção de um instrumento no sentido de sua responsividade e na relação entre gesto e som. A guitarra elétrica é conectada a uma pedaleira de efeitos digitais, tocada tanto com técnicas tradicionais quanto estendidas, incluindo o uso de dois objetos não-convencionais (canivete e brinquedo movido a pilha que substitui o guitarrista na seção final). A pedaleira também é, nesta mesma seção, controlada via MIDI pelo computador, que automatiza a mudança de efeitos da guitarra de acordo com padrões em altíssima velocidade.

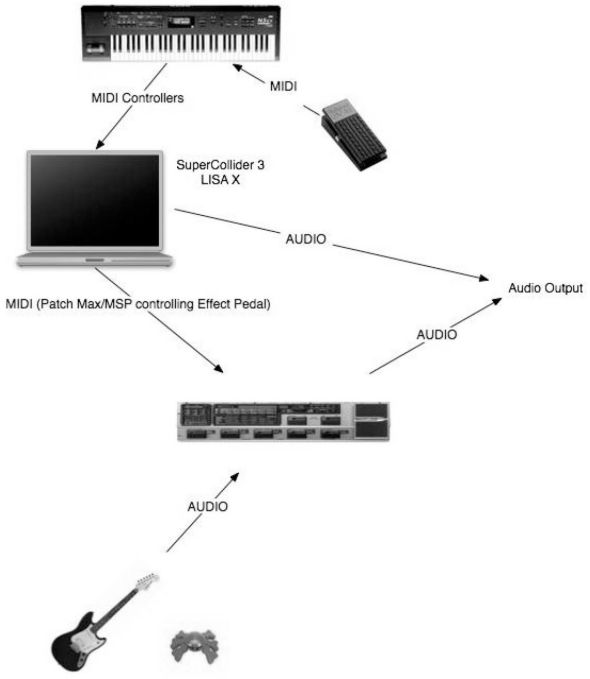


Fig1. Configuração técnica geral

B. Processo Criativo

Primeiro foram gravados sons curtos (entre 0.5s e 5s), com ampla variedade (usando diversos efeitos, modos de ataque, objetos não-convencionais, etc). Depois, gravadas algumas sessões de improvisação livre (entre alguns segundos e aproximadamente 5min), mas com características gerais constantes. A partir disso, começamos o desenvolvimento dos programas para SuperCollider, LisaX e MaxMSP. Para ajudar no desenvolvimento dos programas, diversas sessões de improvisação foram necessárias, que contribuíram para a definição do conceito de material e determinar a configuração técnica final. Com isso desenvolvemos uma estrutura baseada em proporções de duração (baseadas em uma permutação de uma série geométrica) com determinações de vários fatores: grau de novidade entre cada uma das seções, tipos de interação entre os instrumentos, presença ou não de material pré-gravado, quanto cada instrumento assumiria um caráter "eletrônico" ou "de guitarra", tipos de direcionalidades. As formações gestuais locais foram sendo trabalhadas através de

improvisação. Assim como entendemos, mesmo com as variações das formações gestuais locais, trata-se sempre da mesma "obra" ou "composição", que se manifesta de maneiras diferentes. Uma característica comum até as composições que são notadas com a maior precisão possível.

Fig.2 Configuração técnica no festival Re:New 2008, Copenhague

C. Breve descrição formal

Do início, até aproximadamente 1min6s, há três camadas: a guitarra com pouco efeito, um instrumento eletrônico "improvisado" e um processo automático. Nesse trecho (e até 2min18s) a guitarra elétrica é tocada com som "limpo" (pouco processado eletronicamente). Na primeira seção há um alto grau de densidade linear, sem pré-definições em termos de alturas e contorno harmônico e com um material instrumental que faz amplo uso de variações tímbricas por meio de diferentes pressões dos dedos da mão esquerda, posições e modos de ataque. Suas características gestuais são definidas, com especial relevância dada a uma fragmentação dos gestos, por uma contínua e rápida justaposição de diversos aspectos constitutivos da produção sonora.

O instrumento eletrônico é baseado em sons levemente processados de guitarra, controlado pelo teclado, que determina o fragmento sonoro a ser utilizado e a altura (através da tecla e velocidade). Outros controladores determinam o espaço, o volume sonoro, o tamanho do fragmento no caso deste entrar em *loop* (que se for muito pequeno funciona como um oscilador de freqüência definida), e efeitos adicionais como distorção, filtros e reverberação. Há também camadas constituídas de processos automáticos durante toda a peça, baseados em um banco de dezenas de pequenos sons. Utilizando um programa escrito em SuperCollider, esses pequenos sons são carregados em buffers e ordenados de acordo com suas características. Ou seja, estão alocados na memória do computador, cada um com seu número e podem ser disparados imediatamente. A partir deste material de base os processos consistem em como processar e disparar individualmente cada som, criando assim camadas distintas de material. Um método utilizado envolve o uso de *patterns*, que selecionam um grupo de sons e os processam e disparam seguindo algum algoritmo para cada um de seus parâmetros e para cada som individualmente. Em geral estes parâmetros são probabilísticos, tanto estáticos como direcionais.

Em 1min6s esta seção é interrompida (num momento que caracteriza o mais elevado grau de mudança da peça) e até 1min29s não há uso de processos eletrônicos. A multiplicidade de camadas de diferentes materiais é substituída por uma interação mais direta entre os interpretes ao vivo, num momento no qual as características gestuais são de suma relevância. Nessa sub-seção a guitarra faz uso de objetos não-convencionais para produzir sons (especialmente de um canivete), aproximando os sons instrumentais dos sons eletrônicos por meio de técnicas extendidas (sons com características mais ruidosas e sons em registro extremo agudo, produzidos por meios mecânicos, no instrumento). E o instrumento eletrônico é tocado sem nenhum procedimento adicional, porém utilizando outros tipos de material de base para serem "gestualizados" ao vivo.

Em 1min29s surge um novo tipo de material, com um movimento de aproximação e afastamento, funcionando como uma interferência ao argumento musical construído anteriormente.

Entre 2min18s e 6min20s a guitarra usa um *delay* com reversão, além de modulação em anel (controlado por meio de pedais). Nessa seção há uma maior preocupação com o conteúdo intervalar / harmônico, com ênfase em determinados agregados e polarizações de algumas notas (e seus desvios micro-tonais).

Em 2min23s, inicia-se uma nova camada automática na eletrônica, com um processamento totalmente distinto, que envolve múltiplos dispositivos de alteração de alturas, funcionando de modo bastante irregular. Em 4min11s, após uma certa diminuição da atuação da guitarra, surge, da parte eletrônica, uma "hiper-guitarra", que realiza um movimento direcional entre uma situação granular (uma "chuva" de guitarras) e vários *loops*, cada vez maiores. O instrumento eletrônico também atua com um tipo de material semelhante, porém neste momento o caráter "improvisatório", ou "informal", contrasta fortemente, apesar de usar o mesmo material de base, com o caráter "automático" dos processos. Há um grande *loop* altamente distorcido realizado pelo instrumento eletrônico que encerra esta parte da música, o material da guitarra, antes inaudível é novamente percebido por alguns segundos.

Por volta dos 6min24s há uma longa pausa dramática. Após a pausa, inicia-se a seção derradeira da peça, que é caracterizada pelo fato da pedaleira de efeitos utilizada pelo guitarrista passar a ser controlada via MIDI por um *patch* de Max/MSP, com uma velocidade de mudança que chega por vezes a ca. de 7 alterações dos efeitos da pedaleira por segundo, de modo a haver uma completa independência rítmica entre as variações paramétricas que modulam o som da guitarra e a atuação do guitarrista, cuja densa gestualidade, caracterizada por uma contínua justaposição de fragmentos com variadas tipologias, é reminiscente da seção inicial da peça – com isso criando uma pequena rede de interferências entre guitarrista e pedaleira. A partir de 8'40 os executantes deixam o palco, e a guitarra é controlada por um pequeno brinquedo, deixando clara a separação entre as camadas de material de automatização e de improvisação na segunda parte. Há um longo fade out de aproximadamente 3 minutos

restando, ao fim da peça, apenas o som do brinquedo funcionando sobre a guitarra elétrica.

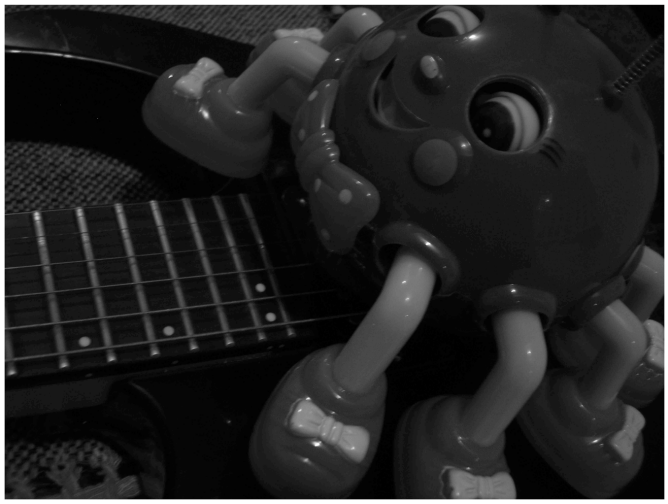


Fig. 3 Brinquedo "Siri", responsável parcialmente pelo processo automático no final da obra

D. Considerações finais sobre a peça

O conteúdo da guitarra elétrica, em determinados momentos, devido à sua alta densidade de eventos, variações tímbricas e de modo de ataque, fragmentação gestual e rápida alternância de técnicas estendidas, se fosse notada integralmente resultaria em uma partitura cuja própria complexidade levaria a reproduções parciais de seu conteúdo. Há uma atenção a determinadas idiossincrasias técnicas que, se tivessem a intenção de serem reproduzidas por outros músicos, demandariam uma atenção a determinadas especificidades que dificilmente fariam parte do conjunto de interesses de um intérprete ligado à música de concerto. Posto isso, além do próprio desejo de busca a cada interpretação modos sutilmente diferentes de interação, nos pareceu vantajosa a opção pela não fazer uso da notação. O instrumento eletrônico é o que confere uma relação maior entre o gesto físico e o som da parte eletrônica – a nuance do gestual: timing, fraseado, articulação, dinâmica, ou seja, o controle mais imediato dos parâmetros. Ao contrário dos processos automáticos, as restrições físicas e cognitivas do instrumento eletrônico desempenham um fator determinante que confere aspectos positivos e negativos. Há ao mesmo tempo uma restrição do material, mas também um maior controle das nuances, além da dimensão da "interpretação", ausente em trabalhos eletrônicos fixados em suporte. Cada execução torna-se uma possível versão do trabalho, que depende das condições físicas, acústicas do local e psicológicas dos compositores.

IV. CONCLUSÃO

Nesse artigo tentamos expor nossa posição de que a polarização dos campos de atuação da improvisação e da composição podem inibir vários modos de expressão musical criativa. Além disso, que os próprios conceitos de composição e improvisação não são "naturais", mas sim conceitos etnocêntricos condicionados por um processo histórico das práticas musicais, de suas instituições, condições tecnológicas e sociais. A questão não é colocar a improvisação em uma posição privilegiada, mas antes simplesmente neutralizar uma dicotomia entre estas duas práticas musicais; ao mesmo tempo reconhecendo o que cada situação possui de particular em termos de possibilidades técnicas, estratégicas, metodológicas, performáticas ou mesmo poéticas. Para cada intenção um certo tipo de metodologia será mais conveniente. Para uma certa "visão" clara e particular a notação musical pode ser simplesmente imprescindível; enquanto que para outros propósitos a improvisação pode ser a forma mais adequada de construir um argumento musical.

Os autores atuam em ambos os campos, tanto da notação musical que determina todos os detalhes da performance instrumental até situações de improvisação sem determinações. Esta experiência da concomitância da composição e improvisação foi reveladora em vários sentidos. A partir da composição colaborativa e da improvisação – com seus vários graus de "liberdade" – e da realização de processos mais ou menos automáticos ou intuitivos, ficou de certa forma mais evidente que esses campos se fertilizam mutuamente. O quanto de "composição" há na improvisação (por mais que seja "livre"), ou o quanto de "improvisação" há na composição (por mais que esta recorra a sistemas e estratégias formais) é algo que muitas vezes não é mencionado. A comunicação entre esses campos muitas vezes é percebida nas concepções de "extremos" (na verdade imaginários) do "automático" e do "informal", da "razão" e da "intuição", do "consciente" e do "inconsciente", da surpresa que um sistema composicional apresenta (que foi inicialmente construído de acordo com o desejo de um certo resultado por parte do compositor) ou a expressão de significações musicais já sedimentadas, os gestos já incorporados em nossa musicalidade, aquilo que o inconsciente apresenta através da "intuição". A medida entre essas esferas é deixada para cada um que se dispõe a criar uma expressão musical; é, no fundo, uma questão de gosto.

NOTAS

1. Knepler cita a idéia compartilhada pelos trabalhos de P.H.Lang, Music in Western Civilization (1941), e History of Western Music de D.J. Grout (1960) se contentam a considerar o surgimento do conceito de "composição" como um degrau histórico importante no desenvolvimento da música, sem maiores investigações.

2. "O primeiro abre mão da espontaneidade pela deliberação, enquanto o segundo se abstém de uma busca por inovação em favor de liberar um impulso repentino. Nenhum deles precisa ser considerado improvisação, e nenhum é restringido em nível algum a uma complexidade musical ou cultural" (NETTL, 1974).

3. Parece-nos também interessante colocar que uma das características mais freqüentemente associadas à improvisação, a concentração no presente, no que está acontecendo em um determinado momento, já foi preconizada no âmbito da música notada por um compositor como K. Stockhausen, no fim da década de 1950 – ver, por exemplo, suas notas de programa para "Kontakte" (Worner, 1973, pp. 46-47).

REFERÊNCIAS

BARRETT, R. *Blattwerk: composition/improvisation/collaboration*. Disponível em: http://furtlogic.com/blattwerk.html [acesso em 29 de abril de 2009]. 2002.

BARRETT, R. & OBERMAYER, P. *Interview with Stefano Isidoro Bianchi*. Disponível em: http://furtlogic.com/interview2.html [acesso em 29 de abril de 2009]. 2005.

BOEHMER, K. Towards a terza prattica. In: *Order and Discorder, music-theoretical strategies in 20th-century Music, Proceedings of the "International Orpheus Academy for Music Theory 2003"*. Leuven University Press, 2004.

COX, F. Notes Towards a Performance Practice for Complex Music. In: *Polyphony & Complexity*. Wolke Verlag, 2002.

DELIÈGE, C. Indetermination et improvisation. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 2, No. 2, pp 155-191. Croatian Musicological Society, 1971.

DERRIDA, J. *Posições.* Ed. Autência, 2001.

KNEPLER, G. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig, 1977.

NETTL, B. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1, pp. 1-19. Oxford University Press, 1974.

PARKER, E. *"De Motu" for Buschi Niebergall*. Disponível em http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html [acesso em 29 de abril de 2009]. 1992.

SARATH, E. A New Look at Improvisation. In: Journal of Music Theory, Vol. 40, No. 1, pp. 1-38. Duke University Press, 1996.

WAISVISZ, M. Riding the Sphinx - Lines about 'Live'. In. Contemporary Music Review, Vol. 18, Part 3, pp. 119-126. Harwood Academic Publishers, 1999.

WORNER, K. H. *Stockhausen – Life and Work*. University of California Press, 1973.

---

[i] cf. STEVENS, D. Ars Antique. In: The Pelican History of Music, vol.1, London, 1960.

Percussão e Processos Interpretativos Mediados

Cesar Traldi, Cleber Campos, Jônatas Manzolli

Departamento de Música (DM/IA), Núcleo Interdisicplinar de Comunicação Sonora (NICS)
Universidade Estadual de Campinas

ctraldi@nics.unicamp.br, cleber@nics.unicamp.br, jonatas@nics.unicamp.br

Palavras-Chave

percussão, interação, interfaces, mediação, performance

RESUMO

Trata-se de um artigo que apresenta a utilização de processos mediados na interpretação de obras que integram instrumentos de percussão e eletroacústica. A metodologia utilizada em pesquisa foi vinculada a Oficinas de Interação onde foram estudados novos parâmetros de execução musical, relacionando-os com as obras para percussão que foram executadas no decorrer da pesquisa. O desenvolvimento do processo de pesquisa foi estruturado da seguinte forma: Concepção e Exploração de Interfaces e Oficinas de Interação.

I. INTRODUÇÃO

O grande marco na primeira fase da música eletrônica se deve aos avanços dos processos eletromecânicos de gravação. Esse, basicamente, se deu em decorrência da necessidade de se registrar sons em um meio material. Estes processos foram inseridos gradualmente no contexto musical a partir do início da eletroacústica, na década de 60, seguidos da disseminação do uso de computadores na produção musical, na década de 80. Verifica-se que a evolução da tecnologia digital interagiu fortemente com os novos paradigmas de composição, interpretação e escuta musical, desenvolvidos no século passado. Concomitantemente, Jaffe & Scholss (1994), destacam que somente no final do século passado foi possível ter um ambiente que favorecesse, de forma efetiva, a interatividade entre músicos e meios eletroacústicos.

A fim de estudar este desenvolvimento em linha com a postura do intérprete, este artigo apresenta uma pesquisa voltada a oficinas de experimentação onde analisa-se a ação do intérprete frente à ambientes computacionais, estuda-se processos sônicos que possam auxiliar no entendimento da grande variedade e multiplicidade de novas interfaces aplicadas a instrumentos de percussão, como referido em Herrera (2002): "Explorar os sons providos desses instrumentos de percussão aumenta as possibilidades de interpretação dos mesmos, ocasionando assim um maior entendimento da sua capacidade sonora, através de experimentos de análise (HERRERA et all, 2002, pag. 79 – 91)".

Neste artigo apresentamos uma nova postura interpretativa utilizada em composições que apresentam características sonoras e visuais, integrando gesto, instrumentos de percussão, mediação, interação e improvisação. Foram analisados processos de interação tecnológica com alguns instrumentos de percussão, no âmbito da música eletroacústica mista, os quais foram estudados em oficinas de interação sonora no decorrer da pesquisa. Nela analisamos parâmetros interpretativos referentes a um conjunto de obras e processos tecnológicos utilizados na execução das mesmas.

Nas próximas seções, apresentaremos uma metodologia de mediação e diferentes tipos de grafia musical (aplica-se nesse trabalho o termo "grafia musical" como sendo os modos de escritura musical utilizados na elaboração das partituras analisadas e executadas durante a pesquisa), referente aos estudos e processos interpretativos estudados e discutimos a relação entre os meios de interação e o contexto das obras executadas e analisadas durante a pesquisa.

II. INTERFACES E INTERPRETAÇÃO

Buscamos nesta pesquisa, estudar novos tipos de mediação musical, no que diz respeito às formas e ao contexto em que esses são pré-determinados. Assim, é preciso observar: *Concepção e Exploração de Interfaces:* onde estudamos a interação com dispositivos e interfaces; *Oficinas de Interação:* onde estudamos as possíveis implicações com o espaço cênico, audiovisual e a gestualidade sonora.

Pesquisamos um conjunto de obras que foram executadas e que resultaram no estudo desses dois tipos de mediação: Estudamos e confeccionamos as *"Luvas Interativas"* (Campos, Traldi, Manzolli, 2006); estudamos e executamos a obra: *"Quatro Estampas"* de autoria de Jônatas Manzolli (abril de 2007).

A. Concepção e Exploração de Interfaces

Os processos de interação com interfaces, instrumentos e computador em tempo real propiciam o desenvolvimento de sistemas musicais com a capacidade de modificar o seu comportamento sonoro em função de estímulos ou gestos gerados pelos músicos durante a performance. A integração de um intérprete, nessa dinâmica de mutação e adaptação interpretativa, leva-o a transformar sua técnica frente às possibilidades que a interação com a tecnologia proporciona. Segundo Guerra (1997):

> A metodologia de criação de interfaces homem-máquina cresceu em função dos problemas advindos das necessidades dos computadores tornarem-se acessíveis ao crescente número de usuários, numa grande variedade de aplicações e contextos (GUERRA, 1997, pag. 38).

Wanderley (2006) afirma que, após a introdução dos primeiros computadores pessoais, somados ao baixo custo e grande capacidade de processamento, ampliava-se a possibilidade de processamento sonoro em tempo real aliada à qualidade sonora disponível nestas máquinas de baixo custo. Decorrentes desse desenvolvimento tecnológico surgiram interfaces para mediar a interação direta entre o intérprete e o computador. Wanderley comenta:

> [...] criar dispositivos (normalmente à base de sensores eletrônicos diversos) que serão conectados ao computador para controlar a geração sonora. Em inglês, estes dispositivos chamam-se "*gestural controlers*", termo que pode ser trazido

para o português como *interfaces* ou *controladores gestuais* (WANDERLEY, 2006, pag. 1).

Concomitantemente, Iazzeta (1997) ressalta que:

> O surgimento de novos instrumentos não deriva da busca errante do Luthier ou dos músicos em geral, mas sim, de um processo de adaptação às necessidades contextuais de cada época e de cada música. O tipo de espaço onde se realiza a música, o nível de complexidade de sua linguagem, a variedade de estilos e a qualidade técnica dos intérpretes disponíveis são alguns fatores que podem impulsionar o surgimento de novos instrumentos ou a decadência de outros. (IAZZETA, 1997, pág. 43).

Do mesmo modo que a percussão teve um grande desenvolvimento no século passado, levando o intérprete a voltar-se para a diversidade timbrística, hoje, com os recursos tecnológicos e suas diversas possibilidades de interação, novas experiências musicais começam a nascer. Portanto, parece-nos natural o estudo das possibilidades de adaptação do percussionista com a tecnologia tendo em vista que os surgimentos de novos parâmetros de interpretação estão relacionados ao reconhecimento e a exploração dessas ferramentas, gerando assim o desenvolvimento um elenco de técnicas interpretativas novas que são necessárias para execução qualitativa das interfaces musicais da atualidade.

B. Luvas Interativas

Em meados da década de 80, surgem controladores que utilizam formas não tradicionais para acionar eventos musicais através das mãos. O trabalho pioneiro "*The Hands*", criado por Waisvisz (1984), na Fundação Steim em Amsterdam, é um exemplo desta nova geração de controladores. O controle de atratores numéricos para acionar uma Yamaha Disklavier através de uma luva, é outro exemplo de interfaces desenvolvidas neste período por Manzolli (1996).

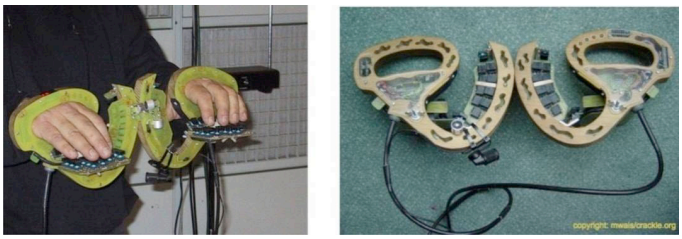


Figura 01. A evolução do projeto "The Hands "(1984) e (2005), de Waisvisz (http://www.crackle.org/TheHands.htm)

Pesquisamos também a possibilidade de desenvolvermos Luvas Interativas durante nossa pesquisa. Os princípios básicos utilizados na sua concepção foram a utilização de sensores de piezo elétricos como entrada de sinal de um módulo digital de percussão eletrônica. Esta interface propicou o estudo em duas diferentes vertentes: a) atuar como instrumento de percussão uma vez que os sensores disparam eventos sonoros; b) atuar como interface no processo da fusão de timbres quando utilizada para percutir outros instrumentos de percussão.

O protótipo final dessa interface foi desenvolvido com um conjunto de doze sensores dispostos de forma em que cada um deles pudesse ser acionado individualmente através da ação dos dedos das mãos. Nesse caso, os sensores ficam visíveis a olho nu, facilitando um primeiro contato em relação à interação entre o intérprete e a interface, permitindo ao usuário a identificação das áreas dispostas nas luvas que disparam esses sensores.

Utilizamos as luvas na execução de algumas obras resultantes dos processos das oficinas de experimentação, onde destacamos as obras "Cuerpo Cardinal" (2007) (http://www.youtube.com/watch?v=COSTCfVEp54&feature=related) e "Quatro Estampas" (2007), de Jônatas Manzolli.

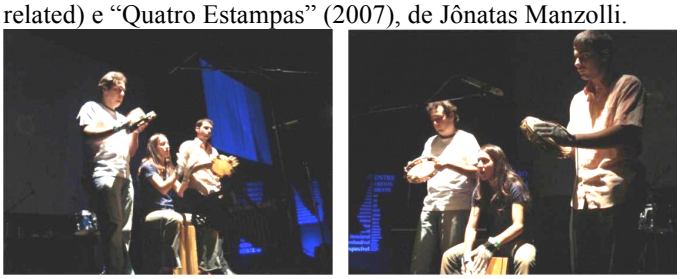


Figura 02. Luvas Interativas na Execução de "Quatro Estampas"

III. A EXECUÇÃO DA OBRA *QUATRO ESTAMPAS*

A obra "Quatro Estampas" (2007) de Jônatas Manzolli foi composta para a apresentação do Duo Paticumpá com a percussionista espanhola Carme Garrigó e apresentada em Barcelona, em abril de 2007. Nesta obra, o compositor busca explorar as sonoridades advindas da interação entre a sonoridade de instrumentos de percussão com possibilidades de entonação vocal como o ato de sussurrar, ora com a boca, ora sobre a pele de um Pandeiro. Utilizam-se três instrumentos sendo eles dois Pandeiros (iguais aos utilizados na música popular brasileira) e um Cajon (instrumento tradicionalmente utilizado na dança flamenca, na Espanha). No trabalho de oficina interpretativa, buscamos mesclar alguns ritmos tradicionais desses dois países com elementos da música contemporânea, para que as interfaces intermediassem a relação entre a tradição e a tecnologia.

A execução da obra necessitou de um conjunto de eletrônicos e instrumentos a saber: tape, dois pandeiros brasileiros, *cajon*, quatro luvas interativas com três sensores de piezo-elétrico cada uma, dois módulos de percussão eletrônica Alesis, Cd player, mesa de mixagem e quatro caixas de som. A disposição no palco foi estabelecida: a) à esquerda, o pandeiro 1 com uma luva interativa; b) ao centro, o *cajon* com duas luvas interativas; c) à direita, o pandeiro 2 com uma luva interativa. Os três percussionistas interagiram com o material sonoro do tape através de monitores de som. A notação da obra utiliza-se de "palavras-chave" que indicam as sonoridades do tape que devem ser seguidas ritmicamente ou imitadas pelos músicos. As linhas tracejadas indicam a duração do processo como na figuras 03 onde são apresentados os grafismos utilizados e na figura 04 que destaca as palavras-chave.

Grafismos			
	Padrão rítmico regular tocado em acelerando muito rápido.		Rulo tocado com crescendo.
	Padrão rítmico irregular tocado com pequenos acelerandos e crescendos locais.		Rulo tocado com descrecendo.
	Stacato tocado explorando sons curtos nas diferentes áreas do intrumento.		Indica que os três percussionistas devem tocar juntos.

Figura 03. Trecho I da bula utilizada na interpretação dos grafismos apresentados na obra "Quatro Estampas" de Jônatas Manzolli

Palavras-chave			
sussurro	*Sussuros utilizando a frase „solapá racadum" que gradativamente se transforma em "pá racadum" e depois "racadum".*	***h. pand***	*Produzir harmônicos na pele do pandeiro, utilizando a mão que não tem luva.*
s. pand. ***s. cajon***	*Tocar o pandeiro e o cajon levemente e próximo do microfone imitando o ritmo do sussurro.*	***água***	*Utilizar o pandeiro para criar um efeito sonoro, o mais próximo possível do som de água do Tape.*
sopra	*Soprar nas palhetas fazendo com que elas vibrem e produzam um ritmo irregular.*	***zabumba***	*Integrar com o ritmo da zabumba do Tape.*
palmas	*Utilizar palmas.*	***chocalho***	*Imitar o chocalho e gradualmente sincronizar o ritmo e a dinâmica do Tape.*
corpo	*Percutir o corpo, produzindo diferentes sonoridades no corpo e através dos sensores.*	***tambor***	*Imitar o padrão rítmico do tambor do Tape.*
ostinato	*Executar uma citação de um ostinato característico de Cajon e de Pandeiro.*	***dim***	*Diminuir gradativamente com o Tape.*

Figura 04. Trecho II da bula utilizada na interpretação dos grafismos apresentados na obra "Quatro Estampas", de Jonatas Manzolli

As mudanças de dinâmicas são sempre indicadas pelos tons de cinza, ou seja, preto = f, ff, cinza escuro= mf, mp e cinza claro = p, pp. O compositor indicou numa partitura gráfica o tempo, a interação entre os instrumentos e o grafismo desejado. Posteriormente, foram realizadas oficinas interpretativas para que pudéssemos expressar todas essas nuances almejadas pelo compositor, por exemplo:

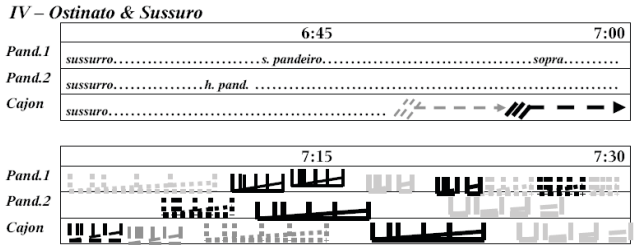


Figura 05. Trecho da partitura utilizada na obra "Quatro Estampas", de Jônatas Manzolli, para tape, pandeiro brasileiro, cajon e quatro luvas interativas

IV. DISCUSSÃO

Apresentamos uma pesquisa de processos interpretativos nos quais os instrumentos de percussão são amplamente utilizados e explorados. Vinculamos a esses princípios um estudo de processos de interação tecnológica, abordados através das oficinas de experimentação/interação sonora. Conseqüentemente, desenvolvemos novos protótipos de interfaces como as Luvas Interativas.

Acreditamos que a interação entre esses protótipos, instrumentos acústicos e processos computacionais geram uma infinita gama de possibilidades de expansões sonoras e meios de interação. É oportuno ressaltar que um instrumento amplificado se torna outro instrumento. Foram vinculados parâmetros de manipulação de efeitos sonoros, interligados a diversos e distintos tipos de interação. Os resultados obtidos neste trabalho conduziram-nos ao aprofundamento do estudo das relações interpretativas estabelecidas por um percussionista, com formação tradicional, submetido à utilização de interfaces tecnológicas e a suas funções sonoras.

V. CONCLUSÃO

No campo da música, notamos que novos métodos de expressão musical, que utilizam a tecnologia como meio de produção e difusão, fomentam no intérprete a necessidade de uma nova abordagem artístico-musical. Entendemos que o equilíbrio interpretativo se dá justamente na interação desses processos que ampliam a sua visão musical fazendo-o convergir para uma nova postura interpretativa. Poderíamos denominar de "percussionista interativo" o sujeito que através do estudo reflexivo dos processos envolvidos, desenvolve essa nova postura.

Nesta pesquisa fomentou-se o desenvolvimento da percepção do instrumentista frente ao repertório de percussão e eletrônicos, sob o ponto de vista analítico e estrutural focado na Escuta. Buscou-se também conciliar a relação entre tecnologia e interpretação de instrumentos de percussão. As próximas etapas da pesquisa estão centradas no desenvolvimento de um estudo relacionado ao conceito de Hiper-instrumentos como apresentado por Machover (1985). Nesta etapa, pretende-se ampliar o repertorio de gestos e o estudo de mediação derivada de processos tecnológicos.

REFERÊNCIAS

GUERRA, Anselmo. *Ambientes Interativos de Composição Musical Assistida por Computador*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Puc, São Paulo, 1997.

HERRERA, Perfecto., YETERIAN, Alexandre., GOUYON, Fabien. *Automatic classification of drum sounds: A comparison of feature selection and classification techniques*. Procedência da Segunda Conferencia de musica e inteligência Artificial, 2002 (p. 79-91).

IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Puc, São Paulo, 1997.

JAFFE, David. A., SCHLOSS, Andrew W. *The Computer-Extended Ensemble*. Computer Music Journal, 1994.

MACHOVER, Tod. *The Brain Opera and Active Music*. *Catálogo* Ars Electronic, Linz: Ars Electronica, 1996.

MANZOLLI, Jônatas. *The Development of a Gesture Interfaces Laboratory*. Anais do Congresso Brasileiro de Computação e Música, Recife, 1996.

WAISVISZ, Michel. *The Hands*. Disponível em: http://www.crackle.org/TheHands.htm. Acesso em: 12 abr., 2008.

WANDERLEY, Marcelo. *Instrumentos Musicais Digitais*. Input Devices and Music Interaction Laboratory, Music Technology – Faculty of Music, McGill University, Montréal, Québec, Canada, 2006.

Um uso sistemático de recursos técnicos violonísticos para a elaboração de dedilhados de mão esquerda

Cristiano Sousa dos Santos[*1]

[*]*Escola de Música/Universidade Federal da Bahia*
[1]cristiano.sousa.santos@gmail.com

Palavras-Chave

Performance musical, violão, dedilhados, mão esquerda

RESUMO

Este artigo é um recorte de uma pesquisa concluída sobre dedilhados. Os dedilhados atuam decisivamente para a viabilização da performance ao violão, apesar disso, são escassas as publicações sobre o tema. Nosso objetivo é o de utilizar conhecimentos técnicos já estabelecidos na literatura para a elaboração de dedilhados de mão esquerda de maneira sistemática. Os resultados obtidos foram: a inter-relação de saberes técnicos, registrados em métodos de maneira desarticulada; o estabelecimento de um uso sistemático desses procedimentos para a elaboração de dedilhados; a criação de novos termos.

ABSTRACT

This paper is an extract from a concluded research about fingerings. The fingerings acts decisively to the guitar performance, in despite of this, the publications about this topic are very little. Our objective is to use technical knowledge established on literature to elaborate left hand fingerings in a systematic manner. The obtained results were: the relationship between the kinds of technical knowledge, registered in methods in a disarticulated manner; the establishment of a systematic use of these procedures to the elaboration of fingerings; the creation of new terms.

INTRODUÇÃO

O Harvard Dictionary of Music (APEL, 1982, p. 315) define dedilhados (ou digitação) como sendo "o uso metódico dos dedos na execução instrumental"[1]. Por tal conceito, a digitação seria o setor da técnica de execução instrumental responsável pela utilização criteriosa dos dedos para a performance. Portando, ela não aborda apenas a simples indicação digital em determinada passagem, mas também a qualidade de sua utilização. Vislumbrada desta forma, a elaboração de dedilhados pode ser tratada de maneira ainda mais complexa, exigindo que o violonista pondere sobre o resultado sonoro de seu uso, bem como sua capacidade de viabilizar a performance de determinado trecho musical.

Carlevaro (1966, p. 3) observa que "no violão não se concebe uma execução correta sem uma correta digitação"[2]. Concordamos em parte com esta sentença, já que, na execução violonística, uma mesma passagem pode ser realizada de diferentes maneiras. Assim, a digitação pode variar de um instrumentista a outro, dependendo dos diferentes pontos de vista sobre interpretação, além de fatores pessoais como a anatomia das mãos. Uma digitação desconexa, que não formule de maneira sistemática as conexões entre as passagens, obviamente tornaria a execução ao violão uma tarefa árdua de realização.

Infelizmente, poucas publicações dedicam atenção à digitação. Isso reflete uma falta de preocupação com o tema. Na literatura consultada (BOGDANOVIC, 1996; CARLEVARO, 1966, 1969a, 1969b, 1979; DUNCAN, 1980; ISBIN, 1999; NOAD, 1974, 1975, 1994, 1999; PINTO, 1957, 1978, 1982; SHEARER, 1991; TENNANT, 1995), os procedimentos técnicos descritos não são sistematizados para a elaboração de dedilhados. Por causa da escassez de bibliografia que apresente uma teoria técnica especificamente voltada à produção de dedilhados, os violonistas recorrem às performances gravadas, em vídeos ou áudios, e à análise de partituras que contenham digitação. Há também a possibilidade de se adquirir conhecimentos de procedimentos de dedilhados através de aulas com violonistas mais experientes, tanto periodicamente quanto nos conhecidos master-classes. Entretanto, talvez seja justamente a prática da oralidade, tanto no ensino quanto na prática violonística, que venha comprometendo a pesquisa e o registro deste conhecimento em violão.

I. TERMOS TÉCNICOS EXTRAÍDOS DA LITERATURA VIOLONÍSTICA

De acordo com Carlevaro (1979, p. 94), posição "é a colocação da mão esquerda com relação às divisões ou espaços que existem no braço do instrumento"[3] . A consciência do posicionamento no violão é fundamental para seleção apropriada do recurso a ser utilizado para o translado, além de ser indispensável para se estruturar a performance na memória com maior segurança. Para que se possa achar a posição onde a mão esquerda se encontra em determinado trecho, deve-se levar em conta a noção de "alcance natural". Os dedos possuem uma distância "natural"[4] de um semitom entre si. Por exemplo, na corda j, a distância do dedo 1 (posicionado na nota Lá) para o dedo 2 (posicionado na nota Lá#) seria considerada natural, o mesmo seria aplicado aos dedos 3 e 4 consecutivamente. Segundo Carlevaro (1987), a mão esquerda, no seu alcance natural, não extrapola o âmbito de quatro casas (um tom e meio). Qualquer alteração deste conceito implicaria na realização de distensão ou contração. Em nossos exemplos a posição de mão esquerda é encontrada considerando sempre o posicionamento do dedo 1.

Os violonistas possuem duas maneiras de modificar o âmbito de alcance natural de mão esquerda: a abertura (ou distensão) e a contração. A abertura implica em uma ampliação da possibilidade de alcance da mão esquerda. Já a contração é a redução desse alcance.

O translado significa a mudança de uma posição à outra. Este termo é muitas vezes vinculado às grandes distâncias. Entretanto, aqui, qualquer mudança de posição será tratada por translado. Tais mudanças devem ser pensadas com cuidado para que não prejudiquem o argumento musical. Muitas vezes é necessária a mudança de posição no meio de

uma frase e, para que ela não tenha uma ruptura em seu fraseado, é preciso que o executante faça escolhas satisfatórias para realizar essa troca. Os recursos comumente utilizados para facilitar a execução do translado são: a utilização de corda solta e o uso de dedo-guia. Ainda sobre os translados, é comum o uso do termo "salto", onde o violonista retira a mão das cordas colocando-a na nova posição. Esta ação resulta em desprendimento de energia que, por sua repetição, pode causar fadiga muscular. Sua utilização pode ser arriscada pela necessidade de reposicionar a mão no braço do instrumento, por isso, alguns instrumentistas dão atenção especial ao seu estudo. O salto implica necessariamente em translado, entretanto, o translado não requer obrigatoriamente um salto. Dessa forma, vamos utilizar sempre o termo salto livre para designar o translado sem nenhum meio que facilite a ligação entre as posições (ver Figura. 4).

Apresentação de mão esquerda pode ser definida como "a maneira na qual os dedos são colocados em relação ao braço do instrumento como resultado de uma ação determinada do complexo motor mão-braço"[5] (CARLEVARO, 1979, p. 77). No violão o conceito de apresentações é útil para a decisão no processo de digitação. Tal importância se deve ao fato de que cada tipo de apresentação favorece determinado posicionamento dos dedos. As apresentações podem ser de dois tipos[6]: longitudinal ou transversal. Temos a apresentação longitudinal quando os dedos estão em direção paralela às cordas. Se colocarmos cada dedo em uma casa consecutivamente (posição natural), teremos um exemplo deste tipo de apresentação. Já a apresentação transversal é obtida quando pelo menos dois dedos estão situados em cordas diferentes e em uma mesma casa.

O ponto de apoio na mão esquerda é o uso sistemático da pressão exercida pelos dedos. O violonista, ao executar determinado trecho, escolhe o dedo que servirá de apoio para que os demais se movimentem com maior flexibilidade. Dessa forma, o dedo apoiado recebe maior pressão que os demais. Para um melhor entendimento do conceito de ponto de apoio na mão esquerda, partiremos da relação de forças exercidas entre os dedos da mão esquerda (polegar, 1, 2, 3 e 4). O procedimento realizado pelo polegar, exercendo uma pressão no braço do violão, e pelos demais dedos da mão esquerda, exercendo por sua vez uma pressão contrária, gera o equilíbrio necessário à performance violonística. No entanto, o uso inadequado da pressão nos dedos pode gerar desconforto ao executante. Assim, o violonista deve escolher um ponto de apoio, caso contrário, há a tendência de exercer pressão indiscriminada no braço do instrumento, causando cansaço e dores. Em todo momento da execução existe a necessidade de estabelecer um ponto de apoio e são muitas as formas de utilização deste recurso, que sempre dependerão do contexto e da individualidade do instrumentista.

II. INTER-RELAÇÃO DOS TERMOS TÉCNICOS PARA A ELABORAÇÃO DE DEDILHADOS DE MÃO ESQUERDA

Definimos as diretrizes que buscaremos seguir para a análise e produção das digitações de mão esquerda, a partir dos termos acima apresentados: 1) a definição de um ponto de apoio; 2) a definição da posição onde a mão está localizada; 3) respeito ao âmbito de alcance natural da mão; 4) a alteração da posição e do âmbito de alcance da mão será orientada seguindo os usos diversos do ponto de apoio que serão descritos abaixo, bem como a utilização de uma apresentação de mão esquerda apropriada. Os exemplos utilizados são trechos da Suíte Aquarelle de Sérgio Assad (1992) onde analisamos a digitação do autor, elaboramos dedilhados alternativos e comparamos ambas as digitações.

Tabela 1. Abreviação de termos técnicos utilizados nos exemplos.

APL	Apresentação longitudinal	PA	Ponto de apoio
APT	Apresentação transversal	PAA	Ponto de apoio antecipado
CON	Contração	POS	Posição
GA	Dedo guia ativo	PAM	Ponto de apoio mantido
GSI	Dedo guia semi-inativo	SL	Salto livre

A importância de sistematizar o uso de ponto de apoio de mão direita reside no fato de evitar esforço desnecessário nos demais dedos e permitir o relaxamento destes[7], dar maior mobilidade aos dedos que precisam se movimentar e a constituição de um ponto referencial para o violonista. Elencamos algumas possibilidades de uso dos pontos de apoio na mão esquerda que serão utilizadas nos exemplos a seguir:

a) ponto de apoio por antecipação: implica no posicionamento e emprego de pressão no dedo antes que este seja tocado (ver Figuras 2 e 3);

b) ponto de apoio mantido: é a continuação da pressão em um dedo já utilizado, podendo ser executado novamente ou não, até o aparecimento de um novo ponto de apoio (ver Figuras 1, 3, 4, 5, 6 e 7);

c) ponto de apoio para auxílio de abertura/contração: consiste na utilização de um ponto de apoio que proverá equilíbrio para a abertura (distensão) e contração da mão esquerda. Acreditamos que a abertura e a contração são possíveis apenas com o uso de um ponto de apoio (ver Figuras 1, 2, 6 e 7);

d) ponto de apoio no dedo guia para mudança de posição: Distinguimos três tipos de dedo guia: o ativo, o semi-inativo e o inativo. Chamaremos de "dedo guia ativo" aquele que será tocado tanto na posição de partida quanto na de chegada, mesmo que não seja de maneira imediata. Acreditamos que este recurso é o mais adequado para os translados por proporcionar maior segurança (ver Figuras 3, 5, 6 e 7); o ponto de apoio no "dedo guia semi-inativo" é aquele que não é tocado em uma das posições. Este dedo não é comum às duas posições e é posto em uma delas de maneira "artificial" (ver Figura 2). Consideramos esta operação mais arriscada que a anterior; já o ponto de apoio no "dedo guia inativo" para mudança de posição não é tocado em nenhuma das posições. É um mecanismo totalmente artificial, utilizado como último recurso para evitar o salto livre. Dessa forma, este procedimento é o menos usado entre os tipos de dedo guia;

e) as apresentações favorecem a execução de determinadas notas, além de permitir aberturas e contrações. Vale lembrar que a mão, em alcance natural, está em apresentação longitudinal; em alcance estendido ou diminuído, está

apresentação transversal. Dessa forma, se estamos em uma apresentação transversal, com uma contração, ao mudarmos para a apresentação longitudinal e seu alcance natural, pode haver um translado (ver Figura 1).

III. APLICAÇÕES

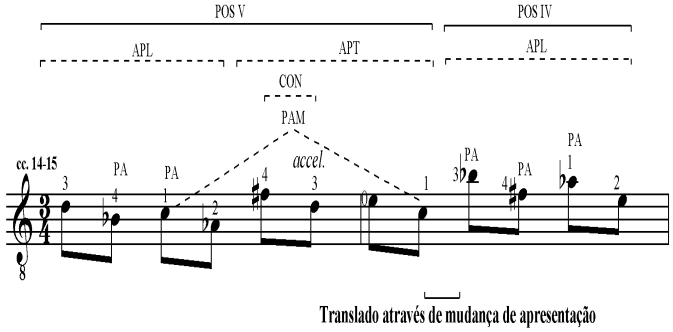


Figura 1. No compasso 15 do Divertimento, primeiro movimento da suíte, a simples mudança de apresentação da mão esquerda é o suficiente para realizar o translado da posição V para a posição IV.

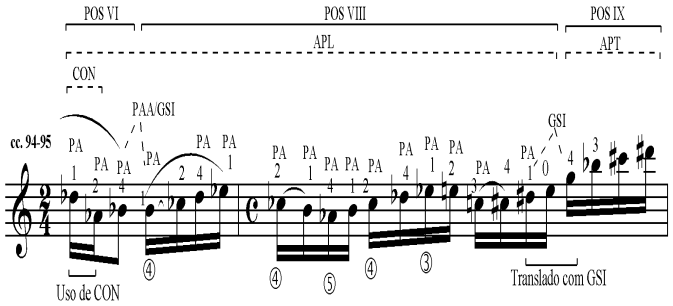


Figura 2. No compasso 94 do Divertimento há a contração entre os dedos 1 e 2 segundo o dedilhado do compositor; no compasso 95, terceiro tempo, o translado é feito com dedo guia semi-inativo.

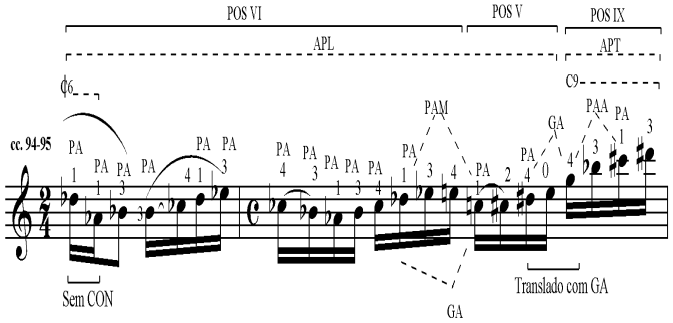


Figura 3. No compasso 94, nossa proposta de dedilhado elimina a contração através da utilização de uma pestana com o dedo 1; entre o tempo três e quatro do compasso 95, o uso do dedo 4 como guia ativo enquanto a nota Mi (corda j) soa livre, favorece a execução e descarta a possibilidade de lacuna na condução melódica.

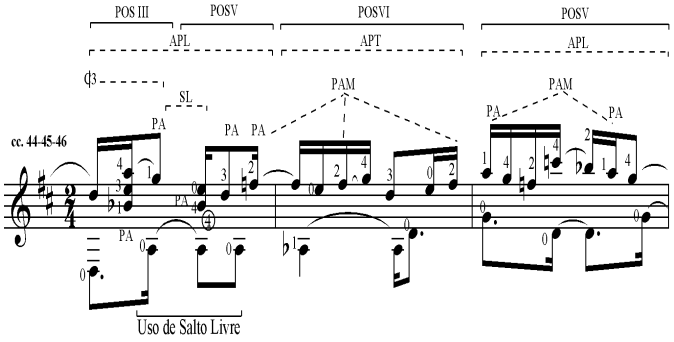


Figura 4. No terceiro movimento, Preludio e toccatina, o dedilhado do compositor apresenta um "salto livre" no compasso 44.

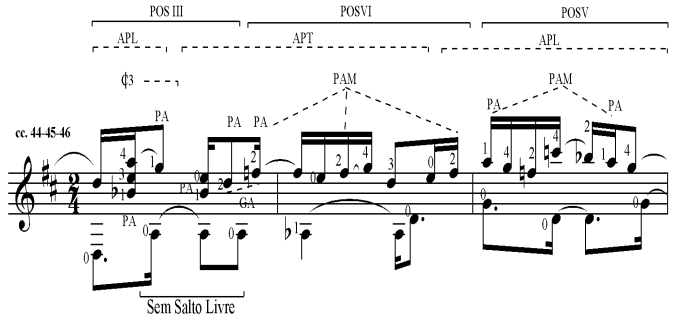


Figura 5. No mesmo trecho de Preludio e toccatina, nosso dedilhado elimina o "salto livre" através uso de um dedo guia ativo, compasso 44.

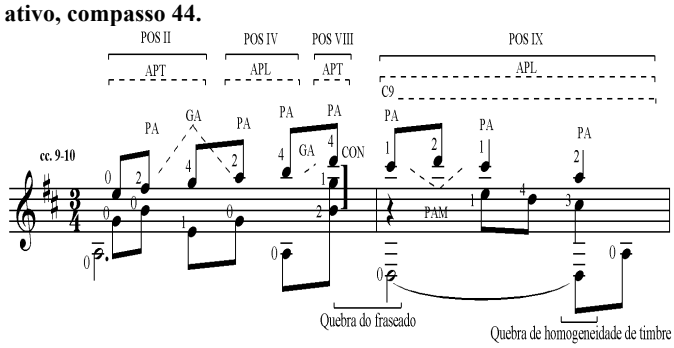


Figura 6. Neste trecho do segundo movimento, a Valseana, o dedilhado do compositor pode quebrar o fraseado, por conta da mudança de posição, e a homogeneidade de timbre na linha melódica superior, por causa da utilização do Lá na corda k.

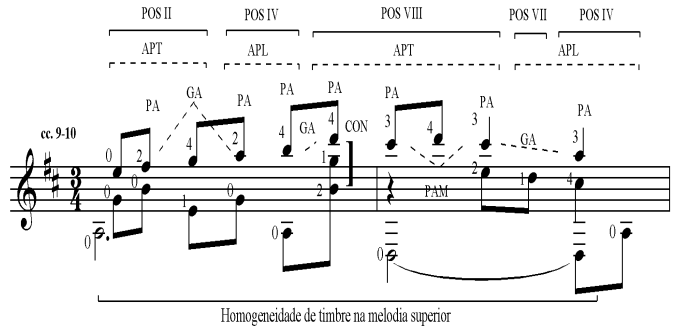


Figura 7. Propomos a manutenção da linha melódica superior na corda j mantendo a mão esquerda na posição VIII, o que evita também a quebra no fraseado.

CONCLUSÃO

Mostramos com esse artigo como é possível utilizar sistematicamente saberes técnicos já conhecidos da literatura violonística de maneira a proporcionar um novo

conhecimento para a elaboração de dedilhados de mão esquerda na execução ao violão. As diretrizes utilizadas para a elaboração de dedilhados nesse estudo podem ser empregadas de maneira análoga em outras peças do repertório de violão. Como resultado secundário, enriquecemos termos da técnica violonística com a criação de: ponto de apoio mantido, ponto de apoio antecipado, dedo guia ativo, semi-inativo e inativo.

NOTAS

1. "The methodical use of the fingers in playing instruments".

2. "En la guitarra no se concibe una ejecución correcta sin una correcta digitación [...]".

3. "Es la ubicación de la mano izquierda con relación a las divisiones o espacios en el diapasón".

4. Com o termo "natural", queremos dizer 'sem a utilização de artifícios para a execução'.

5. "[…] a la forma como se disponen los dedos en relación al diapasón, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano-brazo".

6. Apesar de Carlevaro (1979) distinguir outros tipos de apresentações, trabalharemos em nosso estudo apenas com as apresentações longitudinais e transversais. Tomamos esta decisão por entendermos ser a apresentação mista e a combinada variações da apresentação longitudinal e da transversal.

7. Cailliet (2004, p. 162) explica que os tendões estão sujeitos a forças diariamente e que podem ocorrer danos quando a carga no tendão for excessiva e seu repouso for insuficiente para sua recuperação. Menciona ainda que: "Fatores de estresse ocupacional são freqüentemente as causas da tendinite. São chamados de lesões por esforço repetitivo (LER) e resultam de tarefas repetitivas com movimentos forçados, posturas não habituais [...]."

REFERÊNCIAS

APEL, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2. ed. Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982. s.v. "fingering".

ASSAD, Sérgio. Aquarelle. Paris: Henry Lemoine Editions, 1992. 1 partitura (14 p.). Violão.

BOGDANOVIC, Dusan. Counterpoint for guitar: with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis. Ancona: Bèrben, 1996.

CAILLIET, Rene. Dor na mão. 4. ed. trad. de Jacques Vissoky. Porto Alegre: Artmed, 2004.

CARLEVARO, Abel. Serie didactica para guitarra: cuaderno 1, escalas diatonicas. Buenos Aires: Barry, 1966.

_____. Serie didactica para guitarra: cuaderno 3, técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry, 1969a.

_____. Abel. Serie didactica para guitarra: cuaderno 4, técnica de la mano izquierda (conclusion). Buenos Aires: Barry, 1969b.

_____. Escuela de la guitarra: exposición de la teoria instrumental. Bueno Aires: Barry Editorial, 1979.

_____. Abel Carlevaro guitar masterclass. Technique, analysis and interpretation of: the guitar works of Villa-Lobos, 5 preludes [1940] and choros nº1 [1920] vol.II. United Kingdom: Chanterelle, 1987.

DUNCAN, Charles. The art of classical guitar playing. Princeton: Summy-Birchard Music, 1980.

ISBIN, Sharon. Classical Guitar answer book by Sharon Isbin. Acoustic guitar guides. San Anselmo: String Letter Publishing, 1999.

NOAD, Frederick M. The Renaissance guitar. New York: Ariel Music Publications, 1974.

_____. The Baroque guitar. New York: Ariel Music Publications, 1975.

_____. Solo guitar playing book I. New York: Schirmer Books, 1994.

_____. Solo guitar playing book II. New York: Schirmer Books, 1999.

PINTO, Henrique. Iniciação ao violão: princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi, 1978.

_____. Curso progressivo de violão (nível médio): para 2º, 3º e 4º ano (em seqüência ao livro Iniciação ao violão). São Paulo: Ricordi, 1982.

SHEARER, Aaron. Learning the classic guitar. vol. 3. Pacific: Mel Bay, 1991.

TENNANT, Scott. Pumping nylon the classical guitarist's technique handbook. Van Nuys: Alfred Publishing, 1995.

OBÁ de VANIA DANTAS LEITE: Considerações Interpretativas de uma Obra Interativa

Doriana Mendes

UNIRIO -Universidade do Rio de Janeiro
dorimendes@yahoo.com.br

Palavras-Chave

música e multimeios, interação de linguagens, canto e dança, processamento em tempo real, análise interpretativa

Keywords

music and multimedia, languages interaction, singing and dancing, live-eletronics, interpretative analysis

RESUMO

Este texto aborda questões interpretativas relativas a *Obá* de Vania Dantas Leite, uma obra que utiliza multimeios, do gênero música-vídeo, com texto, imagem, canto, dança e processamento em tempo real. Nosso alvo é pensar o processo de execução/interpretação musical e coreográfica de maneira indissociável, considerando que a obra integra à estas duas linguagens, uma terceira, que é representada pela imagem projetada durante a performance. Analisamos a partitura privilegiando a segmentação da obra e suas implicações técnicas na interatividade: a organicidade entre a vocalidade e a criação e execução coreográfica.

ABSTRACT

This text deals with interpretative issues for *Obá* by Vania Dantas Leite, a multimedia work in the genre of video-music (as described by the composer in her PhD thesis) comprising a projected text, visuals, singing, dance and real-time processing. Our aim is to consider the process of the music and dance performing as an integrated whole, with the work integrating a third language: the projected image during the performance. We analysed the score stressing its segmentations and the technical implications having to do with the interactivity: the organicity among vocal and choreographic creation and execution.

I. A OBRA

Obá (1998) de Vania Dantas Leite, é uma obra do gênero música-vídeo[1] com multimeios —texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real— a qual estreamos mundialmente no Festival *Escuta!* realizado no Teatro Carlos Gomes (RJ). A obra (aprox. 4'20"), cujo título refere-se ao nome de uma das três esposas de *Xangô*, é uma das 16 micro-cenas de *Fantasia de Brasil*, Prêmio Programa de Bolsas Rio-Arte para Composição Musical 1996, um espetáculo concebido, criado e dirigido pela compositora, que reúne tecnologias e intérpretes incomuns às salas de concerto, como uma cantora-bailairina e um capoeirista.

A conexão e integração entre diversas linguagens provocam, em produções musicais do final do século XX, uma nova reflexão do processo de criação da obra, como na visão do compositor Fernando Iazzetta:

> Cada vez mais a idéia de uma concepção multimidiática de obras tem feito parte de meus trabalhos musicais. Isso tem levado a diversas mudanças na maneira de pensar a criação. Uma delas refere-se à necessidade de elaboração de projetos colaborativos. Enquanto que a composição tradicionalmente configura-se como uma atividade individual, extremamente fechada em torno das idéias do compositor, as produções envolvendo diversas linguagens como vídeo ou dança demandam uma ação colaborativa entre artistas e técnicos de diferentes áreas (IAZZETTA, 2007, p.127).

Pretendemos pensar o processo de execução/interpretação musical e coreográfica de maneira indissociável, considerando que a obra integra a estas duas linguagens uma terceira, que é representada pela imagem projetada durante a performance.

Nossa participação no processo, que culminou com a estreia da obra, começou com o conhecimento da mitologia do orixá[2] apresentada pela compositora, depois veio o contato com a partitura, posteriormente a audição da gravação da pronúncia correta do yorubá[3] feita por um nativo da língua e, por fim, a visualização da imagem da orelha-signo de *Obá*. Esta associação refere-se à mitologia do orixá, porque *Obá*, uma das esposas de *Xangô*, corta sua própria orelha, influenciada por sua rival *Oxum*, com a ilusão de tornar-se a favorita do marido. Para ilustrar a tragédia da personagem no que de mais simbólico[4] havia nela, Vania idealiza a imagem de uma orelha envolta em bandagens.

A partir desta aproximação com os conceitos e materiais que envolveram a idealização, a criação da parte musical e a concepção visual da obra, estudamos e memorizamos[5] vocalmente a partitura, criando simultaneamente a coreografia.

A partitura manuscrita não apresenta uma escrita, por assim dizer, tradicional. Os compassos não obedecem a uma métrica e sim, a uma delimitação temporal, por isso decidimos utilizar o termo *segmento*. Como observamos na Figura 1, há na partitura subdivisões por tempo, estipuladas a cada 5" e/ ou múltiplos como 10" e 20", tendo ainda fermatas no final ou início de alguns segmentos:

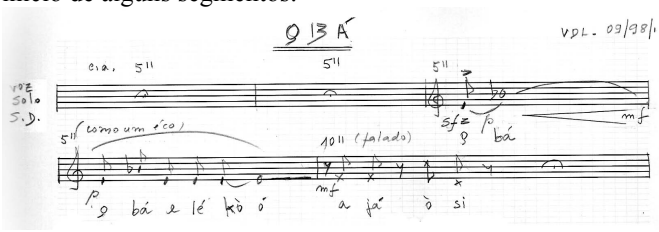


Figura 1. 30" iniciais da partitura.

Esta segmentação serviu como orientação para a concepção das secções coreográficas as quais denominamos de *sequências*.

Ilustrando com um comentário do compositor Philip Glass sobre sua colaboração com o encenador Bob Wilson, Livio Tragtemberg expõe a complementaridade entre som e cena através do tempo:

> Eu gosto de trabalhar com Bob. (...) E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* — sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro (apud TRAGTEMBERG, 1999, p.23).

Encontramos certa equivalência no processo criativo acima narrado, pois se em *Obá* a dança também é a cena, a orientação temporal inscrita na partitura favoreceu a estruturação das sequências gestuais e de deslocamento/movimentação no espaço. O estabelecimento do eixo *tempo* e *espaço* assume referências particulares nas encenações contemporâneas, segundo Tragtemberg:

> Ao observarmos o teatro contemporâneo — onde esses parâmetros são extremamente relativizados quase, e às vezes mesmo, à extinção — nos deparamos com situações de extrema diversidade. Algumas encenações não estabelecem de nenhuma forma essas referências, outras justapõem diferentes temporalidades e espaços. Acrescente-se ainda o uso da multimídia que sobrepõe realidades espaciais e temporais em horizontes virtuais que se acoplam à realidade física cênica (TRAGTEMBERG, 1999, p.28).

Segmentamos a obra em Introdução e mais 5 secções, esquematizadas na Tabela 1.

Tabela.1. Esquema das secções da obra relacionando música e coreografia.

Secção	Duração	Música	Dança
INTRODUÇÃO	0" – 10"	Silêncio inicial	Sequência de entrada Corpo agachado, saia recolhida nas mãos
PARTE I	11" – 1'10"	Intervalo 5ª dim. (Mi-Sib) Voz falada (*Sprechstimme*)	Sequência I Revelação da figura (o corpo da personagem) Posturas e pequenos deslocamentos
PARTE II	1'11" – 2'04"	Processamento em tempo real Ruídos de vogais e consoantes	Sequência II Imagem da orelha começa a ser projetada Gestos de braços, Giros lentos no lugar
PARTE III	2'05" – 2'54"	Canto maquínico Voz falada (*Sprechstimme*)	Sequência III Deslocamentos em giros e recuos
PARTE IV	2' 55 – 3'40"	Caráter improvisatório Processamento em tempo real Percussão nas bochechas, sons rascantes de K/R	Sequência IV Indicações gestuais e teatrais da partitura
PARTE V	3'41" – 4'20"	Canto do orixá Melodia em 6/8 até silenciar	Sequência Final Gestual da saída de *Obá*, atravessando a tela (sumindo através da orelha) ou encolhendo-se até o chão

A primeira palavra, *Obá*, é apresentada no intervalo de 5ª diminuta (Mi-Si♭) e depois a expressão *Obá elékòó* (Obá da sociedade secreta de Elékòó) no desenho (Mi-Si♭-Mi), como vemos na Figura 1. O texto segue em melodia de alturas determinadas e aproximadas, estas últimas de voz falada[6] nas regiões média e aguda, representadas por unidades rítmicas e *glissandi*. Por exemplo, na marcação dos 50" temos *Omi Obá were* (a água sutil de Obá) com suas palavras combinadas entre si expressas num canto falado (*sprechgesang*) que inicia-se com um glissando descendente (aproximadamente entre Sol 4 e Ré 3) em *Omi* seguindo até uma aceleração rítmica, em figuração descendente de semicolcheias (localizadas na mesma tessitura) que utiliza toda a frase em yorubá.

Se considerarmos o caráter entoado (aqui no sentido de enunciado, proferido, relativo à prosódia) do canto do orixá e a pronúncia do yorubá, na prática interpretativa da obra verificamos essa transitoriedade entre o canto falado e a voz falada. No primeiro, como um recitativo operístico que obedece às alturas determinadas, mas com certa liberdade rítmica (ver Figura 1 do segmento 15" ao 20") e, na segunda, mais próxima do discurso verbal (ver Figura 1 no segmento dos 30"), sem enfatizar as alturas indicadas com um "x" na cabeça da nota.

Na Parte II não há texto e sim, agregam-se ruídos, tanto os produzidos pela voz quanto os eletrônicos. Destacamos o especial jogo timbrístico entre o som vocal emitido (que alterna vogais e combinações das mesmas com consoantes) e o resultado que advém do processamento, o qual influi, sobremaneira, no suporte dramático da personagem. Como observa Tragtemberg:

> Os novos meios tecnológicos de geração e processamento sonoro propiciam a criação de sons e mesmo ambientes sonoros inéditos e não-miméticos, o que torna obsoleta a dicotomia som musical/ruído. Nessa nova realidade, o conceito de timbre vem assumindo uma importância cada vez maior na concepção do jogo sonoro. (...) Para a música de cena a questão timbrística coloca-se de forma muito particular. Para ela, a diferenciação entre som musical (instrumental) e ruído (não-musical) cede lugar para a diferenciação entre *sons reconhecíveis* e *irreconhecíveis*, e também para uma operacionalização do material sonoro como *objeto sonoro*, objeto de cena (TRAGTEMBERG, 1999, p.134, grifos do original).

Alia-se a isto o fato de que a integração entre voz e corpo nesta secção, torna ainda mais aparente a configuração da personagem (também um objeto de cena), pois a produção vocal e seu correspondente desdobramento processado — instantaneamente assimilados e conduzidos gestualmente pelos impulsos expressionistas[7] da intérprete— atestam a credibilidade interpretativa e intensificam o discurso integral da obra.

Na penúltima secção, ou Parte IV, a compositora adiciona o processamento, desta vez, ao som captado de uma seqüência rítmo-percussiva que combina o bater da palma da mão nas bochechas (com dinâmicas do *f* ao *p*), sons rascantes de consoantes como *K* e *R* — num crescendo — até um grito desesperado de dor, com som de *Ih* em glissando descendente. Esta parte possui um caráter mais livre, ou seja, é para ser improvisada, obedecendo o percurso proposto na partitura, pois há uma gradação: da percussão nas bochechas, passando pelos ruídos das consoantes até o glissando que encerra o segmento. Neste trecho, a partitura mostra as seguintes indicações gestuais e teatrais: "pegando na orelha" (a da própria intérprete); "aproximando da orelha" (no caso, da imagem na tela); o pedido de "luz vermelha na orelha" (referente à iluminação cênica sobre a tela), e assinala a movimentação "sumindo na orelha" —que acompanha o glissando final— para que a intérprete desapareça através da tela[8]. Durante esta parte ocorre a Sequência IV, em que os movimentos são improvisados numa linha diagonal do palco e de acordo com as indicações acima mencionadas (ver Figura 2):

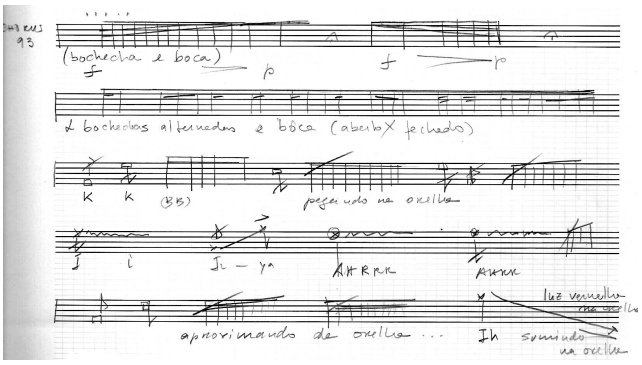


Figura 2. Penúltima secção, de caráter mais livre.

Nota-se que a execução exige um significativo treino da escuta, quer esteja condicionada à espera da reverberação dos ressoadores no processamento em tempo real, ou à indeterminação temporal que assumem as últimas partes da obra. Para a intérprete, este domínio técnico vincula-se não somente a uma autoralidade, no que diz respeito ao controle do tempo da obra, como também a uma intencionalidade no que diz respeito à condução do discurso expressivo interno coordenado ao discurso cênico-musical previamente concebido e articulado pela compositora.

II. CRIAÇÃO COREOGRÁFICA E PARTICULARIDADES DA PERFORMANCE

Na concepção da coreografia optamos, quanto ao caráter estético, pelo desvio das tradições africanas originárias do tema da obra. Esta decisão coube-nos, de comum acordo com a compositora, abraçando o aspecto universal e a atemporalidade no retrato coreográfico da personagem. Melhor explicando, em *Obá* importava mais a tragicidade do mito do que a busca das raízes do orixá ou de seu ritual religioso, correspondente às evoluções do santo no terreiro de candomblé. Em nossa conceituação coreográfica, a personagem já viveu toda a sua tragédia, isto significa que *Obá* já desferiu o golpe contra sua própria orelha e durante todo o seu canto, vive uma espécie de lamento e exposição da sua dor.

Na Sequência de Entrada que é antecedida pelos tambores de Exú (1'17"), os quais receberam tratamento sonoro[9], a personagem apresenta-se em posição agachada, com a cabeça voltada para o chão, tendo a enorme saia toda recolhida, sustentada pelas mãos entre as pernas. Imagens como esta, onde a solista dança envolta em tecidos ou manejando este tipo de elemento — que pode ser o próprio figurino ou um objeto manipulado pela bailarina — são certamente influências advindas da dança de herança expressionista de coreógrafas-intérpretes do século XX: Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991) e Susanne Linke[10] (1944-). Esteticamente, este discurso gestual oriundo da *Ausdruckstanz*[11] coaduna-se com o uso, por exemplo, do *sprechstimme* que comentamos sobre a partitura.

Como mencionamos anteriormente, os tempos indicados na partitura e a significação imagética do texto orientou a escolha do gestual, a movimentação e o deslocamento no espaço, com o objetivo de traçar a curvatura dramática da personagem em sintonia com a da obra, cujas particularidades de sua execução comentamos a seguir.

Decorridos os primeiros 1'20", inicia-se o processamento do som vocal, o que demanda à intérprete uma concentração e atenção múltipla, pois a intensidade com que emite os sons determina a qualidade e o tempo de reverberação, que é incorporado à obra. Além disso, considerando que a dança é ininterrupta, o som decorrente do processamento deve repercutir no corpo da solista e determinar (mesmo que respeitando as indicações da partitura) as nuances de emissão vocal do próximo evento. Ao mesmo tempo, é indesejável que a técnica em excessivo cerebralismo suplante os arroubos de expressividade.

Identificamos uma correspondência deste tipo de controle por parte do intérprete, apropriando-nos do que a coreógrafa Regina Miranda classifica como "estratégia de atualização do imprevisível":

> Gestos antes codificados passam a dar lugar a gestuais imprevistos e, ao meu olhar, até mesmo os "mesmos" gestos, agora atualizados pelo imprevisível, passam a se revestir de outros sentidos, assumindo ao meu olhar, um caráter mais ritualístico, não tanto aqueles do oficiante, mais os do iniciado, talvez porque o *performer*, na condensação de intensidade necessária para *ser em cena*, e não *representar a cena*, fique num estado de vulnerabilidade que eu associe a aspectos ritualísticos (MIRANDA, 2008, p.105-106, grifos no original).

Percebemos, então, que em obras onde há a interação da cena com o processamento da voz em tempo real, estabelece-se um novo vínculo de expressividade, que muitas vezes não está previsto pelo compositor, gerando elementos resultantes desta associação. Nas palavras de Iazzetta:

> Se pensarmos que as conexões de sons, imagens e movimentos numa obra de arte pode ir além da mera sincronia de eventos co-relacionados para implicar na criação de tensões e significados que emergem do atrito dessas conexões, é preciso pensar em estratégias de integração desses elementos na performance. (...) A interação em obras multimidiáticas requer o estabelecimento de espaços de sincronização e diálogo entre diferentes elementos que transcendem o nível sonoro. A escritura musical passa a entrecruzar aspectos temporais com aspectos espaciais, torna-se *processual*, assim como a própria realização da música na performance (IAZZETTA, 2007, pp.139-140, grifo nosso).

Esta processualidade[12] que menciona Iazzetta, traduz-se ao intérprete pela sua capacidade de manter-se íntegro e extremamente ativo durante toda a performance. Trata-se não somente da técnica — por exemplo o controle da respiração quando há complexidade de movimentação e exigências de emissão vocal que implicam ajustes de fôlego e dosagem do ar, na relação com a voz amplificada e a intimidade com o uso do microfone, no domínio vocal e corporal, etc. —, mas também numa responsabilidade interpretativa de condução da obra, em sua natureza interativa. Isto é justamente o que Miranda propõe com a ideia do *ser em cena*. Tal simultaneidade também processa-se no corpo do intérprete, uma vez que "o corpo reúne em si o executante e o meio de execução, simultaneamente" (VALENTE, 1999, p.110).

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, detivemo-nos no aspecto formal da obra em sua dimensão cênico-coreográfico-musical, portanto, a análise da interpretação vinculou-se a esses parâmetros. Ao examinarmos o processo de criação e interpretação de *Obá*

sob a ótica do intérprete, vimos como se deflagrou a aproximação da obra, a maneira como foi assimilada em seus conceitos, a programação de seu estudo e ensaios, revelando uma maneira muito específica de abordagem em sintonia com as exigências técnicas, singularidades e características da mesma.

Através da investigação de obras interativas, podemos mapear suas similaridades e apontar suas particularidades. Este tipo de obra impõe ao intérprete um novo tipo de envolvimento, demandando cumplicidade criativa e engajamento artístico (trazendo suas experiências e contribuições) no que se refere à obra como um projeto originário do compositor: uma parceria colaborativa onde o intérprete é também criador.

A questão da percepção e do entendimento das ideias que carregam o discurso primordial da obra, cumpre-se à medida que o intérprete saiba lidar com a mesma em sua totalidade, já de imediato — a obrigatoriedade da memorização da peça por exemplo —, pois se ela traz em sua natureza uma sincronia de diversas linguagens, o nível de excelência da performance está comprometido com a capacidade de interação técnico-expressiva que o solista desenvolva e aprimore durante a preparação da obra.

Constatamos que são necessárias, durante a performance, atribuições como treinar a habilidade de manter-se alerta a um novo tipo de escuta que incorpora o processamento em tempo real e, ainda, garantir a integridade do discurso da obra nos momentos improvisatórios de tempo não determinado. É preciso estar "aberto" a eventuais imprevisibilidades, independentemente das partes fixas ou improvisadas. Fica evidente num ambiente interativo, que o que se repete nos ensaios não abarca as possibilidades do que possa ocorrer durante a performance. Algo que não é previsto no período de montagem da obra, nem pelo compositor, nem pelo intérprete, será incorporado — ao vivo — a cada nova performance.

[1]NOTAS

[1] Segundo a descrição em DANTAS LEITE (2004 e 2007).

[2] Os textos utilizados nesta obra (em língua yorubá) estão publicados em CARVALHO (1993).

[3] A gravação foi captada informalmente e de maneira circunstancial pela compositora: a leitura do texto foi feita por um africano em New York. O yorubá ou iorubá "é uma língua cua (subfamília do níger-congo, composta por várias línguas faladas na África ocidental, da Libéria aos Camarões, e que inclui o acã, o ibo, o iorubá e o ijó) do sudeste da Nigéria, e também falada em Benim e Togo (África)". Ioruba/Cua. In: *Dicionário Aurélio do Século XXI* (virtual), 2000, Versão 3.0.

[4] Em Fantasia de Brasil cada orixá tem sua simbologia, sua marca, como por exemplo, as peles de Obalùayé, que corresponde à São Lázaro (relacionado à lepra) na religião católica.

[5] Obras desta natureza requerem, a priori, que o intérprete as decore inteiramente.

[6] O nascimento do *sprechstimme* e do *sprechgesang* (em alemão: *sprech*, discurso ou fala; *stimme*, voz; *gesang*, canto) é comumente associado à Segunda Escola de Viena, como fruto de uma busca expressionista especialmente explorada por Schoenberg no *Gurrelieder* (1911) e no *Pierrot Lunaire* (1912). Considerando que esta obra foi dedicada à declamadora Albertine Zehme, o *sprechgesang* (ou canto falado) estabelece uma região intermediária entre o canto e a fala. Schoenberg escreveu uma introdução na partitura com o intuito de esclarecer tecnicamente este tipo de emissão e intenção vocal, assim comentada por Augusto de CAMPOS (1998): "(...) frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia (assinaladas com uma cruz *π): a voz deve dar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo. Adverte Schoenberg que a executante não deve cair numa modalidade de fala 'cantada', pois o objetivo não é, de modo algum, a fala realístico-natural; mas também não deve evocar uma canção" (p.41).

[7] Explicaremos esta orientação estética no tópico seguinte: Criação Coreográfica e Particularidades da Performance.

[8] O efeito "sumindo na orelha", só foi possível na apresentação realizada no Teatro do Planetário da Gávea (1998), pois foi aberta uma fenda na tela (de tecido flexível de malha) em que a imagem da orelha era projetada, possibilitando que a intérprete entrasse — literalmente — no orifício correspondente ao ouvido.

[9] A compositora extraiu o toque de Exú do *CD Yoruba Drums from Benin* (Smithsonian Folkways-1996, compilado e gravado em campo por Marcos Branda-Lacerda) e o submeteu a uma síntese cruzada com a voz de um pai-de-santo (recebendo este Exú num terreiro de Candomblé), produzindo um efeito no qual a voz pulsasse grave no mesmo ritmo do tambor.

[10] Linke foi discípula de Wigman (por sua vez, aluna de Rudolf Laban) na década de 60 em Berlim, onde teve a oportunidade de trabalhar com Dore Hoyer, a qual tornou-se seu ídolo.

[11] Relativo a *Ausdruckskunst* que significa expressionismo em alemão, sendo neste, *kunst*, arte e naquele, *tanz*, dança. No contexto histórico: "termo alemão utilizado para designar a dança moderna cuja estética se deriva do Expressionismo. O grupo fundador da *Audruckstanz* (*sic*) foi formado na segunda década do século XX por Rudolf Laban, Kurt Joos e Mary Wigman. Dos desdobramentos desse estilo foram propagadores na Alemanha, Harald Kreutzberg, Gret Palucca e Dore Hoyer; nos EUA, Hanya Holm. Atualmente as alemãs Pina Bausch, Heinhild Hoffman e Susanne Linke são descendentes criadoras do gênero Dança-Teatro" (MELO, 2008, p. 30).

[12] Utilizamos aqui o termo de forma mais livre, sem referir-nos necessariamente, por exemplo, a uma "música processual" ou "música como processo" (vide CATANZARO, 2003, pp. 74-76).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, José Jorge. *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música), ECA-USP.

DANTAS LEITE, Vania. *Relação Som/Imagem*. 2004. Tese (Doutorado em Música), CLA- UNIRIO, Rio de Janeiro.

_____. Música-vídeo: um novo gênero musical. In: Anais do XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007.

_____. *Obá*. Para texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real (música-video). Rio de Janeiro: manuscrito, 1998.

IAZZETTA, Fernando. Composição e Performance Interativa. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MELO, Ludmila Machado de. *Dançar sem Fronteiras: uma urdidura cênica das fiandeiras.* 2008. Dissertação (Mestrado em Artes), IdA-UnB.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: Aspectos de Uma GeoFilosofia do Corpo em Movimento.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

THE WORLD'S MUSICAL TRADITIONS (vários artistas). Exú. [Gravado por M. B.-Lacerda]. *Yoruba Drums from Benin, West Africa*. CD. v. 8. SFW40440. Smithsonian Folkways Recordings, 1996.

TRAGTEMBERG, Livio. *Música de Cena: dramaturgia sonora.* São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio.* São Paulo: Annablume, 1999.

Crítica da Interpretação Autêntica: comunicação e música

Edilson Rocha

Universidade Federal da Bahia - UFBA
ediassuncao@hotmail.com

Palavras-Chave

Musicologia; execução musical; interpretação autêntica; comunicação; estética.

RESUMO

Este artigo discorre sobre a interpretação autêntica, levando em conta conceitos relativos aos processos de comunicação. Aborda o conhecimento "objetivo" e o conhecimento "sensível" e a partir de reflexões sobre Estética da Música, avalia como a fusão destes tipos de conhecimento pode ou não influenciar a construção de uma tipologia que permita classificar universalmente e validar ou não o conceito de interpretação autêntica.

I. INTRODUÇÃO

Muito se tem falado sobre interpretação autêntica. Alguns chegam a defendê-la como o único meio de se realizar uma execução coerente, fiel ao espírito original do compositor e do seu tempo. Harnoncourt define interpretação autêntica como a execução de música de outras épocas segundo o tempo em que foi criada, recolocando-a no passado e comenta que tal fenômeno teve seu marco inicial na Europa em meados do século XX, onde a valorização da música antiga se tornou prática corrente (1998). Neste momento histórico, no qual começou a se observar criticamente os excessos interpretativos do romantismo, a valorização da música do passado realizada sob um determinado cuidado estético se firmou, inclusive tornando viáveis as carreiras de muitos músicos que se dedicaram a ela. (HARNONCOURT, 1998).

A relação dos músicos do passado com a música de seu tempo era certamente muito diferenciada da tendência que vigora até os dias de hoje, em que se ouve e se pratica pouco a música contemporânea. Sem discutir as razões que contribuíram para que tal fenômeno ocorresse, pode-se observar claramente que a música composta na atualidade não é preponderante, por exemplo, nos repertórios das orquestras brasileiras (OSB, 2008; OSESP, 2008).

Tal como se deu na Europa, no Brasil dos séculos XVIII e XIX, a demanda por música nova era enorme. As celebrações constantes do calendário litúrgico das Minas Gerais de outrora, por exemplo, aconteciam em grande número, consoante ao espírito religioso do colonizador e para estas celebrações eram compostas séries completas de obras. Assim que terminavam os ofícios, tais músicas eram consideradas velhas e esperava-se avidamente pelas novas composições (NEVES, 1982). O expressivo número de obras remanescentes daquela época comprova tal tese e ainda mais, se for levada em conta a quantidade de obras que foram perdidas, algumas tendo virado até material para fabricar fogos de artifício (VIEGAS, 2004).

II. MÚSICA E ESTÉTICA

É bem possível que a mudança dos conceitos sobre o que é arte e sobre o belo esteja no cerne de boa parte das transformações ocorridas sobre a maneira como o homem se relaciona com a música do seu tempo e com a música do passado. Entra-se no campo da Estética. O gosto pessoal, no dizer de Romano Gallefi (1977) é o que regula a captação estética pelo individuo e esta discussão está no centro da questão. O gosto pode ser corrompido por questões não propriamente estéticas, por valorações de época tais como as impostas atualmente pelos grandes veículos de mídia e a moda, ou mesmo por questões sociológicas, psicológicas e muitas outras. A soma destes perfis individuais de gostos estéticos é que cria o juízo estético de uma cultura ou de uma época. É por este processo que se criou esta valorização da arte do passado, não somente a música, mas a arquitetura, artes plásticas e tudo o mais.

Música é arte? Pode-se, sim, chegar a esta conclusão, entretanto, ela só é possível a partir do pensamento estético: ele é que dá sentido racional ao que se apreende no contato com o "objeto" artístico e cada qual escolhe um caminho individual, ou seja, as possibilidades são infinitas. É importante salientar que os postulados de um indivíduo são demasiadamente modestos para taxar a obra de outrem (GALEFFI, 1977). A percepção estética é um ato solitário. O distanciamento do gosto pessoal é necessário para que uma avaliação crítica de uma obra de arte seja validada. Este afastamento do mundo sensível e aproximação do mundo racional é, conforme o modelo de Descartes, necessário para sua compreensão, mas puramente didático. Ajuda a descrever um fenômeno que precisa ser sentido para ser conhecido. Um modelo mais adequado parece ser o proposto por Leibniz, onde o sentimento e a imaginação participam do quadro geral do conhecimento (GALEFFI, 1977). O próprio educador Swanwick postula que a percepção e a aprendizagem da música passam por um processo racional e sentimental, e sua interação é que cria valor para o fenômeno musical (SWANWICK, 2003). Sendo o sentimento e a imaginação um conhecimento perceptível de maneira puramente individual, uma obra de arte só pode ser reconhecida como obra de arte individualmente e só pode ser validada pelo próprio indivíduo e para si mesmo.

III. ARTE E COMUNICAÇÃO

Mário de Andrade comenta que a arte tem origem na necessidade de comunicação, própria do ser humano (ANDRADE, 1995). Necessariamente, não é fruto do acaso, mas de uma escolha pessoal, validada pela vontade humana. Então temos os dois agentes necessários e presentes no fenômeno da comunicação em arte: o artista e o público. No caso específico da música, precisamos de mais um agente para que a comunicação se dê, o intermediário entre o criador e o fruidor: o intérprete.

Os aspectos particulares da música no universo das artes é que obriga a presença deste terceiro ator no processo de comunicação. A linguagem da música prescinde da

vinculação com objetos da realidade física, o que Magnani chama de autonomia abstrata (1996). De fato, a música pura, sem o emprego de texto ou desligada de algum rito de qualquer espécie é plenamente auto-suficiente na sua capacidade de comunicar. Outro aspecto importante é o fato de ser uma arte temporal, acontece no tempo e não no espaço. Thurston Dart (2000) ressalta seu aspecto recriativo: a música para ser fruída precisa ser recriada, tarefa digna a ser realizada pelo intérprete a partir dos signos deixados pelo compositor, a partitura musical.

Pode-se admitir que na audição da música do passado passem a co-existir dois ou três substratos culturais: o do compositor; o do intérprete e ouvinte, em alguns casos específicos de identificação cultural estreita entre estes últimos. No caso de ouvintes não identificados com a cultura do intérprete temos entrelaçados os contextos culturais: do compositor; do intérprete; do ouvinte. No caso da audição de registros fonográficos, o fruidor tende a ser ainda mais diferenciado culturalmente quanto mais distante cronológica ou geograficamente estiver da gravação. Este entrelaçamento de contextos culturais distintos pode criar resultados muitas vezes imprevisíveis no processo de comunicação.

A partitura é um dos pontos de contato neste processo de comunicação, que envolve dois tipos de conhecimento: o racional e o sensível. Do ponto de vista "racional" existe um problema: será que o intérprete conhece e reconhece o valor e significado de cada um dos signos expressos em um determinado texto musical? O próprio Harnoncourt, especialista no assunto, reconhece a quantidade de mudanças que podem ter acontecido ao longo da história da música, no emprego de símbolos musicais e no seu significado (1998). A figura musical breve, apesar do que o seu nome sugere, hoje em dia soa muito menos brevemente que uma fusa, figura que nem existia, aliás. Uma obra escrita em breves queria expressar um andamento mais rápido, coisa que na atualidade é assinalada por marcações específicas. Isto para ficar em um só exemplo.

Do ponto de vista do conhecimento "sensível", as dificuldades são muito maiores. Adivinhar as intenções de um compositor em meio às informações objetivas de alturas, ritmos e harmonias pode se tornar tarefa bem complexa. Como saber o que "ia na mente" do criador no momento de conceber sua obra? Obtendo tal resposta, se esta for possível, como traduzir estas intenções musicalmente? Tais intenções só se deixam adivinhar, mesmo em edições completas e cheias de informações adicionais. Um exemplo: o compositor mineiro Padre José Maria Xavier deixou escrito em uma das partes do Ofício de Ramos de 1872: "N.B. [note bem]: modifique-se e modere-se os andamentos, principalmente os alegros, a fim de guardar o decoro da música sacra. Os graus altos do metrômeto (sic) são da ópera lírica e mais músicas profanas. Xavier." É uma instrução valiosa, mas fica a cargo do intérprete traduzir esta nota em execuções que atendam aos desejos do insigne compositor, uma vez que nem sempre estão disponíveis indicações precisas de andamento. O próprio autor da nota não deixa registrado a partir de quais graus metronômicos surgem os inconvenientes para a execução de suas obras. Talvez esta indicação nem seja viável.

Silvio Lago comenta sobre as interpretações criativas e intuitivas, umas mais felizes e outras menos, que demonstram o quanto o intérprete e sua capacidade de abstração são importantes. O embate entre interpretação objetiva e subjetiva por ele comentado gera boa dose de confusão (LAGO, 2002). O que se infere de todo o discurso sobre interpretação encontradiço em nossa literatura é o indispensável emprego do "bom senso", seja lá o que isto queira dizer.

IV. INTERPRETAÇÃO AUTÊNTICA

O que torna uma interpretação de fato autêntica? O "bom senso" do intérprete? Do ouvinte? No caso da música histórica mineira, pode-se analisar como exemplo a obra chamada Missa Grande, de Antônio dos Santos Cunha. Composta originalmente para flauta, duas clarinetas em Dó, duas trompas diatônicas, violinos, violas e baixo instrumental, além de coro a quatro vozes e partes para solistas. Até o momento, não foi possível precisar sua data de criação, mas alguns indícios levam a crer que tenha sido composta depois de 1815 (ROCHA, 2007). Suas cópias remanescentes encontram-se no acervo da Orquestra Ribeiro Bastos, em São João del-Rei, MG. De posse destes poucos dados, é hora de planejar sua execução sob o paradigma da autenticidade, recria-la segundo o espírito da época em que foi criada. Suponha-se que para tanto sejam atendidas as seguintes condições: emprego do possível efetivo da época; execução em local adequado, naturalmente, uma igreja da época; execução no momento adequado, ou seja, durante uma missa; o emprego de violinos da época, com cordas de tripa e arco barroco provavelmente; o emprego de violas nestas mesmas condições; trompas diatônicas puras ou com curvas intercambiáveis para as diversas tonalidades de cada parte da obra; clarinetes em Dó segundo as características da época, incluindo as palhetas; emprego do tiple, ou menino cantor, no lugar do soprano; emprego do rabecão junto com o violoncelo para o baixo instrumental; emprego de falsetista no lugar do contralto; execução conforme o estilo do autor e de sua época; emprego de técnicas de execução de época para os instrumentistas e cantores.

Algumas condições podem ser mais ou menos simples de atender. O efetivo é uma questão bem simples, já que um grupo formado por dois violinos I, dois violinos II, uma viola, um violoncelo, duas trompas, dois clarinetes e uma flauta não é tão complicado de reunir. A execução em uma igreja antiga, por exemplo, não é lá tão difícil de providenciar, a menos claro, que não exista nenhuma por perto. Surgem dificuldades diferentes para lugares diferentes. Certamente que nas Minas Gerais devido à verdadeira profusão de igrejas antigas e cidades históricas esta condição é bem simples de ser atendida. Talvez não se possa dizer o mesmo de estados brasileiros que não receberam a mesma atenção e nem tiveram o mesmo aporte de recursos humanos e financeiros como aqueles advindos em virtude da mineração na época Ciclo do Ouro. A partir daqui, o nível de complexidade aumenta. A execução em momento adequado da obra implica na celebração de uma missa segundo o rito católico daquele tempo, o que se torna algo mais difícil de atender. Como fazer para reproduzir o espírito piedoso que se imagina numa celebração do século XVIII, aspecto subjacente às intenções do compositor e muito certamente diferente do espírito religioso dos dias correntes. Com relação aos violinos e violas de época, o seu emprego pode ser uma ação algo complexa, mas já existem grupos em varias partes do Brasil e do mundo que estão se dedicando a interpretações com instrumentos históricos e a tendência é que

as cordas de tripa e os arcos barrocos, bem como outros acessórios, sejam artigos cada vez mais acessíveis. Também trompas diatônicas e clarinetes podem estar acompanhando esta tendência moderna e se tornando cada vez mais acessíveis. Talvez as palhetas destas últimas ainda seja um caso a ser estudado, afinal, o material de que são feitas não sofreu grandes mudanças, mas sim sua técnica para confecção. Talvez não seja possível dizer até que ponto os recursos modernos de manufatura alterem suas sonoridades. O rabecão pode oferecer maiores dificuldades para ser encontrado, mas o emprego de meninos cantores e falsetistas pode ser facilmente providenciado. Pode-se perceber que o nível de dificuldades é bem extenso, e o dispêndio de fundos e energia até se cumprir com todos estes requisitos não é desprezível. No caso de Antônio dos Santos Cunha um problema adicional: trata-se de um compositor criativo, mas pouco estudado, sobre o qual não se sabe quase nada do ponto de vista biográfico. O específico contexto histórico e ambiental condiciona os gêneros musicais e as composições que neles surgiram (STEPHAN, 1978). Sendo assim, como reconhecer seu estilo a partir da análise de sua época se ainda não se conhece com clareza sua história? A partir deste ponto chega-se a um estágio ainda mais complexo. Será que é possível conseguir instrumentistas e cantores versados em práticas musicais antigas? Afinal, de quê adianta ter um instrumento antigo sendo tocado com técnica moderna? De maneira geral, os cursos de graduação ou mesmo a aprendizagem inicial se dá baseada na execução e técnicas voltadas para instrumentos modernos. É comum que cravistas, por exemplo, sejam oriundos das classes de piano e não se pode precisar até que ponto o estudo prévio deste instrumento mais moderno interfere na execução daquele mais antigo.

Harnoncourt comenta sobre hierarquias entre os pressupostos necessários à realização de obras sob a ótica da interpretação autêntica (1998), mas tal critério leva subentendida a idéia de que existem aspectos mais importantes que outros, ou mesmo que alguns destes possam ser olimpicamente ignorados. Tal classificação pode ser muito pessoal e colaborar pouco para o resultado musical.

Seja como for, a pergunta mais importante é: quais e quantos pontos precisam ser atendidos para que uma interpretação possa ser considerada genuinamente autêntica? Todos? Alguns? Existem tipologias suficientes para se escapar da classificação pelo "bom senso" e estipular parâmetros objetivos viáveis? A própria autonomia abstrata da música cria dificuldades para estabelecer tais parâmetros, e a definição pelo "bom senso" pode ser demasiadamente precária para definir estas tipologias. Na verdade, o "bom senso" pode ser descartado uma vez que sua natureza individual faz com que não seja baliza para validar todos os fenômenos artísticos. Por outro lado, buscando objetividade na questão, não parece razoável que uma abordagem matemática possa atender a esta necessidade de classificação. Pode-se supor o seguinte argumento estatístico: se dentre todas as condições de execução forem atendidas inteiramente 50%, se tem uma interpretação autêntica. Desnecessário dizer que é arbitrário e completamente deslocado do que é efetivamente o fazer musical.

Dentro do processo de comunicação, a definição de interpretação autêntica esbarra em uma outra questão crucial e incontornável: o fruidor. Terceiro agente da comunicação musical e validador, ainda que para si mesmo, do discurso. Será que numa sociedade como a moderna, onde as experiências auditivas são tão diversas e variadas, o ouvinte conseguiria realizar uma "audição autêntica"? Sem sombra de dúvida, o ouvinte moderno, exposto a milhares de ruídos e estilos musicais que jamais poderiam ter sido previstos no passado, está impossibilitado de ouvir uma composição antiga segundo o espírito da época em que a obra foi escrita. Hoje em dia ouvem-se guitarras e distorções, sons sintetizados, amplificadores, turbinas de avião, motores, máquinas e tudo o mais que se fosse para ser listado, criaria uma lista quase infinita. Toda esta gama de sons e música interfere na apreciação da música antiga e na captação do sentimento que porventura ela expressa.

V. CONCLUSÃO

Do exposto, depreende-se que, sendo a música arte, e sendo a arte um processo de comunicação, na interação entre seus três agentes, criador, intérprete e fruidor, as dificuldades e transformações do conteúdo a ser comunicado impedem que se estabeleça de forma definitiva uma classificação válida para o que é ou o que não é interpretação autêntica. Não existem tipologias aplicáveis a todos os fenômenos envolvidos no discurso musical que possibilitem uma classificação universal do que seria interpretação autêntica, tampouco, o "bom senso" pode ser considerado ferramenta válida para este fim. Desta forma, o conceito "interpretação autêntica" é demasiadamente obscuro e subjetivo para ser referendado de maneira inconteste.

Sendo a música uma arte recriativa, o contexto cultural ao qual o ouvinte e o intérprete estão submetidos os impedem de realizar o processo de comunicação isento das influências do momento. Somente a impossível anulação destas influências no instante da recriação da música permitiria uma interpretação realizada sob a ótica de um contexto cultural do passado. Talvez, a única interpretação autêntica possível, na concepção mais pura, seja o da música contemporânea feita pelos músicos dela contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario. *Introdução à Estética Musical.* São Paulo: Hucitec. 1995, 146 p.

CUNHA, Antônio dos Santos. Missa Grande. Partituras manuscritas por vários copistas, encontradas no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, São João del-Rei, MG.

DART, Thurston. *Interpretação da Música.* São Paulo: Martins Fontes. 2000, 236 p.

DIAS, Sérgio. Considerações Sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista in *Encontro de Musicologia: Anais*. Paulo Castanha (org.). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002. 330 p.

GALEFFI, Romano. Fundamentos da Criação Artística. São Paulo: Melhoramentos/ EDUSP. 1977, 222 p.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977. 138 p.

NEVES, José Maria. A Cultura Mineira no Século XIX (Música) in *3º Seminário Sobre a Cultura Mineira no Século XIX*, do Conselho Estadual de Cultura, MG. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 228p.

OSB. Temporada 2008. Disponível em: <http://www.osb.com.br/temporada.php>. Acesso em: 03/2008.

OSESP. Temporada 2008. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/novo/estatico/programacao_temporada20.html> Acesso em 01/2008.

ROCHA, Edílson. Antônio dos Santos Cunha: conjecturas sobre um notável compositor mineiro. In *XVII Encontro da ANPPOM*. Anais. São Paulo: ANPPOM. 2007. CD-Rom.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente.* São Paulo: Editora Moderna. 2003, 128 p.

STEPHAN, Rudolf. Música: *Enciclopédia Meridiano Fischer*. Sintra: Ed. Meridiano. Vol.7, 567 p.

LAGO JUNIOR, Silvio. *A Arte da Regência*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores. 2002, 138 p.

VIEGAS, Aloísio J. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

XAVIER, Pe. José Maria. Ofício de Ramos. Partitura autógrafa de 1872 encontrada no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, São João del-Rei, MG.

Antônio de Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano (1933)

Fátima Corvisier,[*1] Eduardo Monteiro,[#2]

[*]*Escola de Comunicações e Artes – Departamento de Música, Universidade de São Paulo*
[#] *Escola de Comunicações e Artes – Departamento de Música, Universidade de São Paulo*
[1]fatimacorvisier@usp.br, [2]ehsmonteiro@hotmail.com

Palavras-Chave

Pedagogia do piano, Antônio de Sá Pereira, Técnica pianística, Ensino Moderno de Piano

Keywords

Piano Pedagogy, Antônio de Sá Pereira, Piano Technique, Piano Instruction and Study

RESUMO

Antônio de Sá Pereira, celebrado autor no âmbito da Educação Musical, é um dos pioneiros da Pedagogia do Piano no Brasil. Seu tratado *Ensino Moderno de Piano* (1933) abrange questões diversas como a leitura à primeira-vista e o desenvolvimento da audição crítica do aluno. Esta obra refere-se, pela primeira vez no Brasil, à fisiologia dos movimentos pianísticos e sistematiza o emprego da técnica de peso do braço na execução. Aplicando estratégias racionais de estudo visa ensinar o aluno a pensar e a ouvir por conta própria. Esta comunicação descreve brevemente a essência da obra.

ABSTRACT

Antônio de Sá Pereira is a renowned scholar in the field of Music Education and a pioneer of Piano Pedagogy in Brazil. His treatise on Piano Teaching, Ensino Moderno de Piano (Modern Piano Teaching - 1933), encompasses several related subjects such as sight reading and critical listening. This is the first time a Brazilian work describes the physiology of piano playing movements and systematizes the use of the arm-weight technique. The work also applies rational strategies of study in order to teach the students to think and listen by themselves. This paper will briefly describe the essence of the work.

I. INTRODUÇÃO

Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) foi um nome marcante na vida de muitos que hoje fazem parte da história da música no Brasil. Professor catedrático no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932 e 1955, teve uma carreira notável não somente como pedagogo, mas também como importante disseminador de idéias inovadoras no campo da pedagogia musical, da psicologia aplicada à música e das práticas interpretativas. De certa forma, Sá Pereira já antecipava o conceito de interdisciplinaridade como uma das ferramentas essenciais para a formação do músico completo. A admiração e o respeito por este grande pedagogo e intelectual da música são evidentes em todas as menções a seu nome.

Sá Pereira nasceu em Salvador, Bahia, ainda no século XIX. Filho de um comerciante de ascendência portuguesa, foi mandado à Europa para prosseguir em seus estudos ainda muito jovem, aos doze anos, em 1900. Em Paris estudou com o pianista Ferdinand Motte-Lacroix, em Berlim com os pianistas Bruno Eisner e Ernest Hutcheson e em Lausanne com Émile-Robert Blanchet. Segundo a pianista Maria Abreu, Sá Pereira era "um europeu nascido na Bahia", pois, os dezessete anos vividos na Europa forjaram aquela pessoa especial, diferente, cuja maneira de falar revelava "um leve sotaque de origem indefinida" (ABREU; GUEDES, 1992, p.140).

Dessa vivência na Europa Sá Pereira trouxe as idéias que formariam o ponto de partida para a criação de seu tratado de técnica e ensino pianístico: o *Ensino Moderno de Piano*.

II. O TRATADO

O *Ensino Moderno de Piano*, publicado em 1933 pela Editora Ricordi Brasileira, de São Paulo. Outras duas reedições foram publicadas em 1948 e 1964, sendo que esta última, ampliada pelo autor, é a versão mais completa da obra, e portanto, a fonte primordial para o presente artigo.

O *Ensino Moderno de Piano* representa um importante marco na pedagogia pianística brasileira. Ainda que a literatura pianística seja uma das mais prolíficas no campo musical, principalmente no que concerne a técnica instrumental e o ensino do piano, o trabalho de Sá Pereira não se assemelha a nenhum outro escrito no Brasil, no mesmo período. Até esta data, não havia outro compêndio abrangente que abordasse questões tão diversas - desde a leitura musical até o desenvolvimento da audição diferenciada do pianista. O tratado é ímpar, e não repete fórmulas técnicas muitas vezes abordadas de forma reducionista por muitos trabalhos publicados até aquele momento.

Pela primeira vez uma obra brasileira abrangia de forma didática a fisiologia dos movimentos, resultado dos estudos exaustivos de Sá Pereira dos trabalhos do médico alemão Friedrich Steinhausen (1859-1910) - *Die Physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* (Os erros fisiológicos e a transformação da técnica pianística). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1905 - e do pedagogo e pianista Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945) - *Die natürsliche Klaviertechnik* (A técnica natural do piano). Leipzig: Kahnt, 1905. Aliado a este estudo, Sá Pereira acrescentou em seu tratado o resultado de sua incursão no campo da Psicologia aplicada à Música - prática pioneira no estudo musical no Brasil, ao correlacionar aprendizagem, memória e automatismo ao estudo do instrumento. Neste tratado o autor distancia-se das práticas empíricas então vigentes adotando uma postura muito mais científica, centrada na reflexão e procurando obter resultados mais eficazes através de um trabalho racional.

O *Ensino Moderno de Piano* busca apresentar as dificuldades pianísticas e reduzi-las a seus movimentos básicos a serem estudados dentro de um trabalho que "despenda o mínimo de esforço e tempo" (PEREIRA, 1964, p.10). Abrange a fisiologia dos movimentos e, o mais

importante, pela primeira vez no Brasil, sistematiza a aplicação do peso do braço e da queda-livre na execução instrumental. Estes conceitos são essenciais para o entendimento da técnica pianística. Outro ponto de interesse diz respeito ao capítulo dedicado à audição diferenciada, onde Sá Pereira recomenda um programa de estudo para o desenvolvimento da audição interior e da percepção auditiva, que segundo o autor, são imprescindíveis na formação do músico.

Destinado aos "jovens professores e alunos adiantados", o tratado expõe as idéias mais atuais da época, questiona a aplicação de estratégias arcaicas de ensino de piano e não se limita a recomendar exercícios e soluções para problemas técnicos, mas antes de tudo, procura ajudar o leitor a refletir sobre estes problemas e a buscar suas soluções. O principal objetivo de Sá Pereira é fazer com que o aluno "ache por si só a solução de qualquer problema técnico ou musical, mediante concentrado esforço de meditação e de crítica, [...] o legado mais importante que um mestre pode transmitir ao aluno: ensinar-lhe a pensar e a ouvir por conta própria" (PEREIRA, 1964, p.9).

A originalidade do trabalho já pode ser verificada em seu objetivo. Aspecto importante levantado pelo autor, diz respeito ao crescimento musical e intelectual do aluno e sua emancipação da tutela do professor. Sá Pereira não instiga o aluno a prescindir do professor, porém, o encoraja a libertar-se da eterna dependência de um mestre.

O *Ensino Moderno de Piano* tem como fundamentação teórica os trabalhos sobre técnica pianística e didática do piano mais conceituados e atuais da época, e quando de seu lançamento, abalou as estruturas dos tradicionalistas, encabeçados pelo crítico Oscar Guanabarino, que durante sete meses do ano de 1933 atacou a obra e seu autor, em sua coluna *Pelo Mundo das Artes*, no *Jornal do Commercio*. Em sintonia com o que havia de mais revolucionário em termos de ensino de piano e técnica, o trabalho contextualiza-se em um período onde a investigação e a pesquisa substituíram o empirismo no ensino e na execução instrumental. Segundo dados coletados por Luca Chiantore (2004), muitos dos vários tratados, métodos e coletâneas de exercícios sobre técnica pianística, publicados entre os anos 20 e 40, em sua busca pela cientificidade em música, privilegiaram a esfera teórica, em detrimento de uma aplicação prática dos assuntos abordados. A procura por uma teoria científica baseada nos aspectos mecânicos da execução provocou, de certa forma, um afastamento do conceito mais abrangente de técnica, entendida como uma ferramenta através da qual se faz música. Esta atitude suscitou reações, ao afastar o elemento artístico, e não torná-lo a maior fonte de motivação dessa busca pela compreensão da técnica. Ao reportar-se a suas experiências pessoais, e a aulas presenciais, fontes das lições contidas no tratado, Sá Pereira rechaça essa abordagem puramente mecânica da técnica e resgata esse elemento motivador ao mesmo tempo que contrapõe a figura do teórico à do pedagogo-intérprete. Ainda que seu tratado procure apresentar um enfoque científico, não se apresenta como um trabalho teórico árido, desvinculado do universo da performance e do ensino. Seu trabalho é resultado da prática diária do autor no ensino do instrumento. Fugindo dos métodos tradicionais e suas fórmulas reducionistas, seu conteúdo revela uma necessidade premente no que concerne uma formação mais completa do aluno de piano.

Sá Pereira, além de pianista e professor de piano, instituiu a disciplina de pedagogia musical com ênfase na didática do piano no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Esta medida foi sem dúvida, um marco no ensino pianístico. O trabalho *Ensino Moderno de Piano* resume as idéias transmitidas por seu autor nessas aulas de pedagogia.

Estudioso incansável e investigador detalhista, a maior preocupação de Sá Pereira foi propagar as práticas de estudo e ensino de piano em vigência nos grandes centros musicais da Europa na época, idéias estas que, no Brasil, ainda não haviam tido a merecida atenção e difusão. O trabalho técnico mais comum até então baseava-se na infinita repetição de fórmulas, exercícios e estudos. Tanto Sá Pereira, quanto muitos outros pedagogos da época insistiram no aspecto racional do estudo de piano – o subtítulo da obra é *Aprendizagem Racionalizada*. Dentre eles podemos citar Alfred Cortot (1877-1962) e seu famoso trabalho *Principes Rationnelles de la Technique Pianistique*, de 1928. A meta era criar uma metodologia de estudos onde o aluno pudesse obter resultados mais eficazes, eliminando a questão do estudo baseado na pura "intuição ou palpite". Sá Pereira imbui-se do "conceito do tecnicismo" que determinou um novo modo de pensar e agir no início do século XX. Segundo Maria Lucia Aranha (2006), a Pedagogia no início do século XX "muito deve ao desenvolvimento da ciência e da técnica" (ARANHA, 2006, p.257). A busca pela eficiência, em um sistema organizado e eficaz, voltado para maior e melhor rendimento no trabalho, fez uso de técnicas de racionalização que, ultrapassando os limites das linhas de produção industrial, encontrou eco nos mais diversos empreendimentos da vida cotidiana.

Esta racionalidade no estudo traduz-se em um trabalho consciente e atento, cuja eficácia depende mais da definição clara dos objetivos a serem alcançados do que do tempo despendido para sua realização. Na definição desses objetivos, como estudar torna-se mais importante do que o quê e quanto estudar. Como já havia dito Liszt, apud Chiantore, em outro contexto, mas aplicável a esta situação, "não é o estudo da técnica o que conta, e sim a técnica do estudo" (CHIANTORE, 2004, p.568). E este é o caminho proposto por Sá Pereira na sua obra *Ensino Moderno de Piano*. Este autor critica o ensino tradicional e a alienação daqueles que insistem em perpetuá-lo, ignorando a nova colocação do ensino da arte pianística sobre bases racionais, desconhecendo os Tratados publicados em varias línguas, e desprezando as "atuais necessidades de rapidez e eficiência do atual imperativo da racionalização" (PEREIRA, 1964, p.10). Critica, duramente, o processo de ensino por imitação e aponta a dependência do aluno – "quem ouve e pensa por ele é o professor" – como a principal causa da falha no ensino, uma vez que os alunos não aprendem música, e sim peças, "através do processo improdutivo da cópia servil, da imitação" (PEREIRA, 1964, p.10).

Através de muitas reflexões, o autor chega a uma indagação que vai nortear todo o Tratado. Este se pergunta quais seriam as causas às quais devem ser atribuídos os erros cometidos pelo aluno. Dessa investigação, conclui que "as mil dificuldades da execução pianística derivam, todas elas, de poucos impedimentos, de natureza física, psicológica e neuro-muscular." (PEREIRA, 1964, p.10). Após um longo

trabalho de observação e análise, Sá Pereira resume em cinco pontos os impedimentos causadores de erros na execução. São estes: a deficiência de leitura, a deficiência de senso de localização, o impedimento físico, o impedimento psicomotor e a ausência de controle auditivo. Essa redução de todas as dificuldades a cinco "causas de erros" é absolutamente original. A deficiência de leitura refere-se ao conhecimento insipiente dos sinais da notação musical e do seu significado no contexto teórico-analítico. A deficiência de senso de localização está em estreita ligação com a prática da leitura, principalmente à primeira vista, e à memória dos movimentos e distâncias. O impedimento físico diz respeito à conformação anatômica da mão pianística e a melhor maneira de adaptá-la ao instrumento. O impedimento psicomotor está diretamente ligado à forma de estudar. A execução exige do pianista bons dedos (ausência de impedimento físico) e bons nervos (ausência de impedimentos de ordem neuro-muscular). Neste quesito, os principais impedimentos apontados por Sá Pereira são: uma defeituosa coordenação dos movimentos e a contração excessiva dos músculos. Por fim, a ausência de controle auditivo, como subentendido, é a incapacidade de escutar atentamente, de maneira diferenciada, e de criticar a própria execução.

O Tratado é dividido em quatro partes e cada uma delas em capítulos. Várias observações de caráter descritivo e explicativo, impressas em um tipo de letra menor que o do texto principal, permeiam a obra. Sua leitura é dinâmica e muitos exemplos remetem o leitor a situações práticas do cotidiano do estudante e do professor de piano, eliminando uma teorização inútil e ininteligível. A linguagem é bastante direta, com o emprego de expressões por vezes coloquiais, visando maior comunicação com o leitor. Os recursos da simplicidade e da objetividade tornam o tratado muito didático. Sá Pereira distribui a matéria da seguinte maneira: 1ª Parte: Leitura e senso de localização; 2ª Parte: Mão pianística; 3ª Parte: Disciplina da inervação (técnica pianística); 4ª Parte: Audição diferenciada.

Na terceira parte do Tratado, Sá Pereira aborda a técnica de forma não convencional, através da inter-relação de suas três noções principais (KAEMPER, 1968, p.6-8): os movimentos pianísticos, a escritura pianística (os gêneros de mecanismo), e a teoria da técnica (tecnologia pianística). Sá Pereira não pretende apresentar exercícios para todos os movimentos requeridos pela técnica pianística, pois, como cita, há um repertório imenso de exercícios e estudos que tratam do assunto em centenas de métodos e tratados. Mediante alguns exemplos típicos, o pedagogo quer apenas "ensinar ao aluno processos racionais de trabalho, mostrando-lhe como as mais complexas passagens pianísticas podem ser reduzidas a alguns poucos movimentos básicos" (PEREIRA, 1964, p.12). Estes movimentos básicos são organizados por Sá Pereira da seguinte forma: 1º. Movimentos de flexão e de extensão (levantar e baixar os dedos) na articulação metacarpiana: TÉCNICA DE TRILO; 2º. Movimentos de expansão da mão (espalmar a mão): TÉCNICA DE ACORDES; 3º. Movimentos de abdução e adução do polegar e da mão (passagem do polegar e da mão): TÉCNICA DE ESCALAS E ARPEJOS; 4º. Movimentos de flexão e de extensão da mão na junta do pulso: TÉCNICA DE OITAVAS; 5º. Movimentos de rotação do antebraço: TÉCNICA DO TRÊMULO. Tal organização assemelha-se àquela utilizada por Alfred Cortot em seu trabalho, acima citado. Entretanto, o próprio Sá Pereira atesta que ao criar tal classificação ainda não tinha conhecimento do trabalho do pianista suíço.

Na última parte do tratado, a qual Sá Pereira define como a mais original da obra, é abordada a quinta causa de erros na execução: a falta de controle auditivo. É através do estudo do toque polifônico, que Sá Pereira pretende que o aluno aprimore sua capacidade auditiva, para que este seja capaz de ouvir de forma "sutil e diferenciada" (Idem, p. 85). Como expõe, essa falta de controle auditivo e a falta de ouvido são duas situações distintas. Também não se relaciona ao ouvido absoluto ou relativo, pois a falta de controle independe do tipo de audição desenvolvida pelo aluno, podendo se manifestar, inclusive, naqueles indivíduos que possuem "ótimo ouvido". Sá Pereira refere-se ao "ouvido qualitativo", que define como "a capacidade de crítica, audição analítica extremamente diferenciada e qualidade superior de uma execução pianística" (Idem, p.86). Notando que a auto-escuta é um procedimento raro entre os alunos, que, obrigatoriamente deveriam escutar o que tocam, Sá Pereira critica os professores de piano e os métodos, em geral, que, tentando combater os sintomas de procedimentos errôneos e não suas causas, prescrevem para os alunos todos os tipos de regras e exercícios destinados a sanar erros de expressão (toques, pedal, graduação de sonoridades, timbres diferenciados, fraseado, etc.) sem abordar a sua origem: a incapacidade de escutar e criticar a própria execução. As reflexões do autor acerca deste tópico, levam-no a concluir que a solução de tal problema é possível se for despertada no aluno e não imposta, ou, conforme suas palavras, "vier de dentro, da consciência artística do aluno, e não de fora, por meio de regras e exercícios" (Idem, p.86). Do despertar dessa consciência crítica, materializada na audição crítica do que executa, advém a emancipação do aluno, que neste momento transforma seu "ouvido em seu mestre e monitor de todos os instantes, e não apenas de uma hora por semana" (Idem, p.86). Sá Pereira acredita que o professor pode apontar os erros cometidos pelo aluno, mas não deve lhe apresentar todas as soluções prontas, e sim instigá-lo a encontrá-las por conta própria, através da experimentação. Este é um trabalho mais demorado, mas que faz o aluno acostumar-se a pensar por conta própria.

Sá Pereira menciona ter encontrado um modo seguro, interessante, e não mecânico, de preparar o estudo do toque polifônico. Defende primeiro a educação polifônica do ouvido, para que este possa então controlar o toque diferenciado dos dedos. Este trabalho proposto por Sá Pereira consiste na decomposição e subseqüente recomposição das vozes de trechos polifônicos. Em uma obra a três vozes, o autor sugere que as vozes sejam estudadas isoladamente e depois combinadas duas a duas. Esgotadas as possíveis combinações parciais, a obra é então executada na sua composição original. Conforme explica, este trabalho aumenta a consciência auditiva do aluno.

A primeira etapa desse estudo, exemplificado em uma sinfonia de Bach, lida com a separação das vozes. Nesta fase o aluno toma conhecimento das vozes, tocando (e ao mesmo tempo cantando) cada uma, separadamente. A segunda etapa aborda as diferentes combinações de duas vozes: primeira com a segunda; primeira com a terceira; segunda com a terceira. Porém, Sá Pereira utiliza um recurso facilitador a fim de que o aluno entenda bem como a melodia de cada voz se

movimenta e quais as características intrínsecas de cada uma. A facilitação consiste em tocar cada voz com uma das mãos (mesmo que duas delas sejam, originalmente, tocadas somente pela mão direita, por exemplo). Desta forma Sá Pereira acredita que o aluno pode escutar atentamente e guardar melhor todos os efeitos de sonoridade resultantes desta combinação de vozes, uma vez que a diferenciação de planos sonoros é a principal dificuldade na execução polifônica. Sá Pereira defende a clareza e a transparência do conjunto sonoro, que são obtidas através dessa diferenciação, seja no plano das variações de dinâmica ou de timbre. O importante para o autor é evitar a igualdade sonora, com planos mal calculados, o que resulta em um "efeito monótono e incolor, quando não de completa confusão [...] de sonoridade maciça, incompreensível" (Idem, p.90).

Outro esquema de estudo é proposto, onde, nas combinações entre vozes, uma voz é cantada (solfejada) enquanto a outra é tocada no piano. Sá Pereira admite que este processo é ainda mais eficaz que o da execução facilitada, embora mais trabalhoso. Segundo relata, a extrema concentração exigida para que o aluno entoe a melodia de forma correta e afinada, sem se deixar perturbar pela outra voz, é conseguida com muito esforço e uma percepção auditiva muito atenta. Mais difícil ainda é a variante desse exercício, onde o aluno canta uma das vozes enquanto toca as outras duas restantes. Na terceira etapa do estudo as três vozes são trabalhadas juntas, e tocar com uma só mão duas vozes diferentes, com timbres diferentes torna-se a grande dificuldade. Como recomendação essencial, Sá Pereira adverte que os dedos só conseguem executar bem essa diferenciação se o ouvido a realizou primeiro. Nessa fase o autor pede que a execução facilitada seja comparada à execução original, ou seja, com duas vozes tocadas pela mesma mão. A facilitação, nesse caso, funciona como modelo que guia o aluno na busca do resultado sonoro desejado.

III. CONCLUSÃO

O trabalho de Sá Pereira no âmbito da Iniciação Musical desenvolvido no Instituto Nacional de Musica é conhecido e celebrado. Porém, no que concerne a área das práticas interpretativas e da didática do instrumento, o nome de Sá Pereira caiu em esquecimento. O *Ensino Moderno de Piano* sempre foi uma obra muito cara a Sá Pereira, que a revisou pela última vez, em 1964, dois anos antes de seu falecimento. Essa terceira edição, ainda é encontrada no catálogo da Editora Ricordi. Por seu conteúdo didático e pelo tipo de abordagem da técnica pianística e do ensino do instrumento - não circunscritos ao aspecto puramente físico da execução, esta obra merece ser resgatada. Este, e tantos outros trabalhos realizados por Sá Pereira em prol da qualidade artística e da seriedade no ensino instrumental, testemunham, de maneira indiscutível, o pioneirismo e a atualidade de suas idéias.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. *O Piano na Música Brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ARANHA, Maria Lúcia de A. *História da Educação e da Pedagogia*. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CORTOT, Alfred. *Principes Rationnells de la Technique Pianistique*. Paris: Editions Salabert, 1928.

KAEMPER, Gerd. *Techniques Pianistiques*. Paris: Alphonse Leduc, 1968.

PEREIRA, Antônio de Sá. *Ensino Moderno de Piano : Aprendizagem Racionalizada*. São Paulo : Ricordi, 1933 (2a ed. São Paulo: Ricordi, 1948 ; 3a ed. São Paulo: Ricordi, 1964).

Canções de Ronaldo Miranda para Voz e Piano: Música, poesia, performance e transcrição fonética

Gisele Pires-Mota
College of Music, Florida State University, Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília
giselepires1@gmail.com

Palavras-Chave

Ronaldo Miranda, canção de câmara brasileira, performance, estudos sobre música e literatura.

RESUMO

O presente trabalho objetiva comunicar a pesquisa em andamento sobre as oito canções de para voz e piano do compositor brasileiro Ronaldo Miranda. Para cada canção haverá a tradução para o inglês e a transcrição fonética (IPA) dos poemas. Após a análise musical das canções, será utilizada uma abordagem interdisciplinar na tentativa metodológica de abarcar tanto poesia quanto música. Para a identificação da relação texto-música, será seguido o modelo proposto por Stein e Spillman no livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder.* A utilização dos conceitos literários de *persona* e modo de direcionamento serão os transpostos para a área musical por Edward T. Cone e explicitados no livro *The Composer's voice.* Através dessa investigação será possível ter acesso a informações musicais e poéticas essenciais que servirão de base para as sugestões performáticas.

I. INTRODUÇÃO, JUSTIFICATIVA

A presente texto objetiva comunicar a pesquisa de doutorado em andamento sobre as oito canções para voz e piano do compositor brasileiro Ronaldo Miranda de modo a entender a estreita relação entre música, poesia e performance, especialmente compreender o papel do piano nas canções. Visando o acesso de tais obras a um maior numero de intérpretes, uma importante parte desse estudo será prover também a transcrição fonética dos poemas (IPA).

Ronaldo Miranda "está se tornando uma das principais figuras ativas na música brasileira contemporâneas" (Duarte, 2002, p.10). Ele ultrapassou o estilo nacionalista de composição do começo do século vinte, incorporando um estilo "eclético" (IBID, p.11) Não obstante, "parece capturar a essência da música brasileira sem recorrer ao uso direto de material popular" (IBID, p.10). Suas peças vêm sendo executadas em muitos festivais de música contemporânea no Brasil, nos EUA, na Espanha, Áustria, Alemanha e Hungria. Além de ensinar composição na UFRJ e USP, trabalhou também para Funarte. Embora a maioria de suas obras seja instrumental, dois de seus trabalhos mais importantes é de natureza vocal, as ópera *Dom Casmurro* e *A Tempestade*, além de amplo repertório coral, o que demonstra seu profundo interesse no gênero vocal.

Ronaldo Miranda compôs oito canções para a formação voz e o piano: "Cantares" (também na versão para voz, cravo, flauta e viola da gamba), "Segredo," "Retrato," "Soneto da separação," "Desenho Leve," e *Três Canções Simples* ("Cotidiano," "Visões," e "Dia e noite"). Existem outras cinco canções com outros tipos de instrumentação: *Unterwegs,* três *lieder* com poemas de Hermann Hesse para barítono, flauta, piano e violoncelo; "Trajetória" para soprano, flauta, clarineta, piano, violoncelo e percussão, e "Cal Vilma" para voz, piano, e violoncelo.

II. OBJETIVOS

A intenção desta pesquisa é dupla: 1) estudar as oito canções de Ronaldo Miranda para a formação voz e piano a fim de fornecer uma guia de performance para o pianista e cantor, com a ênfase no papel dramático dos performers, e 2) promover a canção brasileira de câmara facilitando acesso à língua Portuguesa através da transcrição fonética pelo IPA (Alfabeto Fonético Internacional).

III. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Considerando o número de canções de câmara escrita por compositores brasileiros, a pesquisa sobre tal gênero ainda esta seus estágios iniciais e estudos sobre o papel do piano são ainda mais escassos. Assim, o material disponível para ajudar o pianista no processo de preparar e de executar a canção de câmara brasileira é quase inexistente.

Castro , Borghoff e Pádua (2003) notam que

> publicações acadêmicas mais recentes sobre canção da câmara brasileira são escassas e muitas vezes de difícil acesso, sendo os bancos de dados disponíveis ainda deficientes. Além disto, são ainda restritos os cursos de pós-graduação em música no país e poucos os intérpretes, cantores e pianistas, que se especializam em música brasileira (p.75).

Sabe-se que "na área do acompanhamento de canções ao piano a referência literária é também escassa" (IBID, p. 75). Octavio Maul (1977) salienta as diversas habilidades necessárias a um pianista no acompanhamento de instrumentos e de música vocal e ressalta que a atuação do pianista no acompanhamento da música vocal é diferente da prática pianística na música instrumental. O texto poético deve ser compreendido e tal ação declamatória, através da música, influencia fortemente na interpretação da mesma.

Um dos primeiros estudos na vocal brasileira área explora algumas canções dos Villa-Lobos (Brandão, 1999) e canções religiosas de Almeida Prado (Farid, 1996). Estudos recentes sobre canções por Dinorá de Carvalho (Carvalho, 2001), sobre as canções *Poemas da Negra* de Camargo Guarnieri (Gonçalves, 2004), canções de Armando Albuquerque (Chaves e Nunes, 2003) e *Quatro Líricas* de Francisco Mignone (Oliveira, 2005) investigam somente uma parte pequena deste vasto campo conhecido como canção de câmara brasileira.

Felizmente, Ronaldo Miranda é também um acadêmico. Ele escreveu um artigo sobre seu *Concerto para piano* (Miranda, 1987) e uma tese de doutorado sobre seu processo composicional na ópera *Dom Casmurro* (Miranda, 1997). Além destes significativos estudos, existem algumas outras investigações acadêmicas, a maioria delas sobre suas obras para piano, como a de Duarte (2002) que trata das peças de Miranda para piano solo e à quatro mãos e descreve os períodos composicionais de Miranda; a de Soares (2001) que

investiga a obra para piano solo de Ronaldo Miranda com foco nos aspectos interpretativos; a pesquisa de Raimundo (1991), que oferece sugestões em como executar a peça para piano *Estrela Brilhante*; e a dissertação de Thys (2007) que explora problemas e soluções na performance das obras para piano à quarto mãos. Sobre algumas canções de Miranda existe apenas uma monografia de especialização (Morais, 2001) e sobre sua obra sinfônica, uma dissertação de mestrado (Brucher, 2007).

Visto que a presente pesquisa se realiza fora do Brasil, os dois primeiros capítulos irão fornecer uma visão geral da música erudita brasileira no século XX contextualizando a vida e obra de Ronaldo Miranda.

IV. METODOLOGIA

Nas recentes pesquisas sobre as relações entre música e texto, como a de Lodato (1999), é apontada a inexistência de uma metodologia já estabelecida para a análise de canções de forma abrangente e totalizadora, abarcando não só o texto, nem somente a música, mas a junção dos dois formantes da canção. Nesse sentido, para fundamentar as discussões a respeito das canções de Ronaldo Miranda será utilizada uma combinação de abordagens diversas:

1) Análise musical preliminar baseada no modelo proposto por Jan LaRue no livro *Guidelines for Style Analysis* (1970), mapeamento as categorias como Som, Harmonia, Melodia e Ritmo e identificação do estilo estético-musical empregado pelo compositor;
2) Explicitação das relações entre o texto e a música com objetivos interpretativos serão observados à luz dos estudos de Stein e Spillman explicitados no livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996);
3) Para investigar os aspectos poéticos mais relevantes das canções serão usados os conceitos de *Persona* e de Modo de Direcionamento, transpostos da Literatura para a música por Edward T. Cone (1974), e utilizados também por Stein e Spillman (1996). Tais conceitos se referem a *quem* está falando, *persona,* e *para quem* está se falando, modo de direcionamento.

Na parte final do trabalho serão discutidos aspectos relativos a decisões interpretativas oriundas do estudo da relação texto-música, do estilo estético musical escolhido, das conclusões advindas da utilização dos conceitos de *persona* e modo de direcionamento, bem como da própria experiência de performance das canções.

A utilização dos conceitos de *persona* e de modo de direcionamento na investigação do papel do piano em cada uma das canções de Ronaldo Miranda, bem como uma explicitação do estilo estético-musical selecionado proverá uma abordagem globalizante na busca de subsídios analíticos para a fundamentação da performance.

Uma vez que um dos principais objetivos desta investigação é esclarecer o papel do piano na música, haverá uma investigação mais profunda sobre as canções em que o piano desempenha um papel mais importante. Finalmente, para cada poema haverá uma tradução para o inglês e transcrição fonética (IPA).

Com este estudo espera-se contribuir para a investigação mais sistematizada da canção de câmara brasileira, no sentido de oferecer material para o pesquisador da área, sugerindo uma maneira diferenciada de refletir sobre o processo interpretativo da canção e fornecendo, desse modo, subsídios para decisões de performance do cantor e do pianista.

V. REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Stella M. S. *The Brazilian Art Song: A Performance Guide Utilizing Selected Works by Heitor Villa-Lobos.* 1999. Tese (Doutorado) – Columbia University Teachers College.

BRUCHER, Nicolai. *Tendências da Música Sinfônica Contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda.* 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CARVALHO, Flávio. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma Análise Interpretativa*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Luciana; BORGHOFF, Margarida; PÁDUA, Mônica. Em Defesa da Canção de Câmara Brasileira. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 8, p.74-83, 2003.

CHAVES, Celso; NUNES, Leonardo. Armando Albuquerque e os Poetas. *PER MUSI: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte*, v. 8, p. 66-73, 2003.

CONE, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.

DUARTE, Vitor Monteiro. *Ronaldo Miranda's Solo and Four-Hand Piano Works: The Evolution of Language Towards Musical Eclecticism*. 2002. Dissertação (Doutorado) – University of Arizona.

FARID, Mônica. *A Relação Texto-Música nas Canções Religiosas de Almeida Prado*. 1996. Dissertacao (Mestrado) – Unicamp.

GONÇALVES, Marina. *A Influência do "Ensaio sobre a Música Brasileira" de Mário de Andrade no Ciclo "Poemas da Negra" de Camargo Guarnieri*. 2004. Dissertação (Mestrado) –Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

GONZAGA, Maria. *Canções de Câmara de Osvaldo Lacerda*. São Paulo: UNESP, 1997.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.

LODATO, Suzanne. Recent Approaches to Text/Music Analysis in Lied: A Musicological Perspective. In: Paul, Steve; Wolf, Werner; e Bernhart, Walter (ed.). *Words and Music Studies: Defining the Field.* Amsterdan/New York: Editions Rodopi. 1999, p. 95-112.

MAUL, Octavio. *Transposição e Acompanhamento ao Piano*. 2. ed. Brasília: Editora Gráfica Alterosa, 1977.

MIRANDA, Ronaldo Coutinho de. *"Dom Casmurro," uma Ópera. A Música no Processo de Teatralização do Romance Machadiano*. 1997. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

____. *O Aproveitamento das Formas Tradicionais em Linguagem Musical Contemporânea na Composição de um Concerto para Piano e Orquestra.* 1987. Memória de Recital (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

____. Três Canções Simples [Gravado por C. MacDavid e R. Miranda]. *Trajetória*. RD 020. Rioarte Digital, 1999.

MORAIS, Maria Benígna F. *O Ciclo "Três Canções Simples" de Ronaldo Miranda: Uma Análise Prosódica Interpretativa*. 2001. Monografia (Especialização) – Universidade Federal de Uberlândia.

OLIVEIRA, Gisele P. *"Quatro Líricas" (1938) de Francisco Mignone com Texto de Manuel Bandeira: Música, Poesia e Performance.* 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

RAYMUNDO, Harlei A. E. *Uma Postura Interpretativa da Obra "Estrela Brilhante" de Ronaldo Miranda*. 1991. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOARES, Consuelo Caporali. *A Obra para Piano Solo de Ronaldo Miranda: Análise sobre a Linguagem Musical Utilizada e suas*

Implicações para a Interpretação. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música Uni-Rio.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder.* New York: Oxford University Press, 1996.

THYS, Marcelo G. *A Prática do Piano a Quatro Mãos: Problemas, Soluções e sua Aplicação a Peças de Almeida Prado e Ronaldo Miranda.* 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música da Uni-Rio.

Piano no Instituto de Artes da UFRGS 1909 – 1930: performance e história

Isabel Porto Nogueira [#1], Cristina Capparelli Gerling, [#2]

[*] *Conservatório de Musica da UFPEL, PPGMUS/UFRGS*

Palavras-Chave

repertório, performance, educação feminina, Instituto de Artes da UFRGS

RESUMO

O trabalho examina o repertório interpretado pelos alunos de piano no Instituto de Artes da UFRGS no período 1909–1930, analisando autores e obras mais recorrentes nas audições públicas de alunos realizadas na instituição. Tendo em vista que neste momento as alunas eram maioria na escola, e a musica era considerada um dos pilares básicos da boa educação feminina, desde que praticada no âmbito domestico; buscamos observar de que forma o repertório reflete esta situação e este momento histórico do Rio Grande do Sul.

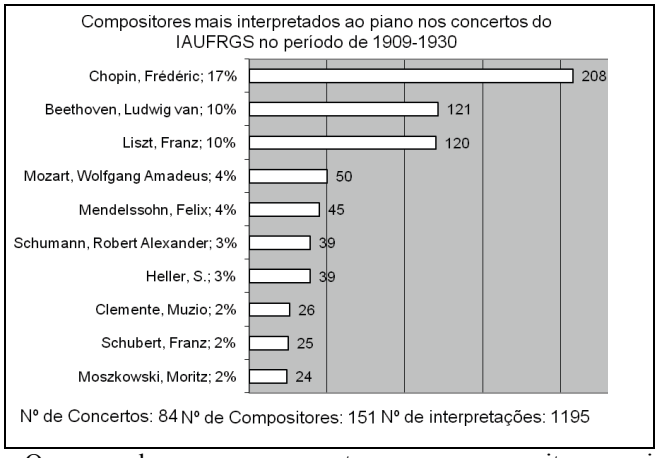
* * *

Neste texto damos início à investigação do repertório interpretado pelos alunos do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul no período 1909-1930 tendo como fonte documental os programas de concerto das audições públicas realizados na instituição. Esta perspectiva de investigação a partir de programas de concerto vem sendo desenvolvida desde 2001 pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas, analisando o repertório interpretado em concertos públicos pelos alunos do Conservatório de Música de Pelotas no período 1918-1968. Presentemente, destacamos os primeiros resultados da associação entre o Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel e o Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas da UFRGS, tendo como tema o estudo do repertório interpretado em concertos públicos de alunos e conservados no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS. Ao mesmo tempo, este trabalho insere-se em um projeto mais amplo de levantamento e analise de documentos de fonte primária sobre a música e as instituições de ensino e promoção de concertos do Rio Grande do Sul iniciado na cidade de Pelotas e ampliado para Rio Grande, Porto Alegre e outras cidades que fizeram parte do projeto de institucionalização do ensino musical no Rio Grande do Sul.

Nesse marco temporal inserem-se as atividades desenvolvidas por Guilherme Fontainha[1] diretor e professor de piano do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre de 1916 a 1925, que, juntamente com o músico húngaro José Corsi[2], desenvolveu um projeto de fundação de conservatórios no Rio Grande do sul com o objetivo de "ensino musical e interiorização da cultura artística". A partir de Porto Alegre, e utilizando-se do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, Corsi e Fontainha idealizam e colocam em prática um projeto cujo objetivo era a criação, nas cidades do interior do Rio Grande do Sul, de um movimento cultural que aliasse a educação musical dos jovens, através da criação de escolas de musica; à atividade de centros de cultura artística que se encarregassem da promoção de concertos.

Retornando à etapa atual do trabalho, observamos que para a sistematização dos dados dos programas de concerto do Instituto de Artes da UFRGS (IA/UFRGS), foi utilizada a mesma metodologia empregada nos trabalhos de pesquisa realizados anteriormente pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel. Das 84 apresentações públicas realizadas no Instituto Livre de Bellas Artes em Porto Alegre, entre 27 de dezembro de 1909 e 30 de agosto de 1930 foram apresentados 359 compositores em um total de 1836 registros. Os programas de concerto foram digitalizados e os dados constantes foram sistematizados em planilhas excel onde constam: obra interpretada, autor da obra, nome do intérprete, instrumento, nome do professor, data, local do concerto, observações. As planilhas permitem a confecção de gráficos e a tabulação de dados sobre compositores, obras, eventos públicos de alunos, docentes e convidados.

No gráfico a seguir cotejamos os dados sobre os compositores mais executados no período (vide gráfico 1).



O exame dos programas mostra que os compositores mais executados integram o panteão dos grandes mestres europeus do romantismo e classicismo, liderados por Chopin e seguidos por Liszt, Beethoven, Mozart, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Saint-Saëns, Massenet e Grieg. Quanto ao teor dos programas, se Chopin é o compositor mais interpretado, (vide fig. 1), predominam numericamente as *Valsas*, peças de caráter leve. No entanto, a aluna Ilse Woebcke[3] interpretou todos os movimentos da *Sonata em Si m. Op. 58*. As *Rapsódias Húngaras* de Liszt, o segundo compositor mais interpretado, destacam-se pela frequência nos programas. Desde o início os estudantes executam obras canônicas tais como Sonatas de Mozart, Beethoven e mesmo Haydn, ainda que nos programas constem informações como: "Beethoven, Primeira Parte da Sonata Aurora"[4], ou outro título incompleto. Se por um lado, os dados são insuficientes para que possamos descortinar até mesmo o número de opus da Sonata cuja primeira parte foi executada, por outro podemos perceber o caráter didático de grande número das apresentações com o intuito de praticar e divulgar um repertório que de outra forma não seria conhecido visto não haver uma orquestra sinfônica ou grupos camerísticos estáveis na cidade. Nesse quesito,

destacam-se as numerosas apresentações de aberturas de óperas e de sinfonias executadas a quatro, seis e oito mãos.

Listaremos a seguir as obras mais recorrentes dentre os compositores mais interpretados, recordando que cada execução das obras está sendo considerada, sem importar se trata-se de obras diferentes ou repetidas:

- Chopin: Valsas (75 interpretações), Estudos (25 interpretações), Polonaises (21 interpretações), Noturnos (20 interpretações), Scherzos (18 interpretações), Prelúdios (17 interpretações), Baladas (12 interpretações), Berceuse (4 interpretações), Bolero (1 interpretação).
- Liszt: *Rapsódias Húngaras*, seguidas de *Estudos de Concerto*.
- Beethoven: Predominam as apresentações das Sonatas op. 27 n. 1 e op 27 n.2 *Ao Luar*, e Sonata op. 13 em Dó menor, conhecida como *Patética*.
- Mozart: Predominância para o terceiro movimento da Sonata em La Maior k. 331, conhecido por *Marcha Turca*.
- Schumann: peças variadas, arranjos, reduções, peças do *Álbum da Juventude*.
- Mendelssohn: *Romances sem Palavras*, predominância de: *Nas Asas do Sonho*, *Rondó Caprichoso*.

A observação da estrutura dos programas deixa ver um elevado grau de imprecisão, os dados fornecidos são incompletos, não se descortina um padrão de uniformidade; um mesmo *Romance sem Palavras* de Mendelssohn é grafado ora em português, ora em francês[5]. As sonatas de Mozart são apresentadas por números ordinais e, não pela catalogação de Koechel[6].

Do total de obras executadas, 33% integram o repertório canônico, para os outros dois terços observa-se o elevado número de compositores vivos durante o periodo examinado. Ao lado dos que hoje apresentam-se com menor freqüência nos programas de concerto, como Christian Sinding (1856-1925) e Cécile Chaminade (1857-1944) Debussy (1862-1918) tem sua presença bem confirmada. Outros compositores europeus vivos na época tais como I. Philipp (1863-1958), M. Moskowski (1854-1925), S. Rachmaninoff (1873-1943) e O. Respighi (1879-1936) são regularmente interpretados. Salientamos a inclusão dos brasileiros Alberto Nepomuceno (1864-1920), Barroso Netto (1881-1941), H. Osvald (1852-1931), e o gaúcho Araújo Vianna (1871-1916) nos programas. No final dos anos 1920 constatamos execuções de *Cirandas* de Villa-Lobos, considerando-se suas composições em 1926, uma demonstração de atualidade. Observamos que estes dados estão ausentes do gráfico 1 tendo em vista que o numero de interpretações destas obras não é estatisticamente significativo, tornando-se compreensível em seu conjunto.

Uma averiguação da distribuição do repertório mostra que as alunas tocavam principalmente obras mais leves, obras de caráter didático, ou mesmo apresentavam etapas de seu aprendizado, por exemplo, há vários indícios de apresentações de partes de uma sonata [Exposição]. Por outro lado, os homens, categorizados como alunos, professores ou alunos que logo foram absorvidos como professores, tocam obras completas e de maior envergadura, apresentam trios e quartetos, reduções de sinfonias, acompanham obras para outros instrumentos e canto, os professores, sobretudo, tinham ao seu cargo a execução de obras mais desafiadoras.

A este respeito, os programas mostram que variedade era uma qualidade altamente valorizada, não se denota preocupação temática mas sim com a diversidade de conteúdo.

Fontes documentais preservadas a partir do primeiro ano de funcionamento em 1909, os programas de recitais, audições e outras ocasiões nas quais se executava música, nos ajudam a entender o contexto sócio-histórico de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. Cada programa reflete o gosto e a orientação político-filosófica prevalente da época, funciona como uma janela para o passado, uma vez que não podemos mais ouvir o que era então tocado. No entanto, para que possamos entender a trama que os remanescentes tecem, temos que nos inteirar da fundação do Instituto Livre de Bellas Artes em 1908 por decreto do então Presidente do Estado Dr. Carlos Barbosa. O médico pediatra Olinto de Oliveira, de intensa atuação na vida intelectual e institucional da cidade, orquestrou bem o momento propício, isto é, aguardou o fim do exercício de Borges de Medeiros e a ascensão de Barbosa, mais ameno à idéia de possibilitar uma educação artística aos porto-alegrenses. Segundo Winter e Barbosa Jr. (2009), Olinto de Oliveira permaneceu na direção da nova instituição até 1919 "sendo responsável pelo impulso inicial do nascente instituto e na obtenção de um primeiro reconhecimento público da instituição no ensino da música e das artes." Se nos chama a atenção o nome dado a instituição, (Leal, p. 56), o "livre" refere-se à proposta de independência da ingerência governamental de acordo com os preceitos positivistas reinantes. Na síntese de Schilling[7], de 1880 a 1930, por meio século, a doutrina positivista foi um pensamento hegemônico na vida política do Rio Grande do Sul. Os seguidores rio-grandenses, de Augusto Comte, filósofo francês falecido em 1857, tendo a frente o notável líder político Júlio de Castilhos (presidente do Estado entre 1891-95), procuraram modelar as instituições da nascente republica de acordo com os princípios gerais inspirados pelo positivismo. A influência da simbologia extraída de Comte não se limitou aos aspectos político-institucionais, abarcando por igual um projeto estético que terminou por inspirar a construção e decoração de um conjunto de prédios públicos e privados que começaram as ser erguidos nos começos do século XX por todo o estado, com realce para a cidade de Porto Alegre. O instituto, instituição de ensino superior cujo primeiro ano letivo transcorreu efetivamente em 1909, reflete uma iniciativa particular de prática educacional republicana e com o amparo do estado.

Segundo relato de 1912[8], havia 67 alunos do sexo masculino e 254 do sexo feminino. A liberdade de escolha e a falta de um currículo mínimo obrigatório, aqui assim como no Rio de Janeiro, explica a baixa procura para as disciplinas de harmonia e composição, caracterizando-se a escola como lugar para desenvolver prendas mais do que para se obter ensino profissional. A música era uma profissão bastante aceitável para mulheres e uma fonte de renda garantida sem que houvesse necessidade de deixar o lar. Proporção semelhante é mantida no corpo docente, dois terços de professores para um terço de professoras.

O número elevado de alunas espelha situação semelhante em outras instituições no país, notadamente no Rio de

Janeiro [9]. Ainda que o método positivista consista na observação dos fenômenos e da subordinação da imaginação à observação, atestando a superioridade da ciência sobre a arte, o conceito de música como ferramenta útil na elevação do caráter foi muito valorizado por seu idealizador. Na ótica positivista a prática musical bem conduzida poderia resultar em um elevado senso de ética na vida pessoal e social do cidadão. Sendo as mães as responsáveis pela moral, nada melhor do que lhes permitir e até mesmo encorajar o cultivo da música como "forma de manter a continuidade dos ensinamentos da moral realizados ... no âmbito doméstico e como meio de prepara e aprimorar o aluno para receber o ensino sistemático da ciência, que ocorreria dos 14 aos 21 anos." (Leal, p. 64). Uma vez adquiridos estes preceitos, estaria o aluno apto a adquirir também as virtudes do patriotismo, ou seja, tornar-se um cidadão ilibado. A música, entendida então como veículo poderoso de propaganda ideologia, capaz de promover concórdia universal, de enaltecer os corações e elevar os sentimentos, não foi desprezada nesta conjuntura. Ao contrário, propiciava uma profissão aos rapazes de menor renda e, acima de tudo, educava as mulheres para seu sagrado exercício no lar.

À época da fundação do Instituto, graças às companhias itinerantes de ópera e à disseminação de partituras impressas, predominava no país o cultivo da música italiana ligeira[10] com função meramente decorativa de entretenimento e como atividade social. Lucas (1980) lembra que as atividades musicais aqui desenvolvidas acompanhavam *par i passu* aquelas desenvolvidas no centro do país, mais notavelmente no Rio de Janeiro. De fato, pode se observar aqui reverberações do que se passava mais ao norte do estado. Se no Rio de Janeiro, capital da nova república lutava-se para que uma escola de música fosse edificada em todos seus aportes e demandas dos moldes europeus, na zona mais periférica a classe dominante havia de se dar o direito de exigir também uma escola nos mesmos moldes. A construção do gosto musical apurado e em sintonia com Paris e Berlim se constituía em uma das mais importantes senão a principal missão das nascentes escolas e seus denodados diretores. Aqui também, como observa Pereira (p. 161, 2007), convinha às famílias: "... dar às mocinhas de "boa família" [uma] educação musical, em geral voltada para o canto e principalmente para o piano, com a única função de lhes servir como 'prenda casamenteira'...". Portanto, os programas contêm numerosos indícios da popularidade das obras mais leves e amenas em permanente tensão com as demandas do repertório canônico em sintonia com os conservatórios da França, Bélgica e Alemanha. Na década de fundação, o repertório, no entanto, era rigidamente controlado, bem como as audições, uma vez que estavam previstas mas dependiam da permissão dada pelos professores. O programa do Instituto Nacional de Música Rio de Janeiro foi adotado aqui em 1909. (Leal, p. 131- 321)

O estudo dos programas indica forte presença de compositores brasileiros vivos indicando uma pratica contemporanea com o repertorio e uma valorizacao da musica brasileira. O estudo dos programas de certa forma contribui para aclarar a ideia colocada pela Semana de 22 de que era necessario um fomento especial música brasileira observando que esta ja era um fato constatado em datas anteriores. Portanto, o estudo dos programas de concerto é hoje uma fonte importantíssima para a pesquisa em execução, em musicologia e em praticas pedagógicas e, até o momento menos desenvolvido em nosso país. Aspectos como estrutura dos concertos, princípios estéticos e pedagógicos que nortearam as escolhas musicais, relações destas escolhas com o momento histórico e o contexto sócio-cultural podem vir da analise cuidadosa dos documentos conhecidos como programas de concerto. Finalmente, observamos que este trabalho pretende contribuir com sistematização e analise de material de fonte primária que possa oferecer ferramentas para entender e contextualizar o fazer musical no Rio Grande do Sul no âmbito da Primeira Republica. Posteriormente, serão investigados os periódicos em circulação na cidade de Porto Alegre no período, com vistas à realizar o levantamento de noticias e críticas sobre a vida musical da cidade, com ênfase às atividades desenvolvidas no Instituto e nas instituições que com ele se relacionavam.

---

[1] Guilherme Fontainha (1887-1970), pianista e pedagogo mineiro, realizou seus estudos musicais no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, transferindo-se alguns meses depois para Alemanha, onde estudou com Vianna da Motta, Severin Eisenberger, Conrad Ansorge e Michael von Zadora. Realiza estudos também em Paris, sobre a moderna música francesa de Ravel e Debussy, sob orientação de Motte Lacroix. Como pianista, realiza diversos recitais em Berlim, Turim, Itália e Lisboa, retornando ao Brasil em 1916 e fixando-se diretamente em Porto Alegre, onde dirigiu o Conservatório de Musica e fundou a Sociedade de Cultura Artística. Após, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde foi professor e diretor do Instituto Nacional de Música, onde fundou a Revista Brasileira de Música e a Edição Nacional de Música Brasileira. (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977-286).

[2] José Corsi chegou ao Rio Grande do Sul como integrante de um conjunto instrumental húngaro, e aqui se fixou, fundando, em 1913, uma escola de música chamada Instituto Musical de Porto Alegre. A partir de 1918, quando realizou uma reformulação didática em sua escola, contou com Murilo Furtado no cargo de inspetor geral, e com Olga Fossati como professora de violino. Foi idealizador, ao lado de Guilherme Fontainha, do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul; foi também presidente do Centro Musical Porto-Alegrense, e inspetor e organizador da Banda Municipal de Porto Alegre.

[3] Ilse Woebcke, aluna de Fontainha, posteriormente estudou em Berlim, foi solista com a Filarmônica de Berlim, estreou obras e no seu retorno a Porto Alegre estabeleceu-se como mestra de vários pianistas, entre eles Roberto Szidon.

[4] Titulo pela qual a Sonata op. 53, Waldstein de L. Beethoven (1770-1827) era comumente conhecida no Brasil.

[5] Chama-nos a atenção o numero de títulos grafados em francês, por exemplo, Mozarta, Minuete sem que seja fornecido outro detalhamento.

[6] Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel (1800 –1877) musicólogo, escritor, compositor, botanista e editor. Distinguiu-se principalmente por ter catalogado as obras de Mozart de onde a denominação *K.* para *Köchel*.

[7] http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/portopositivista.pdf (prefácio de Voltaire Schilling)

[8] SIMON, Círio. Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS. Porto Alegre, 1999.Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

[9] Avelino R. Pereira. Música, Sociedade e Política, Alberto Nepomuceno e a República Musical, Ed. Da UFRJ, 2007.

[10] Segundo Lucas (1980), havia um número significativo de professoras de canto na cidade, várias com carreiras prévias e formação acadêmica na Alemanha.

REFERÊNCIAS

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul* . 2ª ed. rev e ampl. Porto Alegre: Movimento, 1984.

LUCAS, Maria Elizabeth. Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização. In: *RS: Cultura e Ideologia* . Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

NOGUEIRA, Isabel P. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918-1968*. Editora da UFPel, 2003.

PEREIRA, A, R.. *Música, Sociedade e Política, Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Ed. da UFRJ, 2007.

RODRIGUES, Claudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar* : estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Porto Alegre, 2000. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Saul.

SIMON, Círio. *Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS*. Porto Alegre, 1999.Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SCHILLING, Voltaire. http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/portopositivista.pdf (acesso em 21/04/2009).

WINTER, L.L., BARBOSA JR. , L.F., *O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Primeiros anos (1908-1912)*. XII, 2009.

Homenagens Pianísticas de Camargo Guarnieri: Um Estudo de Intertextualidade

Lúcia Silva Barrenechea

Instituto Villa-Lobos, UNIRIO
lucia.barrenechea@gmail.com

Palavras-Chave

Camargo Guarnieri, música para piano, intertextualidade, práticas interpretativas

RESUMO

Este artigo discorre sobre processos intertextuais em três obras para piano de Camargo Guarnieri que homenageiam os compositores Alexander Scriabin, Heitor Villa-Lobos e Claude Debussy, apresentando uma breve exposição sobre as características da homenagem musical, seguida de uma discussão do processo de reelaboração da linguagem composicional dos compositores homenageados nas três obras em questão, que tem por objetivo oferecer uma melhor compreensão do processo criativo de Guarnieri, criando assim subsídios que podem contribuir para uma melhor interpretação destas obras.

ABSTRACT

This article deals with processes of intertextuality in three piano works by Camargo Guarnieri in which he pays homage to Alexander Scriabin, Heitor Villa-Lobos and Claude Debussy, briefly presenting the characteristics of the musical homage, followed by a discussion of the way Guarnieri chooses to reelaborate the compositional language of the three composers in order to pay a musical tribute to them.

* * *

A homenagem musical é uma prática vastamente explorada por compositores dos mais variados períodos históricos. Tal prática produz obras particularmente interessantes quando um compositor decide homenagear outro por meio da fusão de seu próprio estilo com determinadas características da linguagem composicional do homenageado. Rownd afirma que "a homenagem musical tornou-se um importante meio de expressão para compositores. Através da composição, eles podem honrar aqueles que influenciaram suas vidas" (ROWND, 1990, p. 89). Essa influência que Rownd menciona pode ser observada de forma mais específica, isto é, na própria linguagem do compositor, que de qualquer maneira já tem que lidar com o impacto que a música de seus antecessores e de seus contemporâneos exerce em seu processo criativo.

A maneira como compositores lidam com essa influência musical pode ser analisada como um processo de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, utilizado em estudos de literatura. Kristeva afirma que "o texto é uma [...] permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um dado texto, várias manifestações, vindas de outros textos, interseccionam e neutralizam umas às outras" (apud KLEIN, 2005, p. 2). Transpondo essa mesma idéia para o domínio da música, pode-se afirmar que "textos musicais conversam entre si" (KLEIN, 2005, p. 4). Além de Kristeva, outro teórico da literatura que se dedicou ao estudo da intertextualidade foi Harold Bloom, que em seu livro Anxiety of Influence (1973) discute a luta que o poeta do presente enfrenta ao tentar transformar e neutralizar a influência inevitável do poeta do passado, gerando uma sensação de ansiedade e angústia. Seus escritos influenciaram vários teóricos da música, que fizeram a transposição desse estudo para a música, dentre eles Straus, com seu livro Remaking the Past (1990) e Kevin Korsyn, que publicou um artigo no periódico britânico Music Analysis, intitulado Towards a New Poetics of Musical Influence (1991). Além desses dois autores, Michael L. Klein aborda a ocorrência da intertextualidade na música instrumental ocidental dos Séculos XIX e XX em seu livro Intertextuality in Western Music (2005), no qual ele discute a aplicação da intertextualidade na visão de Bloom, Straus e Korsyn, oferecendo também sua própria visão, a de que "a análise intertextual promove o cruzamento de textos [...] e pode ser trans-histórica e ilimitada, de modo que todos os textos se expandem infinitamente para outros textos" (KLEIN, 2005, p. 139).

Em uma parcela significativa das homenagens musicais, o compositor faz uma reelaboração de traços estilísticos e idiomáticos de uma ou várias obras do compositor homenageado, parodiando ou evocando sua linguagem musical. STRAUS (1990, p. 9) afirma que há três modelos correntes de influência artística: a "influência como imaturidade", que está relacionada ao jovem compositor que tenta imitar seu professor ou um outro artista mais experiente; a "influência como generosidade", que pode ser ilustrada pelo compositor que faz uso consciente do estilo musical de outro artista, mas de modo a reinterpretá-lo e incorporar esse material ao seu próprio universo musical; e a "influência como ansiedade" que descreve o compositor que se vê em conflito ao não conseguir se desvencilhar da presença da música do passado em sua própria criação. O modelo que melhor comporta a homenagem musical é o segundo, a "influência como generosidade", uma vez que, nesse caso, o compositor pode, deliberadamente, evocar elementos estilísticos da música do homenageado para fundir ao seu próprio estilo criando, assim, uma releitura de um processo criativo.

Inúmeros compositores brasileiros tem se dedicado a compor homenagens a outros compositores. Numa iniciativa relativamente recente, José Eduardo Martins, seguindo a tradição francesa da *La Revue Musicale* (ROWND, 1990, p. 89), publicação que contribuiu enormemente para a celebração de grandes mestres da música, organizou cadernos de homenagens a três grandes compositores brasileiros: Henrique Oswald (1985), Villa-Lobos (1987) e Camargo Guarnieri (1989). Todos foram homenageados com obras para piano solo. Esses cadernos contaram com a colaboração de artistas como Almeida Prado, Brenno Blauth, Eduardo Escalante, George Toni, Kilsa Setti, Sérgio Vasconcelos,

Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Mário Ficarelli, entre outros.

Camargo Guarnieri, compositor presente no projeto de Martins como homenageado e homenageador, defensor ardoroso de uma linguagem musical autenticamente nacional, confirma a influência dos ensinamentos de Mário de Andrade, mas em momento algum reconhece abertamente a influência da obra de outros compositores, quer distantes ou próximos no tempo. Referindo-se ao compositor ainda jovem, Antônio Leal de Sá Pereira afirma ser Guarnieri "dono de uma técnica de composição muito sua, caracteristicamente nacional [...] (PEREIRA, 2001, p. 23). Em carta a Vasco Mariz, Guarnieri diz que "[...] tudo quanto faço brota duma necessidade interior de me libertar de algo e transferir aos outros a mensagem que trago em meu interior [...]" (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 390). Essa afirmação pode revelar uma certa ansiedade em relação ao processo criador, que estaria ligada à luta interior para se livrar de qualquer traço evidente de influência. Numa primeira audição, sua obra não sugere imediatamente a influência de obras de outros compositores; o que ressalta em seu universo de obras é o estilo marcadamente brasileiro, embasado na elaboração de ritmos e melodias claramente inspirados no folclore e na música popular do país. Em relação à sua obra para piano, pode-se perceber a influência de compositores europeus do século XIX, como Chopin, Schubert e Schumann, no que tange sua preferência "em agrupar pequenas peças em ciclos" (VERHAALEN, 2001, P. 87) como Ponteios – na verdade prelúdios -, Estudos, Valsas, Improvisos e Momentos. Por outro lado, assim como Villa-Lobos, Guarnieri comprovadamente se rende à influência da música de J. S. Bach, questão discutida com profundidade por Cristina Capparelli Gerling em seu artigo Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3 (2004).

Em relação à composição de homenagens, Guarnieri escreveu, para piano solo, somente três obras (SILVA, 2001): Ponteio n° 49 – Homenagem a Scriabin (1959); Improviso n° 2 – Homenagem a Villa-Lobos (1960); e Estudo n° 13 – Homenagem a Claude Debussy (1969). Ao se observar estas três obras, percebe-se que Guarnieri adota um procedimento recorrente para lidar com a construção de homenagens, que é o de se espelhar em uma única obra do compositor homenageado como modelo de releitura. Rosen aponta que esta prática é encontrada com muita freqüência no século XIX, "a escolha de uma obra em particular como modelo estrutural", e cita como exemplo o Finale do Concerto para Piano n° 1 em Do Menor de Brahms que é uma releitura - entretanto não muito óbvia para o ouvinte menos atento – do último movimento do Concerto n° 3 em Do Menor de Beethoven (ROSEN, 1980, p. 91). Guarnieri, reconhecidamente um compositor com completo domínio das técnicas e recursos composicionais por ele utilizadas, assim como os grandes nomes da música européia do século XIX, não surpreende ao adotar esse procedimento. Straus afirma que "dentro de uma era unificada estilística e estruturalmente, compositores podem imitar uma obra anterior sem comprometer seriamente suas próprias normas composicionais" (1990, p. 133). E isto é, de fato, o que ocorre quando Guarnieri, ao homenagear Scriabin, Villa-Lobos e Debussy, escolhe realizar a releitura de uma obra específica de cada um.

O Ponteio n° 49, Torturado, é um dos mais populares de toda a coleção, e chama a atenção pelo uso de textura densa, com acordes e oitavas em movimento rápido ao longo de toda a peça (ver Figura 1). Mendonça afirma que o Ponteio possui uma "melodia atormentada" e que "o acorde final, dissonante, é quase um grito de desespero" (2001, p. 405). A linguagem composicional de Scriabin se faz presente, de maneira geral, na ambiência sonora, que Santiago (2002, p. 160) detecta até no ponteio anterior, n° 48, como se o compositor tivesse a intenção de anunciar a homenagem no ponteio seguinte. O uso de acordes de grande extensão e oitavas em ambas as mãos explorando o teclado em todos os seus registros, além do plano de dinâmicas, todos esses recursos evocam o Prelúdio Op.11 n° 18 de Scriabin (ver Figura 2).

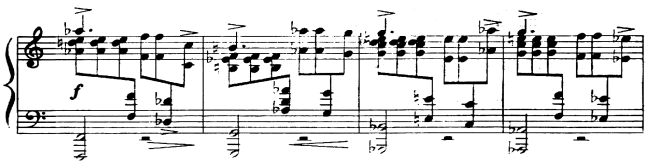


Figura 1: Guarnieri, Ponteio n° 49, c. 18-21.

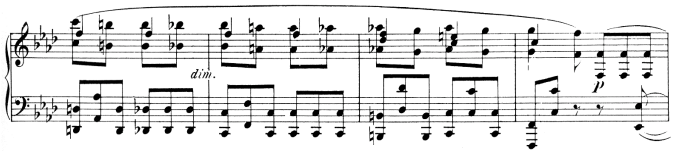


Figura 2: Scriabin, Prelúdio Op.11 n° 18, c. 13-16.

A escolha de Guarnieri, neste caso, mostra-se plenamente coerente, uma vez que seus ponteios são nada mais que prelúdios, nas palavras do próprio compositor (VERHAALEN, 2001, p. 128).

O pianista José Eduardo Martins relata o surgimento do Improviso n° 2:

> Villa-Lobos falecera recentemente, no final de 1959, e estudava eu algumas obras para uma apresentação comemorativa. Entre elas, Chôro nº 5, Alma Brasileira. Ouvindo-me, [Guarnieri] imaginou criar pequena obra in memoriam. Surgiria Homenagem a Villa-Lobos, mais tarde integrando o caderno de Improvisos. Em carta de 2 de Abril de 1960, Guarnieri me escreveria: " A 'Homenagem a Villa-Lobos' já terminei. Estou lhe mandando uma cópia, com os Ponteios. Fiquei contente com essa obra. Vamos ver se você gosta do trabalho, assim tocará bem" (MARTINS, 2007).

Mais tarde, 1987, a obra viria a fazer parte do caderno de homenagens organizado por Martins. O Improviso n° 2 tem dimensão notadamente menor que a Alma Brasileira e é construído quase que inteiramente evocando motivos rítmicos e melódicos somente da primeira seção desta obra de Villa-Lobos. A referência direta à Alma Brasileira se faz ao utilizar o mesmo ritmo apresentado pela mão esquerda na seção inicial desta peça (ver Figuras 3 e 4). A estrutura melódica do Improviso é toda calcada ritmicamente em quiálteras, que também são utilizadas por Villa-Lobos na construção da melodia da primeira seção.

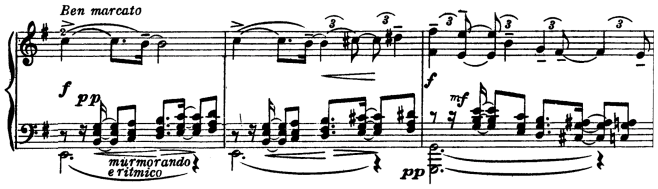


Figura 3: Villa-Lobos, Alma Brasileira, c. 3-5.

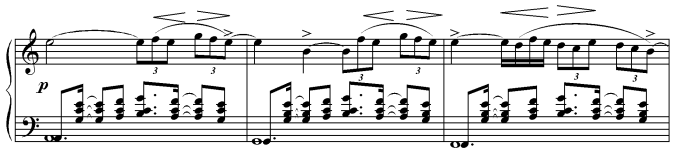


Figura 4: Guarnieri, Improviso n° 2, c. 2-4.

O Estudo n° 13, Lento e Fluído, é, de acordo com Mendonça, "dedicado ao estudo das nuanças sonoras" (2001, p. 416). Verhaalen avalia que se trata de um "estudo em pianíssimo, com sonoridades impressionistas" (2001, p.124). Por motivos desconhecidos dessa autora, o subtítulo Homenagem a Claude Debussy foi retirado na edição impressa, encontrando-se somente no manuscrito. José Henrique Martins, em seu trabalho sobre os estudos de Guarnieri, afirma que pode-se estabelecer uma relação direta do estudo de Guarnieri com o Estudo "pour les sonorités opposées" de Debussy (1993, p. 90). Martins aponta similaridades entre as duas obras: andamento lento, predominância das dinâmicas suaves, utilização de várias camadas de material sonoro, uso de intervalos disjuntos (nonas no estudo de Guarnieri e oitavas no de Debussy), presença de nota pedal e utilização de agréments em forma de arpejo (MARTINS, 1993, p. 90-91) (ver Figuras 5 e 6).

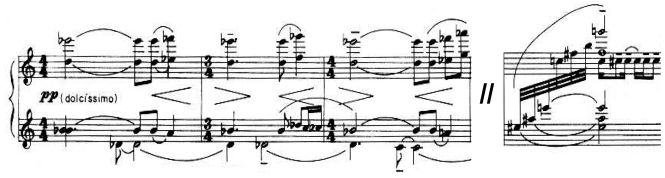


Figura 5: Guarnieri, Estudo n° 13, c. 1-4 e 15-16.

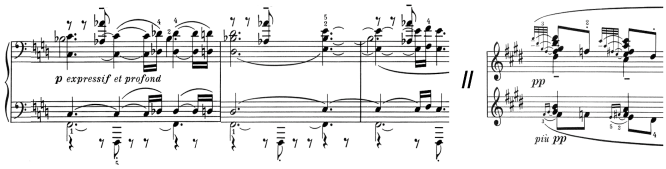


Figura 6: Debussy, Estudo "pour les sonorités opposées", c. 7-9 e 63.

Cada uma dessas homenagens foi escrita de maneira espontânea, isto é, elas não são obras comissionadas, o que aponta, certamente, para um interesse genuíno de Guarnieri em prestar tributo a esses compositores. A iniciativa de Guarnieri de homenagear Scriabin, Villa-Lobos e Debussy, com peças para piano, sugere sua admiração e reverência pela música desses compositores. Tal admiração e tal reverência provavelmente podem ser encontradas em outras obras para piano de Guarnieri na forma de releitura, reelaboração e apropriação de características diversas da linguagem composicional dos compositores homenageados, e na maneira como eles lidam, cada um à sua maneira particular, com a escrita para o instrumento. Um estudo analítico detalhado das homenagens será um próximo passo para aprofundar as questões levantadas neste trabalho. Posteriormente, este estudo será expandido para outras obras pianísticas de Guanieri, pois, uma vez que estudos sobre a ocorrência da intertextualidade na sua obra para piano ainda são poucos, acredita-se na necessidade do aprofundamento dessa área de investigação, no intuito de ampliar o espectro de possibilidades interpretativas dessas obras, visto que tal pesquisa pode gerar diferentes visões sobre o processo de criação musical desse grande compositor brasileiro.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

DEBUSSY, Claude. *Douze Études*. Partitura. Henle: Munique, 1994.

GERLING, Cristina C. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3. *Debates*, n° 7. Rio de Janeiro: UNIRIO, PPGM-CLA, 2004, p. 99-109.

GUARNIERI, M. Camargo. *Estudos* - Volume 3 (11 a 15). Partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1991.

_____. *Improviso n° 2*. Partitura. São Paulo: manuscrito, 1960.

_____. *Ponteios* - 5° Caderno (41 a 50). Partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. *Towards a New Poetics of Musical Influence*. Music Analysis, vol. 10, nº 1-2, 1991, p. 3-72.

MARTINS, José Eduardo. *Camargo Guarnieri: em torno de um centenário (II)*. Disponível em: <http://blog.joseeduardomartins.com/2007/08/11/camargo-guarnieri-2/>. Acesso em 29 de abril de 2009.

MARTINS, José Henrique. *Os Estudos para Piano de Camargo Guarnieri: Uma Análise dos Elementos Técnicos e Composicionais*. 1993. 155 ff. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. A obra pianística. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 401-422.

PEREIRA, Antônio Leal de Sá. Mozart Camargo Guarnieri: Uma esplêndida afirmação da música brasileira. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 21-24.

ROSEN, Charles. Influence: Plagiarism and Inspiration. *19th Century Music*, vol. IV/2, 1980, p. 87-100.

ROWND, Gary R. *Musical Tombeaux and Hommages for Piano Solo*. 1990. 201 ff. Tese (Doutorado em Música) - University of Kentucky, EUA.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. *Em Pauta*, vol. 13 n° 20, 2002, p.143-185.

SCRIABIN, Alexander. *24 Preludes*. Partitura. New York: International Music Company, 1954.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.

VILLA-LOBOS, Heitor. *The Piano Music of Heitor Villa-Lobos*. Partitura. Raleigh, N. C.: Consolidated Music Publishers, 1973.

Desenvolvendo o ouvido polifônico em pianistas: relato do andamento de uma pesquisa experimental na área de Práticas Interpretativas

Luís Cláudio Barros,[*1] Any Raquel Carvalho,[#2] Alexandre Fritzen da Rocha[*3] , Diego Borges[#4]

UDESC [*1], *PPG-UFRGS* [#2], *UFRGS* [*3], *UDESC* [#4]

[1]luisclaudiobarros@yahoo.com.br, [2]anyraque@cpovo.net,

[3]alexrocharl@bol.com.br, [4]carta.social@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Piano/orgão, audição polifônica, estratégias de estudo, estudo experimental

RESUMO

Para esta pesquisa utilizou-se um grupo de pianistas, divididos em grupos controle (GC) e experimental (GE), para investigar se a utilização de estratégias ao órgão durante a fase inicial de aprendizagem de uma *Fuga* de J. S. Bach otimizaria a percepção auditiva de vozes contrapontísticas. O objetivo é desenvolver esta escuta e uma consciência sonora para uma melhor interpretação de obras polifônicas. As técnicas de pesquisa incluíram vídeos, entrevistas, diários de estudo e testes experimentais. Resultados preliminares mostram que a estratégia é positiva, sem exclusão de outras.

I. APROXIMAÇÃO AO PROBLEMA

As pesquisas descritivas na área da Música que utilizaram um método experimental são pouco numerosas em proporção às investigações realizadas em outras áreas do conhecimento, em se tratando do exame sobre a assimilação de um conteúdo/habilidade e o nível de desempenho dos sujeitos participantes. Fontes bibliográficas em Práticas Interpretativas apontam que existem poucas pesquisas empíricas delineadas por um método experimental no sentido exato do termo, ou seja, com os rigores de um grupo controle (GC). Neste contexto, o presente trabalho examina, através de um grupo experimental (GE) e um controle (GC), se a aplicação de estratégias de estudo ao órgão, nas fases iniciais do aprendizado de uma fuga de J.S. Bach, pode auxiliar o pianista a desenvolver uma melhor internalização/escuta das vozes contrapontísticas, resultando em maior consciência auditiva e controle sonoro-interpretativo desta polifonia.

A música Barroca muitas vezes gera controvérsias quanto à sua execução, fato decorrente de suas idiossincrasias estilísticas e dos aspectos técnico-interpretativos envolvidos. Relatos de alunos apontam que a maioria dos erros de memória na execução instrumental ocorre em peças polifônicas. A dificuldade em memorizar obras contrapontísticas é também mencionada por pianistas profissionais, como no estudo de caso de Chaffin et al. (2002) com uma pianista-concertista aprendendo o *Concerto Italiano* de J. S. Bach. Embora a memorização não seja o foco desta pesquisa, as estratégias propostas poderão se mostrar eficazes, pois o aprimoramento da escuta polifônica poderá beneficiar a memória auditiva.

A escolha do órgão como meio de aplicação de estratégias de estudo é decorrente do fato de que os organistas, pela natureza de seu instrumento, podem extrair um timbre distinto para cada voz. Desse modo, as inter-relações ocorrentes na intrincada escrita contrapontística podem ser percebidas com maior clareza auditiva. Nossa hipótese é de que as estratégias elaboradas podem ajudar o pianista a desenvolver a habilidade de auto-avaliar sua prática. O estudo de caso de Nielsen (2001) com organistas mostrou que as dificuldades técnico-motoras a serem resolvidas são influenciadas pela estrutura formal da peça e pela auto-avaliação dessa prática, a partir da utilização de estratégias metacognitivas (p.164). Outros trabalhos também apresentam resultados semelhantes como em Hallam (2001) e Miklaszewski (1989). Ao considerar esses resultados, a presente pesquisa propôs elaborar estratégias de estudo que sejam validadas pela experimentação empírica, a partir da integração entre dois instrumentos de teclado distintos. A utilização do órgão como meio para a aplicação de estratégias de estudo objetiva fornecer parâmetros sonoros para o pianista e, em nenhum momento, pretende-se entrar na questão técnica do instrumento.

O problema de pesquisa emergiu após a constatação de não acharmos bibliografia que tenha explorado os benefícios da interação entre o piano e o órgão como estratégia para o aprendizado de determinado repertório. Os resultados poderão contribuir para o desenvolvimento de novas técnicas para o estudo do piano, bem como gerar espaço para reflexão sobre a pesquisa empírica e a música.

II. METODOLOGIA

Os participantes foram quatro bacharelandos em piano de duas universidades públicas divididos em dois grupos: (a) GC, formado por alunos da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e, (b) GE, estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A seleção dos participantes foi feita a partir de vários critérios de nivelamento, tais como a exigência de que uma parte fosse do início do curso e a outra dos semestres intermediários, além de que todos tivessem tocado alguma fuga do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach. O número limitado de participantes não implica que os resultados terão menos abrangência, visto que houve nivelamento e equilíbrio entre os sujeitos. Entretanto, os resultados encontrados poderão servir de modelo para um estudo que compreenda um número maior de participantes. O trabalho adotou algumas técnicas de pesquisa para a etapa de coleta de dados, realizada durante o segundo semestre de 2008:

- *Entrevista semi-estruturada*: Primeiramente, todos os sujeitos foram entrevistados e responderam diversas questões circundantes à temática examinada;
- *Explanação da estrutura formal da Fuga a ser estudada*: Antes do início do estudo da *Fuga*, todos os

sujeitos receberam o livro *Contraponto tonal e fuga* (CARVALHO, 2002) como material de apoio sobre a fuga barroca, a fim de que não houvesse dúvida em relação ao entendimento da estrutura formal desse gênero musical. Desse modo, a variável "influência do entendimento formal da peça sobre a execução" foi a mesma para os dois grupos;

- *Protocolo para a prática instrumental e aplicação das estratégias de estudo no grupo experimental*: Todos os sujeitos tiveram que aprender, sem o auxílio do professor, a *Fuga n. 2* (vol. II) do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach - uma peça que nenhum dos participantes havia tocado. O GC utilizou o piano durante todo o estudo. Todavia, o GE iniciou o aprendizado apenas ao órgão nas primeiras 4 semanas e de maneira pré-estabelecida: não receberam a partitura original e sim, a mesma digitalizada a duas vozes, cada voz num sistema para serem tocadas em teclados distintos. Após esse período, lhes foi permitido estudar a peça ao piano, mantendo ao menos uma sessão semanal ao órgão durante 4 semanas. Nas últimas 4 semanas foram liberados para estudar da maneira como lhes conviesse. Como estes nunca tiveram contato prévio com o órgão, um dos pesquisadores esteve presente na primeira sessão de estudo para ensinar os procedimentos de aplicação das estratégias de estudo e a utilização correta dos manuais e dos registros.
- *Diário de acompanhamento do estudo*: Este foi empregado por todos os sujeitos em cada sessão de estudo da *Fuga*, registrando a duração da sessão, o trecho musical estudado, a descrição das atividades realizadas durante a prática, os comentários, impressões e as estratégias utilizadas;
- *Gravação em vídeo da prática de estudo*: Cada sujeito filmou uma sessão inicial, intermediária e final do processo de aprendizagem para posterior análise comparativa dos dados;
- *Aplicação do teste experimental*: Ao final do período de aprendizagem, os pesquisadores aplicaram testes experimentais de execução, elaborados com o intuito de avaliar a capacidade dos participantes em dissociar as vozes contrapontísticas;
- *Execução padrão da obra:* No mesmo dia dos testes experimentais, cada participante executou a *Fuga* três vezes para escolher a performance que julgassem melhor. Esse registro em áudio será enviado para uma banca composta por três avaliadores independentes que irão avaliar o desempenho a partir de critérios listados pelos pesquisadores;
- *Avaliação da gravação da prática instrumental e dos testes experimentais:* As questões da pesquisa serão examinadas comparando os dados observados no vídeo com os relatos escritos nos diários de acompanhamento da prática instrumental, cruzando informações e paralelos entre a prática realizada durante o processo de aprendizagem com o resultado dos testes experimentais. Não é objetivo avaliar a destreza técnico-motora, visto que não é um quesito pertinente à temática investigada, mas, sobretudo, a capacidade dos participantes em executar, de maneira nítida, musical e orgânica, a inter-relação entre as quatro vozes.

III. DISCUSSÃO

A. Grupo de Controle: Análise preliminar da 1ª sessão de estudo

O GC foi composto por dois alunos: um dos semestres iniciais (Sujeito A) e um dos semestres intermediários (Sujeito B). A estruturação e a distribuição das atividades realizadas no primeiro contato com a peça pelos sujeitos evidenciaram dois tipos de abordagem quanto à prática instrumental: (1) uma *abordagem analítica* da peça, em que o Sujeito A despendeu 58,62% do tempo total de 30 minutos em atividades que chamaremos de "planejamento da execução instrumental", ou seja, sem execução, mas olhando atentamente a partitura à procura de material temático, analisando a estrutura formal e o direcionamento das vozes, contando os compassos, escolhendo e anotando dedilhados, dentre outras; e (2) uma *abordagem panorâmica* da peça, na qual o Sujeito B gastou 59,57% do tempo total de 53 minutos tocando a peça de mãos juntas, seja realizando uma leitura à primeira vista ou tocando trechos específicos da obra, como que em busca de uma "aclimatação".

As Figuras 1 e 2 a seguir mostram a duração em minutos das sessões de estudo no GC ao longo das 15 semanas do processo de aprendizagem da *Fuga.* O Sujeito A gastou 47 horas distribuídas em 62 sessões de prática para aprender a *Fuga*, enquanto o Sujeito B despendeu 23 horas em 35 sessões. O Sujeito A manteve uma prática mais regular com menor espaçamento entre as sessões e gastando o dobro de horas para aprender a peça, sendo que despendeu uma parte significativa do tempo ao planejamento da execução instrumental. Por outro lado, o Sujeito B teve intervalos de tempo maiores entre as sessões, sua prática foi mais regular no período inicial do processo de aprendizado, mas ao final da sétima semana de coleta de dados, houve um intervalo de 10 dias sem estudo da peça. Antes das duas sessões finais, o Sujeito B passou 13 dias sem estudar a peça. Nota-se que os pesquisadores não estabeleceram um mesmo número de horas para o aprendizado da peça para todos os sujeitos, visto que geralmente um músico possui a noção da quantidade de tempo necessária para alcançar seus objetivos. Além do mais, estão implícitas inúmeras variáveis de difícil identificação e controle, as quais podem influenciar os resultados da aprendizagem, como, por exemplo, a constituição da prática ao longo dos anos, o nível músico-cognitivo do aluno, a capacidade em assimilar o conteúdo das aulas, a qualidade profissional e pedagógica do seu professor de piano, dentre muitas outras.

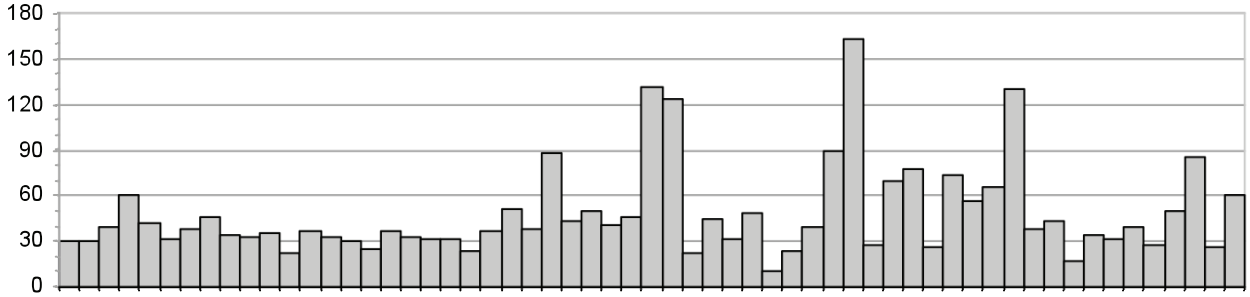


Figura 1. Duração em minutos das sessões de estudo do Sujeito A (semestre inicial - GC).

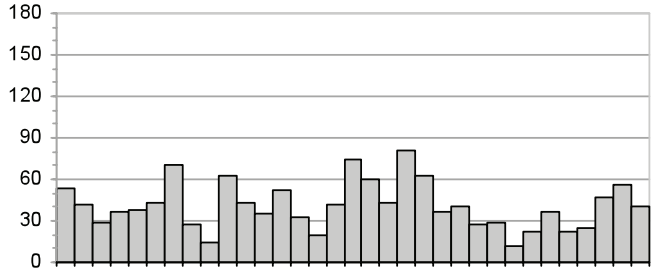


Figura 2. Duração em minutos das sessões de estudo do Sujeito B (semestre intermediário - GC).

Os pesquisadores irão analisar como a constituição da prática refletiu nos testes experimentais, além de verificar se essa prática pode ser um "microcosmos" ou um espelhamento do que é realizado por pianistas profissionais no aprendizado de uma obra por um longo período de tempo. O pianista Leon Fleisher conduz as etapas de aprendizagem de uma nova peça musical de modo semelhante ao empregado pela pianista/sujeito do estudo de caso de Chaffin et al. (2002) e, comparativamente em menor proporção, aos intervalos sem estudar a peça, verificados na prática do Sujeito B. Fleisher aprende uma peça até o seu limite por um determinado período para, em seguida abandoná-la por alguns meses ou anos. Após esse tempo, a peça é estudada novamente, mas nessa nova etapa, a peça estará madura, pois o músico irá "*ouvi-la com novos ouvidos*" e "vê-la com diferentes olhos". Após reaprendê-la, ele a abandona pela segunda vez e somente quando for estudá-la pela terceira vez é que o pianista terá a chance de "apresentar algo em público que se tornou, geneticamente, parte dele" (NOYLE apud CHAFFIN et al. 2002, p.47).

No contexto dessa pesquisa, as informações acima suscitam alguns questionamentos: Os intervalos entre uma sessão e outra auxiliam o pianista a "amadurecer" o conteúdo aprendido, em específico, a melhor internalizar a dissociação entre as vozes? De que maneira a estruturação da prática e/ou as maneiras de se estudar as quatro vozes otimizou a percepção do contraponto e os resultados nos testes experimentais? O fato de haver duas diferentes abordagens em relação à prática no GC refletiu em um melhor desempenho relativo ao problema de pesquisa? Existe paralelismo entre os dois grupos quanto à estruturação da prática e aos resultados dos testes? Estas e outras indagações serão averiguadas.

B. Grupo Experimental: Análise preliminar da 1ª sessão de estudo ao órgão

O grupo foi formado por um aluno do semestre inicial (Sujeito C) e um do semestre intermediário (Sujeito D). Na 1ª fase de aprendizado somente ao órgão, este grupo recebeu a partitura apenas com duas vozes isoladas em todas as combinações possíveis e foi instruído a tocá-las em teclados distintos, com registrações (sons) diferentes, uma voz *forte* (som de trompete) e outra *piano* (som de flauta). Os sujeitos C e D mostraram a tendência em adotar uma *abordagem panorâmica* em relação ao direcionamento da prática, ou seja, tocando trechos da peça de mãos juntas e realizando uma leitura à primeira vista. O Sujeito C despendeu 71,7% do tempo total de 30 minutos nesta atividade, enquanto o Sujeito D gastou 82,9% do mesmo tempo. O Sujeito C não tocou em 20% do tempo, pois nesse período ele/ela estava se ajustando ao instrumento. Uma porcentagem insignificante foi destinada ao estudo de mãos separadas. Obviamente, o fato de terem optado por estudar somente de mãos juntas é decorrente das características das estratégias de estudo utilizadas – abrangendo apenas duas vozes simultaneamente. As estratégias foram elaboradas a partir da evidência de que uma das dificuldades da música contrapontística consiste em saber como lidar com a inter-relação entre as vozes que não estão executando o tema principal. Muitas vezes o aluno é capaz de tocar as vozes juntas, mas não consegue tocá-las dissociadas uma das outras ou em uma combinação diferente.

As Figuras 3 e 4 a seguir mostram a duração em minutos das sessões de estudo no GE ao longo das 12 semanas de duração do processo de aprendizagem da *Fuga* ao órgão. O Sujeito C gastou 18 horas e 45 minutos distribuídos em 23 sessões de prática, enquanto o Sujeito D despendeu 9 horas em 13 sessões. O período em que o Sujeito C mais praticou foi justamente nas primeiras 4 semanas (1ª Fase), quando utilizou apenas o órgão, tendo gasto uma média de 1 hora e 5 minutos nas oito primeiras sessões. Já no período intermediário (2ª Fase, ao piano e órgão) do processo de estudo, o tempo gasto em cada sessão foi o mais irregular. O Sujeito D manteve o mesmo número de sessões na 1ª Fase (apenas ao órgão) e na 3ª Fase (livre), sendo que na 1ª Fase as sessões foram mais equiparadas em relação à duração do tempo. Na 2ª Fase, o Sujeito D realizou o menor número de sessões, apenas três, mas a primeira sessão ao piano foi a mais longa de todas durante o período de aprendizagem. Este fato pode sugestionar o anseio por parte do Sujeito D de querer experimentar a partitura completa ao piano pela primeira vez,

aplicando o conhecimento proveniente das estratégias ao órgão.

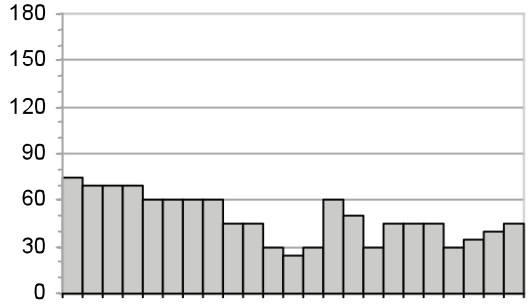


Figura 3. Duração em minutos das sessões de estudo do Sujeito C (semestre inicial – GE).

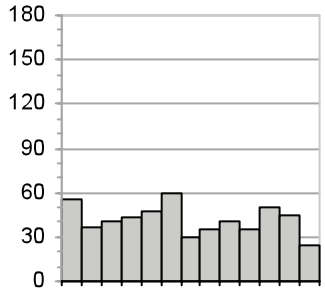


Figura 4. Duração em minutos das sessões de estudo do Sujeito D (semestre intermediário – GE).

IV. CONCLUSÃO

Os resultados preliminares apontam que somente um sujeito (A, do GC) dedicou maior tempo da prática ao seu planejamento e a análise da *Fuga*. Por outro lado, esse dado não poderia ser comparado ao GE no primeiro contato com a obra, por não possuir a partitura original, e sim, apenas estratégias elaboradas a partir de trechos de duas vozes isoladas. Contudo, esse quesito será comparado com os dados obtidos na primeira sessão de estudo ao piano do GE, ao se depararem com a partitura original pela primeira vez. As próximas etapas da análise de dados irão examinar se as estratégias de órgão tiveram alguma influência sobre a maneira que os sujeitos perceberam a interação das vozes durante o estudo da *Fuga*, além de examinar como as estratégias foram manipuladas dentro do tipo de abordagem de prática adotada pelos sujeitos. Todos os dados serão cruzados, culminando nos resultados dos testes experimentais de execução, para verificarmos se as estratégias propostas podem otimizar a percepção auditiva do contraponto e o controle sonoro-interpretativo das vozes. Através destes dados, poderemos examinar de que modo isto se refletiu ou não na aceleração do processo de aprendizagem e na memorização da obra.

A análise de dados encontra-se nas fases iniciais e ainda sem a avaliação da gravação dos testes instrumentais por uma banca externa. Contudo, os pesquisadores observaram, em uma análise preliminar, que o órgão poderá ser utilizado como uma estratégia de estudo importante, em razão de que poderá auxiliar a uma melhor captação/entendimento das interações polifônicas ocorrentes em peças contrapontísticas. Se estas evidências forem realmente comprovadas empiricamente, objetiva-se criar novas táticas de estudo que utilizem este instrumento durante as fases iniciais de aprendizado de um determinado repertório, além de um protocolo para sua utilização.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga – manual prático*. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2002.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2002.

HALLAM, Susan. The development of metacognition in musicians: implications for education. *British Journal of Music Education*, v. 18, n.1, p. 27-39. 2001.

MIKLASZEWSKI, K. A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of Music,* v.17, n. 2, p. 95-109. 1989.

NIELSEN, Siw. Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, v. 3, n. 2, p. 155-67. 2001.

Questões interpretativas acerca da "Boicininga" de Almeida Prado, para Piano a Quatro Mãos

Marcelo Greenhalgh Thys

Departamento de Teclado e Percussão, Universidade Federal do Rio de Janeiro
mthys@hotmail.com

Palavras-Chave

Piano a quatro mãos, Almeida Prado, "Boicininga"

Keywords

Piano four hands, Almeida Prado, "Boicininga"

RESUMO

Esta comunicação é um estudo acerca da peça "Boicininga", integrante do conjunto "VI Episódios de Animais" de Almeida Prado, para piano a quatro mãos. Com base nos elementos composicionais e buscando estimular o imaginário dos duos que almejem interpretar a obra, tratamos de suas questões interpretativas, abordando, preferencialmente, temas relevantes à prática de piano a quatro mãos, tais como posicionamento dos bancos, sincronismo, uso do pedal e dinâmica.

ABSTRACT

This communication is a study about the piece "Boicininga", which belong to the "VI Episódios de Animais" by Almeida Prado, for piano four hands. Based on compositional elements and wishing to stimulate the imaginary of piano duos that wish to perform the mentioned piece, we discussed its interpretative issues, including, preferably, relevant subjects to the practice of piano four hands, such as seats position, synchronism, pedaling and dynamics.

I. INTRODUÇÃO

A peça "Boicininga", de Almeida Prado (1943-), faz parte do ciclo intitulado "VI Episódios de Animais" para piano a quatro mãos. Ela foi composta em 1979[1], fase na qual Almeida Prado explora frequentemente a temática ecológica. A obra lhe fez valer o Prêmio Especial Max Feffer, em 1993, e foi gravada pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith por ocasião do Concurso Nacional de Música de Câmara de São Paulo. O ciclo é constituído por seis peças: Bem-te-vi, Marimbondos, Guaiamú (caranguejo), Libélula, "Boicininga" (Cascavel) e Xauim (Sagüi); na última, Almeida Prado faz referência a todos os demais "animais" já apresentados, satirizando-os de maneira extremamente criativa. A música tem caráter descritivo e evoca os animais (incluindo a simulação de suas emissões sonoras e movimentos), apresentados na linguagem característica do compositor.

Partindo do pressuposto que interpretação e técnica são inseparáveis, usamos o termo "questões interpretativas" para nos referirmos a qualquer problema relacionado à prática do instrumento. Neste sentido, foram privilegiados aspectos que se relacionam diretamente com a prática do piano a quatro mãos, como posicionamento dos bancos (para melhorar o conforto), sincronismo, pedalização (que nesta peça ficou sempre ao encargo do *secondo*) e dinâmica.

Visto que estamos tratando de uma peça que faz referência a elementos extra-musicais, seria empobrecedor, e mesmo inaceitável, deixar nossa imaginação de lado, sobretudo considerando a questão da "sinestesia". O termo deriva do grego *syn*, significando "união" ou "junção" e, *aisthánesthai*, "sensação" ou "percepção". Trata-se, então, de uma percepção simultânea de planos sensoriais diferentes, ou seja, a sinestesia ocorre quando "a percepção de determinados estímulos é acompanhada por particulares imagens próprias de outra modalidade sensitiva" (PANIZZA, s.d.). Casos muito comuns são as associações da visão com a audição, e vice-versa.

A respeito das influências metafóricas dos títulos das peças (como acontece na peça em estudo), Barbaresco (2006) aponta que eles têm "força representativa de 'dizer' algo à obra, sugerir, motivar, envolver estruturas que possibilitam sua interpretação", tanto para o ouvinte quanto para o intérprete. Alguns compositores foram extremamente sensíveis a sinestesia, como, por exemplo, Debussy, que colocava títulos sugestivos ao final dos Prelúdios, Scriabin, que via cores em cada tonalidade e Messiaen, que dizia: "escuto as cores, vejo a música" (apud. NAVARRO, 2004). É notável como Almeida Prado, em sua produção, também provoca e incentiva nossa imaginação, que mesmo subjetiva e discutível, foi e é um dos motores de nossa ação interpretativa.

II. "BOICININGA" (CASCAVEL)

Jogos rítmicos entre uma figura rítmica de colcheia e um grupo de fusas que cresce a cada aparição. Atmosfera terrível, onde o medo e o espanto predominam, pontuados pelo chocalho irritante da cobra (Almeida Prado, no prefácio da partitura editada pela Tonos International Darmstadt).

Figura 1. "Boicininga" (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Crotale_diamantin_40.JPG)

"Terrível, sinistro"[2], são descrições fiéis à cascavel (também conhecida como "Boicininga" no Brasil) uma vez que se trata de uma das serpentes mais venenosas de nosso país. Nesta peça, Almeida Prado realiza a imagem sonora do animal considerando diversos aspectos, desde a atmosfera apavorante, assustadora e perigosa, criada, inclusive, pela lembrança de seu físico hediondo, seu movimento, sinuoso e rastejante, até sua emissão sonora – o vibrar do chocalho. Os sustos provocados pela cobra são representados, na música, principalmente pelas bruscas mudanças no ritmo, dinâmica e registro. A tessitura, aliás, diferencia a peça das demais do ciclo por abranger, exclusivamente, o registro médio e grave (como mostra a Figura 2), produzindo na peça, um clima mais sombrio. Vale lembrar que a topografia do teclado é fator relevante na construção de alguns elementos, fazendo com que se sucedam, ou superponham, freqüentes intervalos de 2ª, geradores de grande dissonância.

Almeida Prado escreve de forma muito idiomática para a formação, ou seja: divide as partes com equivalência de importância; as dispõe de modo a minimizar a colisão; evita o excesso de desconforto característico da formação e a necessidade de redistribuição de partes; domina a utilização dos registros do instrumento, promovendo um melhor equilíbrio sonoro. Ainda assim, sugerimos um posicionamento dos bancos diferenciado para melhor acomodação dos músicos:

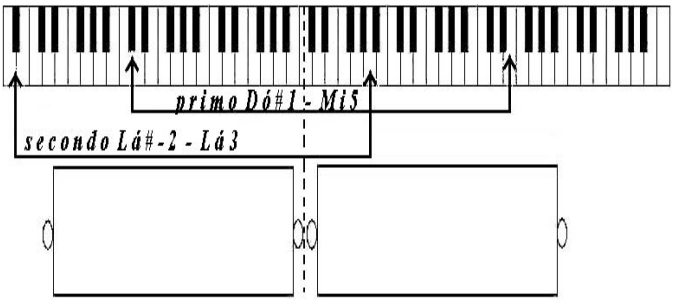
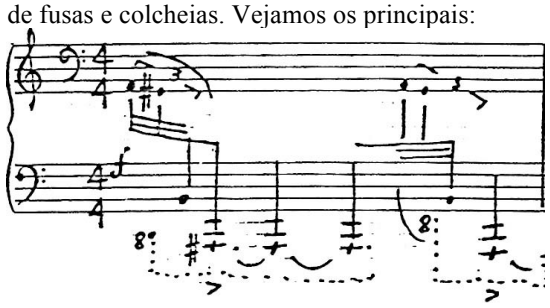


Figura 2. "Boicininga" – tessitura das partes e posicionamento dos bancos (ponto de divisão do teclado: nota Dó 3)

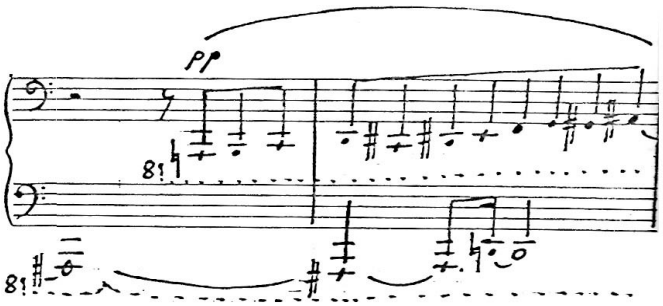
A peça é construída, essencialmente, sobre elementos com figuras de fusas e colcheias. Vejamos os principais:



Exemplo 1. Almeida Prado – "Boicininga", compasso 1, *secondo* (elemento *a*)

O elemento *a* abre a peça de maneira rascante e imponente, introduzindo a "atmosfera terrível" e amedrontadora, por meio de intervalos dissonantes, reforçada pelo registro grave (logo, sempre tocado pelo *secondo*), dinâmica forte e em andamento c = 84. Há apenas uma reincidência deste elemento, que ocorre no compasso 14. Os intérpretes devem ter a intenção de chamar a atenção do ouvinte, ou até mesmo de assustá-lo.

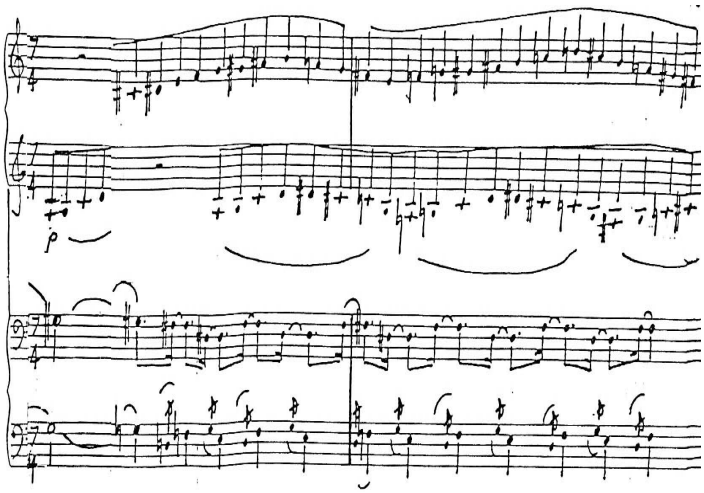
Almeida Prado afirmou (em comunicação informal) que um dos principais componentes da "Boicininga" são as "melodias em ziguezague", serpeantes, que aludem ao rastejar sinuoso da serpente. Ele estava se referindo ao elemento *b*, caracterizado pelas seqüências de colcheias em graus conjuntos (um dos recursos utilizados pelo compositor para retratar um movimento desprovido de saltos, tal como visto na peça Guaiamú), em intensidade *p* ou *pp*.



Exemplo 2. Almeida Prado – "Boicininga", compassos 2 e 3, *secondo* (elemento *b*)

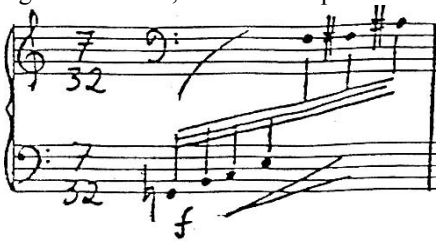
Em movimento ascendente, alternam-se teclas pretas e brancas, dispostas sem padronização aparente, em cujo curso, também sem padronização aparente, ocorre um desvio de 2ª descendente, em seguida sendo retomado o movimento ascendente. Pequenas seqüências de 2ªs descendentes podem seguir ou antecipar o movimento ascendente. A constância no movimento de *b* é quebrada pelo freqüente acompanhamento de ritmos assincrônicos, sugerindo os eventuais "espantos" a que o autor se refere. Acúmulo de ressonâncias através do uso do pedal pode reforçar a atmosfera de suspense.

Assim como nas outras peças do ciclo, Almeida Prado constrói o que chama (no prefácio à partitura) de "jogos rítmicos". O autor nos informou que usou diversos processos rítmicos constantes em sua Cartilha Rítmica para piano (década de 90), explicados por Cohen & Gandelman (2006) em seu estudo sobre ela. O Exemplo 3 ilustra bem a simultaneidade de processos: direção de "ziguezague" (subindo e descendo alturas no *primo*); polimetria[3], notada pelos diferentes grupamentos sob ligaduras (M.E. do *primo*); assincronia[4], produzida pelo ostinato sincopados da M.D. do *secondo*; construção topográfica (teclas pretas e brancas nas respectivas M.E. e M.D. do *secondo*):



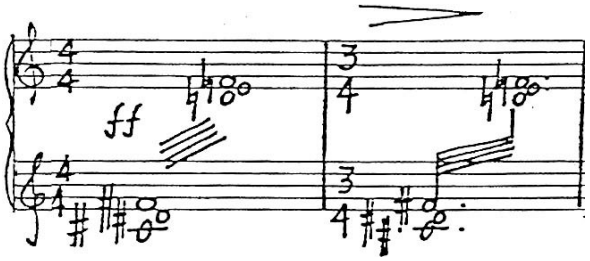
Exemplo 3. Almeida Prado – "Boicininga", compassos 9 e 10

O elemento *c* é constituído por aquele "grupo de fusas que cresce a cada aparição", descrito por Prado. Seu acentuado contraste com *b* configura um dos interesses singulares da peça, nos remetendo à aceleração repentina no movimento da cobra (outro "jogo rítmico"). Ele é em geral tocado pelo *secondo*, em direção ascendente; entretanto, na passagem final (42 a 47), quando no *primo*, sua direção é descendente. A adição progressiva no número de articulações e vozes – de 4, 5, 6, 7, 8, 10, 10 e 15 notas (os dois últimos grupos diferenciando-se por apresentar duas vozes simultâneas), respectivamente nos compassos 4, 8, 11, 21, 25, 27, 33 e 35 –, é acompanhada pela intensificação sonora e elevação de registros, exigindo fina gradação dinâmica dos intérpretes. De certa forma, o elemento *b* acompanha esse crescimento "a cada aparição" (PRADO, op. cit.), já que ele expande sua duração, progressivamente, entre os compassos 5 e 20.



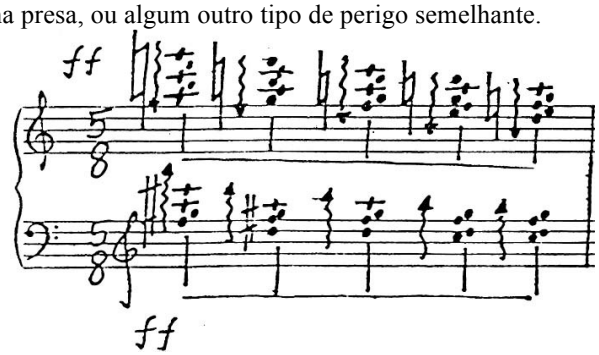
Exemplo 4. Almeida Prado – "Boicininga", compasso 11, *secondo* (elemento *c*)

A cascavel é diferenciada das outras cobras por possuir um chocalho em sua cauda; ele produz um som "irritante" (PRADO, op. cit.), usado pelo animal em momentos de perigo, para assustar e afastar possíveis predadores – um bom aviso para andarilhos descuidados. Ele é traduzido, nesta obra, por trêmolos vigorosos no *primo* (elemento *d*, Exemplo 5), alternando dois clusters sonoros respectivamente em teclas pretas e brancas (novamente o critério da topografia do teclado foi empregado na construção), que sobem de registro a cada exposição. Mudanças na velocidade de alternância das mãos nos trêmolos podem ser utilizadas para complementar os eventuais decrescendos dinâmicos grafados, tal como na gravação dos irmãos Zamith. A propósito, supomos que a vibração do chocalho do animal não se inicie, de imediato, em sua velocidade máxima, mas se acelera muito rapidamente.



Exemplo 5. Almeida Prado – "Boicininga", compassos 12 e 13, *primo* (elemento *d*)

A seção que tem a indicação "Agressivo!" corresponde ao clímax da peça (que pode ser localizado nos compassos 30 a 36). Nela é introduzido um novo elemento (*e*), caracterizado por diferentes grupamentos de dois clusters simultâneos com quatro e cinco notas, em colcheia, com ataques arpejados invertidos (indicação "áspero"), sobre teclas pretas e brancas, respectivamente. A passagem sugere o momento de ataque a uma presa, ou algum outro tipo de perigo semelhante.



Exemplo 6. Almeida Prado – "Boicininga", compasso 34, *primo* (elemento *e*)

O sincronismo ou a preocupação quanto aos momentos precisos de ataque não chegam a ser problemas graves; as seqüências de elementos com caráter distintos (como *b-c*; *c-d*; *c-e*), podem, porém, gerar dificuldades na obtenção da sensação de continuidade, uma vez que, ao mesmo tempo, não podemos ofuscar os contrastes. Nesse sentido, é importante que haja, durante toda a sua execução, fluência e entrosamento na respiração dos intérpretes, bem como acabamento apropriado das frases, tanto gestual quanto sonoro, para que um elemento "saia" de dentro do outro, sem que haja interrupção do discurso musical, mas respeitados os eventuais contrastes súbitos.

Concluindo, constatamos que na "Boicininga", assim como em outras obras Almeida Prado revela uma extensa gama de recursos composicionais capazes de gerar os mais diversos efeitos sonoros, bem como domina, com maestria, a escrita para a formação. Vimos que para "traduzir", em música, todos os sons da natureza evocados nesta peça, uma perfeita sintonia quanto à concepção musical e à unicidade dinâmico-temporal dos dois músicos é essencial. Assim, sintetizando os eventos que permeiam o discurso musical global da peça, destacamos: elementos que começam com menos articulações, no registro grave; aumentam progressivamente, expandindo-se, ao mesmo tempo em que a dinâmica é intensificada e o registro elevado – os movimentos do animal e a tensão crescem; após o clímax, retorno progressivo à dinâmica em *p*, *pp* e *ppp* e ao registro grave – o animal se acalma, supostamente após feroz luta, ou ataque, aguçando novamente o imaginário do ouvinte.

AGRADECIMENTOS

À Salomea Gandelman.

Ao compositor Almeida Prado.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo auxílio financeiro.

NOTAS

1. Em algumas fontes consta, erroneamente, o ano de 1977 como data de composição. Mas o catálogo pessoal do compositor confirma o ano de 1979.

2. Indicações constantes na partitura.

3. "Simultaneidade de duas ou mais métricas". (COHEN & GANDELMAN, 2006, p. 27)

4. “Defasagem entre planos em qualquer dos níveis da hierarquia métrica” (ibid. p. 28).

REFERÊNCIAS

BARBARESCO FILHO, Eduardo. O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006, p. 862-867.

COHEN, Sara & GANDELMAN, Salomea. *A Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro [s.e.], 2006.

NAVARRO, Daniel Pérez. Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen. *Revista mensual de publicación en Internet Número 48º - Enero 2.004*. Disponível em: Http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html, data de acesso 02/02/2007.

PANIZZA, Livio. *A sinestesia na narrativa dannunziana* (sem data). Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm> Acesso em 15/02/2007.

PRADO, Almeida. *VI Episódios de Animais*. Para piano a quatro mãos. Partitura. Darmstadt: Tonos International, 1979.

VI EPISÓDIOS DE ANIMAIS. Compositor: Almeida Prado. Intérpretes: Alexandre Zamith e Maurício Zamith. In: *V Concurso Nacional de Música de Câmara – São Paulo - Vencedores de 1993*. São Paulo; FASM/ CDA, 1993. (1 CD) Faixas 6-11

A INFLUÊNCIA DA COGNIÇÃO E EMOÇÃO NA EXPRESSIVIDADE MUSICAL

Marcia K. K. Higuchi* & João P. Leite*

* *Departamento de Neurociências e Ciências do Comportamento, Universidade de São Paulo*
[1]marciakazue@usp.br [2]jpleite@fmrp.usp.br

Palavras-Chave

expressividade, cognição, emoção

RESUMO

Observações no aprendizado musical têm demonstrado fortes interações entre técnica e expressividade, porém essa questão é pouco esclarecida. Este trabalho é uma análise parcial de um estudo que visa entender melhor a influência da cognição e emoção na expressividade musical. Para tanto, execuções pianísticas com foco atencional direcionado aos aspectos cognitivos (tocar pensando em notas, mantendo a métrica) foram comparadas às execuções com a atenção direcionada aos aspectos emocionais (tocar sentindo a música). Relatos dos pianistas sugerem que as execuções técnicas (com foco atencional direcionado aos aspectos cognitivos), inibem a expressividade e o automatismo. E de acordo com os pianistas, durante as execuções expressivas (com a atenção direcionada aos aspectos emocionais), a expressividade foi favorecida, porém os aspectos cognitivos foram inibidos. A análise da medição dos espectrogramas das execuções técnicas indica um volume bem maior do que os espetros das execuções expressivas. Por outro lado, as variações das dinâmicas nas execuções expressivas foram maiores do que nas execuções técnicas, refletindo as realizações de mais fraseados expressivos nessas interpretações.

I. DIVERSIDADE ENTRE TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE

É bastante comum, músicos relacionarem a expressividade com a emoção. Em respostas espontâneas, 135 músicos de três paises (Inglaterra, Escócia e Suécia) definiram expressividade como "comunicar uma emoção" e "tocar com sentimento" (Lindström 2003 et al apud Juslin 2006). A idéia de que a emoção do intérprete exerce um importante papel nesse processo expressivo é fortalecida por vários pesquisadores, uma vez que a simulação de emoção pode modelar a forma de tocar influenciando a qualidade timbrística, ritmo, ênfases e inflexões interpretativas (Gabrielsson & Juslin 1996, Juslin 1997, Juslin 2000, Canazza et al 2003). Essa hipótese é reforçada por vários estudos (Palmer 1997 e Juslin 2005) que têm demonstrado que músicos profissionais conseguem tocar uma mesma música em diferentes nuanças expressivas (Gabrielsson & Juslin 1996, Juslin 2000 e Canazza et al 2003) e que tanto músicos especialistas como leigos conseguem identificar a emoção transmitida através da audição (Juslin 1997). Portanto, no presente trabalho, a expressividade é definida como capacidade de transmitir sentimentos e/ou idéias através da musica.

Por outro lado, definimos técnica como a capacidade assim como a habilidade obtida através do controle mental e/ou motor, aliadas aos conhecimentos e reconhecimentos teóricos, analíticos e estruturais necessários para a execução de uma obra musical. Portanto, a técnica está diretamente relacionada à atividade cognitiva e ação voluntária.

Na didática musical, a inibição recíproca entre técnica e expressividade, ou seja, a modulação recíproca entre a cognição e a emoção é freqüentemente discutida. Neste contexto, são comuns as descrições de alunos "expressivos", que em geral tocam de modo descuidado, e alunos que tinham boa técnica, mas são frios e inexpressivos (Higuchi, 2003; Gainza 1988). Segundo Higuchi (2003), estudantes que praticam piano basicamente focalizando a atenção em aspectos cognitivos, geralmente apresentam as seguintes características:

- são pessoas consideradas inteligentes, uma vez que têm ou tiveram um desempenho escolar acima da média.
- são pessoas perfeccionistas
- não conseguem tocar rápido
- seus toques são controlados
- tem dificuldade em se expressar musicalmente.
- têm um alto grau de consciência das execuções das notas

Por outro lado, estudantes que praticam piano basicamente focalizando a atenção em aspectos emocionais, geralmente apresentam as seguintes características:

- são expressivos
- as execuções são realizadas de forma implícita
- falta de controle motor e rítmico
- têm aversão aos estudos de detalhes (tais como estudar dividindo a música em pequenas partes).

Outras evidências reforçam a idéia da existência de inibição da emoção sobre as atividades cognitivas. Alguns alunos do grupo expressivo apresentavam bloqueio mental durante o aprendizado musical, afetando a atenção, a concentração e a memória explícita. (Higuchi, 2003). Porém, no mesmo trabalho, há referencias de que os estudantes considerados expressivos comumente inibiam a expressividade quando trabalhavam a técnica. Essa inibição estaria relacionada ao grau de dificuldade e da focalização da atenção necessária para a realização da tarefa, ou seja, quanto maior a dificuldade e a necessidade de focalização atencional, maior a inibição da expressividade (Higuchi, 2003).

A execução musical mais elaborada requer a integração de técnica e expressividade. Portanto se as constatações a respeito da inibição recíproca entre cognição e emoção estiverem corretas, um melhor conhecimento a respeito dessas questões, pode ser um elemento importante na busca de procedimentos didáticos musicais mais eficientes.

Este estudo tem como objetivo investigar a influência da atenção em aspectos cognitivos ou emocionais na expressividade musical. Para tanto, comparou duas execuções de nove pianistas. Em uma das execuções, os voluntários foram instruídos a tocarem focalizando a atenção em aspectos cognitivos, ou seja, pensar em cada nota que estavam tocando (execuções técnicas), tentando manter a métrica. Em outra

execução, os voluntários foram instruídos a tocarem sentindo a música, tentando expressar uma emoção de tristeza (execuções expressivas).

II. MÉTODO

1) *Repertório:* O trecho da peça musical escolhida para este experimento foi uma adaptação dos 32 compassos iniciais do Trauer em Fá M, uma das doze peças para piano a quatro mãos para crianças grandes e pequenas, opus 85 de Robert Schumann.

2) *Voluntários: Este estudo comparou duas execuções musicais de nove* pianistas de 20 a 36 anos de idade, que são graduados ou graduandos em curso de bacharelado em instrumento de teclado (8 de piano e 1 de cravo). Todos os voluntários foram acompanhados pela pesquisadora principal que tocou a parte secondo.

3) *Treinamentos*: Os voluntários passaram por 4 a 5 sessões de treinamentos com duração de uma hora cada, nos quais foram realizados: todo o processo de memorização implícita e explícita da peça; desenvolvimento da expressividade utilizando um estímulo emocional; instrução de como devem ser realizadas as execuções técnicas e expressivas.

Os voluntários foram instruídos a não tocarem o repertório fora dos treinamentos, e todas as sessões foram filmadas.

1) *Estímulo emocional:* A utilização desse estímulo emocional teve como objetivo associar a música com cenas tristes para que o voluntário pudesse sentir essa emoção, facilitando assim a sua expressão através da interpretação musical. Para a confecção do estímulo emocional foram utilizados fotos selecionados do IAPAS (International Affectives Picture System) com o fundo musical com a peça Trauer, (utilizado como repertório na atual pesquisa) interpretado pelo pianista João Carlos Martins.

2) Gravações: Foi realizada uma sessão de gravação, nos quais os voluntários tocaram o repertório nas condições técnicas e expressivas. Uma execução técnica e uma expressiva de cada voluntário foram selecionadas, para que em uma próxima fase desse experimento, seu grau de expressividade seja analisado por voluntários ouvintes.

III. ANÁLISES DAS FILMAGENS DOS TREINAMENTOS E DAS GRAVAÇÕES.

As descrições dos voluntários a respeito de suas percepções no decorrer das sessões de treinamento e gravações proporcionaram informações relevantes para um melhor entendimento a cerca da influência da cognição e emoção na expressividade musical.

1) *Características dos voluntários*: De acordo com dados apresentados nos questionários, 7 dos 9 voluntários se consideram mais expressivos do que técnicos, uma se considera meio expressiva e meio técnica, e um se considera mais técnico que expressivo. Apesar dessa distinção entre os voluntários, todos eles apresentaram uma capacidade expressiva como de técnica bastante desenvolvidas.

2) Indução à tristeza: Foi observado nas filmagens que todos os voluntários relataram que ao assistir ao estímulo emocional pela primeira vez, sentiram tristeza, ou emoções relacionadas à tristeza, como a angústia e o desespero..

3) *Processamento das execuções expressivas: Ao tocarem na condição expressiva, 8 voluntários* comentaram de forma espontânea que os aspectos cognitivos foram inibidos. De acordo com relatos, as execuções eram realizadas de forma automática, sem que houvesse um controle explícito motor.

Exemplo de relato:

> Eu só lembro da primeira nota e a última nota. O resto vai o que estou imaginando, isso faz com que me desprenda. Eu só sinto às vezes a ponta do dedo, do resto eu esqueço tudo. Principalmente agora, acabei de tocar, eu lembro da primeira nota [...], parece que tem uma fenda no tempo e volto na realidade no último tempo, no ré. (voluntário J.P.)

Outro aspecto relevante comentado foi o fato das execuções expressivas variarem entre si. As mudanças nas interpretações eram espontâneas e expressavam seus sentimentos, refletindo variações na agógica, nos fraseados, na articulação e no timbre de suas performances.

Exemplo de relato:

> Se eu pensar agora, eu não sei se consigo fazer isso sem o instrumento, e também não sei se eu tocando sozinho, eu teria as mesmas sensações, se eu não tivesse o acompanhamento. Por isso que fiquei intrigado. E parece que é uma coisa que consome muita energia, na hora que você tenta chegar nesse equilíbrio. Mas funciona! Funciona! A expressividade aumenta muito. Dá para sentir. É impressionante como as nota disso aqui (toca as notas do si do mi) elas ocorrem num legato que não consigo fazer sem me concentrar dessa forma, sem deixar que isso aconteça naturalmente. Quer dizer, não é uma coisa que estou ... com que eu calcule, passível de se calcular, ou pelo menos não é simples, parece que é um fenômeno bastante complexo [...]. (voluntário F. P.).

Encontramos também referências de que essa forma de processamento envolve muito o estado emocional dos pianistas, porém não é sempre possível entrar no estado emocional adequado para a execução expressiva.

Exemplos de relato:

> Mexe! Imagina agüentar um concerto inteiro (tocando na condição expressiva) assim. Sai direto pro manicômio (voluntário G. S.).

> Existem alguns pontos na música, que a despeito do desenho da própria melodia, consiste em pontos de maior densidade dramática, um conjunto harmônico. Se há muita dissonância por exemplo, ou qualquer grau de desvio da consonância que ocorra, parece que funciona como uma porta para acessar um outro nível de execução que fisiologicamente lembra um tipo de calafrio que dá nas costas, e na cabeça, uma coisa muito sutil, um tipo de uma vibração, um formigamento, alguma coisa entre um e outro. Mas que parece que não é toda hora que dá para acessar esse estado. Parece que ele funciona em alguns momentos, de repente, ele desliga e para retomar ele, não é a coisa mais fácil, tem que ter a nota certa, e parece até que

existe uma relação entre o conteúdo, e as curvas dramáticas desse conteúdo. (F. P.)“

Processamento das execuções técnicas: Ao tocarem a peça direcionando toda a focalização atenção nas execuções explícita e precisa das notas, os voluntários queixavam-se de que nessa condição, a expressividade era muito inibida. Os voluntários se referiram a essa forma de execução como: “quadradinho”, “quadradão”, ”matemático”, “racional“, “socado”, “mecânico” e “chato”.

Outras queixas freqüentes foram de que essa forma de processamento era mentalmente muito cansativa e o automatismo também era inibido.

Exemplo de relato:

Como que interfere tanto! Na outra (execução expressiva) você nem via se a outra mão entrava, não, ela entrava! Você não precisava nem pensar se vai ter esquerda ou não, automaticamente ela já ia na vez dela. Nossa! Agora (na execução técnica), na metade do caminho, Caramba, cadê a esquerda. Como que pode, é demais (voluntária A. A.).

4) Erros: Considerando o nível pianístico dos voluntários e o grau de dificuldade do repertório, foi observado que os erros eram muito freqüentes durante os treinamentos e as gravações. Os voluntários se mostravam bastante incomodados com a quantidade de erros e tentavam constantemente justificá-los. De acordo com os voluntários, os motivos dos erros teriam origens diferentes nas condições técnicas e expressivas.

Um erro freqüente nas execuções técnicas foram os esquecimentos em tocar as notas da mão esquerda. Segundo os voluntários, esses esquecimentos são conseqüências de excesso de focalização da atenção na execução de cada nota.

Exemplo de relato:

Eu pensei tanto na mão direita que esqueci da mão esquerda (voluntário D. R.)“.

Por outro lado, nas execuções expressivas, os voluntários costumam esbarrar, errar notas e falhar no toque. As explicações apresentadas para esses problemas remetem à falta da capacidade de pensar, comprometendo o controle motor.

Exemplo de relato:

[...] quando teve aquela hora que fui para o lugar errado, simplesmente porque eu já não conseguia mais pensar no que eu estava tocando (voluntário G.S.).

5) *Tempo*: A questão temporal também apresentou diferenças entre as condições técnica e expressiva.

Na condição técnica, foi pedido que o voluntário tentasse manter uma métrica rígida. Porém, as alterações no andamento foram freqüentes tanto por parte dos voluntários como da acompanhante. Pelo fato dos pianistas tocarem focalizando a atenção principalmente nas notas, a tentativa de se manter a métrica foi prejudicada. E por haver oscilações nos tempos de ambas as partes, os desencontros foram freqüentes.

Na condição expressiva, o tempo foi liberado. Foi observado que a agógica era constante nas execuções expressivas, e variavam muito entre uma execução e outra. Pelo fato das variações temporais serem realizadas de uma forma espontânea, ou seja, serem imprevisíveis, também ocorreram muitos desencontros entre as partes primo e secondo.

IV. UTILIZAÇÃO DOS ESPECTROGRAMAS DOS TRECHOS MUSICAIS

Depois das gravações, foi realizada uma seleção de duas execuções de cada voluntário (um técnico e um expressivo). Durante as sessões de edição e mixagem desta seleção, tivemos a oportunidade de obter o espectro dos trechos musicais e assim comparar os espectrogramas entre as execuções técnicas e expressivas de cada voluntário (figura 1).

Nas execuções expressivas houve uma grande quantidade de variações nas dinâmicas entre as notas, enquanto as execuções técnicas apresentavam poucas variações. Portanto o espectrograma permitiu representar de uma maneira gráfica e visual, o que já era observado auditivamente.

Outro aspecto importante a ser levantado é o fato de haver uma maior amplitude dos espectrogramas nas execuções técnicas (vide o gráfico das medidas das áreas dos espectrogramas), indicando que as notas eram tocadas de uma maneira mais forte e intensa do que em execuções expressivas. Portanto, esses dados indicando pouca variação na dinâmica entre as notas e uma maior intensidade nos toques, justificam o fato dos voluntários se referirem às execuções técnicas, como socadas, chatas, quadradas, entre outros adjetivos similares.

GRÁFICO

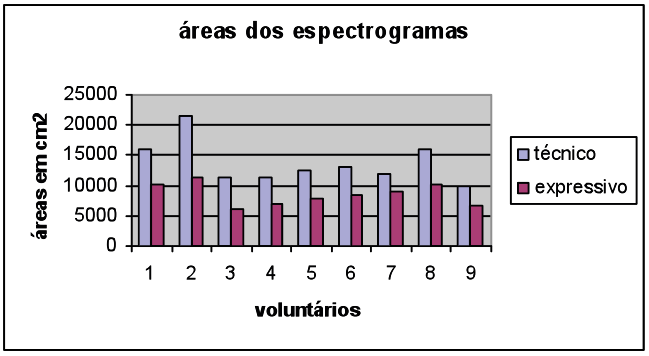
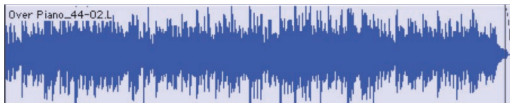


Figura 1. Espectrograma

Execuções técnicas

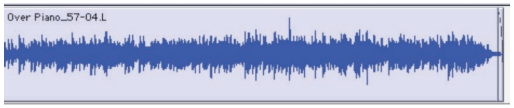
Voluntário A.A.

Voluntário D.R



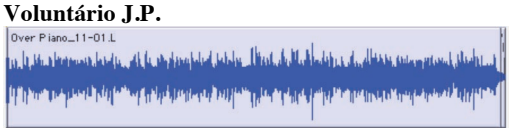
Voluntário F. R

Voluntário F.P.



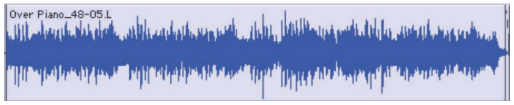
Voluntário G.S.

Voluntário J.P.

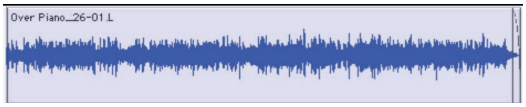


Voluntário L.C.

Voluntário L. G

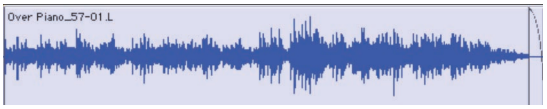


Voluntário T. N.



Execuções Expressivas

Voluntário A.A.



Voluntário D.R

Voluntário F. R

Voluntário F.P.

Voluntário G.S.

Voluntário J.P.

Voluntário L.C.

Voluntário L. G

Voluntário T. N.

V. CONCLUSÃO

De acordo com os relatos dos voluntários, a execução pianística com a atenção voltada aos aspectos emocionais favoreceu a expressividade. Os espectrogramas reforçam esses dados, uma vez que as execuções expressivas apresentam maiores variações das dinâmicas do que as execuções técnicas, refletindo as realizações de mais fraseados expressivos nessas interpretações. Porém, de acordo com os pianistas, essa forma de execução tende a inibir aspectos cognitivos, induzindo a vários problemas como erros, falhas e esbarros de notas.

Por outro lado, os pianistas relataram que ao tocarem pensando em cada nota, a expressividade era reduzida. A análise da medição dos espectrogramas das execuções técnicas reforça esse dado, uma vez que indicou uma área maior, e menor variação de amplitudes do que os espetros das execuções expressivas, representando de uma forma visual, que os toques nas execuções técnicas foram bem mais fortes e com menos variações de dinâmica. Outro dado importante que foi relatado reside no fato de que ao tocar focando atenção nas notas, o automatismo também foi reduzidos, induzindo assim a erros.

Portanto, as observações obtidas nesse estudo indicam que nenhuma dessas condições de execuções seria adequada para performance pianística, corroborando a idéia muito difundida no meio musical, de que a execução musical mais elaborada requer a integração da técnica e expressividade.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao pianista João Carlos Martins, que gentilmente interpretou o repertório desta pesquisa para a confecção do estímulo emocional.

Agradecemos à Faculdade de Artes Alcântara Machado, ao Instituto de Artes da UNESP e a Oficina Arone Pianos que cederam salas com pianos para realizações das sessões de treinamentos.

Esta pesquisa está sendo financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

REFERÊNCIAS

CANAZZA, S., Poli, G., Rodá, A., Vidolin, A. Na Abstract Control Space for Communication of Sensory Expressive Intentions in Music Performance. *Journal of New Music Research* , 2003 vol.32, No. 3, pp.281-294.

GAINZA, Violeta H. De. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. 1988, São Paulo, Summus.

GABRIELSSON, A., & Juslin, P., Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience. *Psychology of Music and Music Education,* 1996, 24, 68 -91

JUSLIN, Patrik N. Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. *Music Perception.* 1997, Vol. 14, vol. 4, 383-418

JUSLIN, Patrik N. Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Perfermance: Relating Performance to Perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance,* Vol. 26(6), December 2000, p 1797-1813)

JUSLIN, P., Karlccon, J., Lindström, E., Friberg, A., Schoonderwaldt, E. Play it Again with feeling: Computer Feedback in of Emotions. *Journal of Experimental Psychology Applied.* 2006, Vol. 12 (2), 79-95.

HIGUCHI, Márcia K. K. "Técnica e Expressividade - Diversidade e complementaridade no aprendizado pianístico". Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003São Paulo.

Interações entre Música Clássica e Popular na Interpretação de Repertório para Saxofone

Marco Túlio de Paula Pinto

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

mtuliosax@gmail.com

Palavras-Chave

saxofone, música clássica, música popular, jazz, interpretação

RESUMO

Este artigo discute a natureza híbrida do saxofone, apresentando aspectos de sua construção e propriedades acústicas, a partir de sua criação baseada no cruzamento de múltiplos conceitos. Destaca sua versatilidade, adaptação a diversos estilos musicais. Apresenta as dificuldades encontradas pelo instrumento para ser aceito no meio orquestral, sua utilização nas formas populares, e o estabelecimento de duas escolas principais: uma voltada para a música clássica e outra baseada no jazz, bem como discute os benefícios da troca de informações entre essas escolas na interpretação de repertório brasileiro para o instrumento.

* * *

O saxofone é um instrumento nascido do cruzamento de vários conceitos. Concebido na década de 1840, por Adolphe Sax, tem seu corpo construído sobre um tubo de metal. Entretanto, o instrumento gera seu som através de um conjunto de boquilha e palheta simples, similar ao da clarineta, e seu tubo é dotado de orifícios laterais, como nos instrumentos de madeira, o que faz com que o instrumento seja mais bem classificado nessa família. Apesar disto, sua maior potência sonora o aproxima dos instrumentos de metal. De fato, em grupos de música popular, a seção de instrumentos normalmente conhecida como "naipe de metais" usualmente inclui um ou mais saxofones, ao lado de trompetes e trombones. Scott Jr. afirma que uma das prováveis hipóteses para a criação do instrumento seria justamente "a busca de um híbrido que combinasse características sonoras e estruturais das madeiras e dos metais" (SCOTT Jr., 2007, p. 16).

Embora o instrumento seja considerado mais próximo da clarineta, suas propriedades acústicas o aproximam muito mais do oboé. A clarineta tem um tubo cilíndrico, enquanto saxofones e oboés são instrumentos cônicos, Por isso têm extensões parecidas e os mesmos problemas no manejo do registro grave. Devido a estas semelhanças autores como Ferling (1958), Rossari (1966) e Voxman (1991) escreveram ou selecionaram estudos que podem ser trabalhados em ambos os instrumentos.

Sua natureza híbrida lhe conferiu uma grande versatilidade. Este instrumento de palheta simples e tubo cônico metálico demonstrou ser extremamente polivalente, adaptando-se a diversos gêneros musicais, e um excelente veículo para expressividade artística.

Ao ser criado, o saxofone encontrou dificuldades em ser aceito na música de concerto. Apesar dos esforços de seu criador em sua divulgação, chegando a estabelecer uma pequena editora para a publicação de obras para o instrumento, e do interesse de compositores como Jean Baptiste Singelé, Jules Massenet, Hyacinthe Klose, entre outros, apenas *L'arlesienne*, de Bizet, configura-se como obra representativa do século XIX para o repertório saxofonístico (SEGELL, 2006).

Embora, quase 170 anos após sua invenção, o saxofone ainda não tenha conquistado uma cadeira cativa na orquestra, muitos compositores fizeram uso de sua sonoridade exótica e de sua expressividade musical em suas obras. Ronkin e Frascotti (1978, 1984) levantaram cerca de 2.500 composições orquestrais que utilizam o instrumento. Ravel, Milhaud, Prokofiev, Stravinsky, Schoenberg, Copland, Hindemith, Ives, Berg, Webern, entre outros, podem ser citados como compositores que escreveram obras em cujas partituras um ou mais saxofones aparecem. No Brasil, o instrumento aparece com frequência na obra de Villa-Lobos. Além de sua utilização na música de câmara, o compositor incluiu o instrumento em diversas obras, como por exemplo, *O Uirapuru*, *Choros nº 6* e *nº 10*, *Bachianas Brasileiras nº 2*, *A Floresta do Amazonas*, entre outras.

Ainda que não tenha conseguido inserir de maneira definitiva na formação orquestral, muitas obras concertantes têm sido escritas para o instrumento, podendo ser citadas as composições de Glazounov, Ibert, Bozza, Villa-Lobos, Creston, Tomasi, Martin, entre outros. Além disto, há um grande repertório para o instrumento na música de câmara, seja como instrumento solo, duos com piano e outros instrumentos, quartetos de saxofone, etc..

Por outro lado, o instrumento se adaptou prontamente às bandas militares. Através delas o saxofone cruzou mares, chegando ao México, em 1860, e de lá a Nova Orleans. Nos Estados Unidos, o instrumento encontrou terreno fértil para sua popularização, através das bandas patrióticas de Patrick Gilmore e John Philip Souza e através do show de variedades conhecido como vaudeville[1].

Grupos como The Six Brown Brothers, ou virtuoses como Rudolph Wiedoeft, tiveram um importante papel nesse processo. E, de fato, o saxofone se tornou extremamente popular. Entre 1915 e 1925, durante o fenômeno conhecido como *saxophone craze*, houve uma disseminação massiva do instrumento, comparável ao que ocorreu com a guitarra nos anos 60. (COHEN, 1980).

E há, obviamente, o jazz. Embora hoje em dia o saxofone seja considerado intimamente associado a esse estilo musical, os primeiros grupos de jazz eram formados geralmente por clarineta, corneta e trombone, aliados a uma seção rítmica constituída de piano, baixo e bateria (SCHILLER, 1968). Posteriormente, com aumento das formações instrumentais, o advento das big bands, é que o saxofone foi gradualmente substituindo a clarineta, e se estabelecendo como instrumento solista. No Brasil, o saxofone teve uma trajetória semelhante, com a maioria dos instrumentistas ligados a uma tradição de música popular, do choro e com alguma influência jazzística.

Há, portanto, duas grandes escolas para o instrumento. Uma voltada para a música clássica[2] , para a tradição européia, e que teve suas bases consolidadas sobretudo através do trabalho de dois grandes artistas: Marcel Mule e Sigurd Rascher. Para estes grandes saxofonistas foram dedicadas as mais importantes obras de concerto da primeira metade do século XX. A outra grande escola é baseada no jazz, valorizando a improvisação, da qual são representantes Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane e outros. Os diversos gêneros e subgêneros da música popular contemporânea, dominada pela música norte-americana, como rock, blues, reggae, rhythm n'blues, e mesmo a música latina (salsa, merengue, etc.), ou brasileira (choro, samba, bossa-nova), sofrem em maior ou menor grau, influência do *approach* sonoro dos saxofonistas de jazz.

Nos Estados Unidos da América, o entendimento do jazz como manifestação de identidade cultural facilitou a penetração do saxofone no meio acadêmico. As mais importantes universidades norte-americanas oferecem cursos superiores do instrumento, seja no estilo jazzístico, seja no clássico (SCOTT Jr., 2007). No Brasil, embora já haja diversos cursos espalhados pelo país, esse processo se deu de maneira tardia. Apenas em 1981 foi criado o primeiro bacharelado, na Universidade Federal de Brasília. Logo a seguir, em 1983 foi criado o da Universidade Federal da Bahia. Entretanto, o estabelecimento desses cursos se deu de maneira precária e improvisada, já que eram adaptações dos cursos de clarineta existentes. "A falta de material didático, bibliográfico e a ausência de um professor efetivo foram fatores determinantes para a não estruturação do curso (da UFBA) e a falta de consistência e continuidade ao longo dos anos" (SCOTT Jr., 2007, p. 193). A maioria dos cursos veio a se estabelecer de maneira mais consistente nos últimos 15 anos. Rowney Scott Jr., em sua tese, *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*, faz um levantamento sobre a utilização de música brasileira nos programas de 12 universidades brasileiras. Além disto, investiga, através de entrevistas, o perfil e o repertório brasileiro utilizado por 32 saxofonistas profissionais, aí incluídos os professores das referidas universidades, tendo sido solicitado a cada um dos entrevistados que relacionasse 10 obras brasileiras constantes de seus repertórios. Dos resultados do estudo pode-se chegar a duas observações importantes: primeiramente, a constatação de que há uma carência de obras brasileiras nos programas de bacharelado. A maioria deles é direcionada à música clássica, ainda que com algumas aberturas para a música popular. Justamente estes programas apresentam os percentuais mais baixos de utilização de música brasileira. A segunda observação refere-se ao fato de que pode ser notada, apesar de algumas exceções, uma dicotomia entre as práticas dos músicos de formação acadêmica e as dos que são provenientes de uma escola informal.

É natural que um instrumentista tome como referência obras que lhe são familiares no seu dia-a-dia profissional. Porém, um intercâmbio maior entre as diferentes escolas, traria benefícios a todas as partes[3] .

Leonard Stein aponta para o fato de a música da primeira metade do século XX ser marcada pela coexistência de múltiplas tendências. Pós-romantismo, impressionismo, nacionalismo, dinamismo (barbarismo), expressionismo, neo-romantismo, jazz, neo-classicismo, sintetismo, são procedimentos ou estilos que se fizeram presentes simultaneamente, por vezes nas obras de um único compositor (STEIN, 1979). Embora o interesse do autor se concentre nas formas clássicas, vale notar que a citação do jazz como uma das tendências que caracterizam a música do século XX dá a noção da permutabilidade entre elementos dos mais diversos gêneros musicais. As reflexões de WISNIK apontam justamente para este ponto.

> As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos (WISNIK, 1999, p. 210).

Portanto, os limites que separam as esferas musicais são cada vez mais indefinidos e imprecisos. A interatividade e fertilização mútua entre música clássica e popular, seja de maneira intuitiva, seja através de reflexão, permeia a produção musical do século XX. Atento a este fenômeno, Gunther Schuller cunhou, nos últimos anos da década de 1950, o termo Third Stream, descrevendo um tipo de música que combinasse elementos das, por ele consideradas, grandes correntes da música do século XX: a música clássica e o jazz. A terceira corrente reuniria assim "a espontaneidade improvisacional e a vitalidade rítmica do jazz com os procedimentos e técnicas composicionais adquiridas na música ocidental durante 700 anos de desenvolvimento" (SCHULLER, 1986, p. 115). Posteriormente, o pianista Ran Blake ampliou o sentido do termo, para que encampasse também formas étnicas, folclóricas e vernaculares da música (BLAKE, 1981).

O jazz traz como sua mais marcante característica o uso da improvisação, procedimento que havia perdido seu lugar na música clássica. Claudio Dauelsberg defende as benesses que o conhecimento da prática improvisatória pode trazer ao intérprete de música clássica, ampliando "sua visão para o entendimento da obra a ser interpretada". (DAUELSBERG, 2001, p. 159). Porém, as questões envolvendo a inserção de elementos populares na música clássica vão além da utilização ou não de improvisação. A música brasileira de concerto é repleta de citações e elementos provenientes da música popular. No repertório para saxofone não poderia ser diferente. Portanto, ao interpretar a *Fantasia Para Saxofone Soprano e Orquestra*, de Villa-Lobos, o músico deve ter em mente a tão propalada relação do compositor com o Choro. O mesmo acontece com *Choro para Saxofone Tenor e Orquestra*, de Cláudio Santoro, de caráter nacionalista, e, portanto, repleta de referências folclóricas[4] . Radamés Gnattali incorporou sem preconceitos a música popular urbana e comercial com a qual trabalhava diariamente na Rádio Nacional. Isto é claramente percebido em seu *Concertino para Saxofone Alto e Orquestra* e na sua *Brasiliana Nº 7 para Saxofone Tenor e Piano*. Sua *Valsa Triste*, que foi concebida como música popular, demonstra como é difícil qualquer tentativa de delimitar fronteiras musicais. A música popular urbana também parece fornecer as bases para obras como a *Fantasia para Saxofone Alto e Piano*, de Ronaldo Miranda, e *Ibirá Guirá Ricê*, de Edmundo Villani-Côrtes. Ainda que diluído em sua atonalidade, o compositor Almeida Prado usa o jazz como fonte inspiradora para sua composição *East Street, New York*, para saxofone soprano e piano. Jazz e blues também podem

ser percebidos em *Monólogo 96*, de Edmundo Villani-Côrtes. A presença desses elementos deve ser considerada na construção de um ideal interpretativo deste repertório. Não se trata da literal aplicação do "sotaque" popular na interpretação das obras, mas a busca pelo equilíbrio entre elementos da música popular e da escola clássica pode tornar as leituras mais interessantes.

Por outro lado, o intérprete de música popular pode obter muitas vantagens do conhecimento do assim chamado *legit saxophone*[5] . O rigor técnico com aspectos como sonoridade, afinação e articulação, certamente contribui para um melhor desempenho em sua *performance*. Um conhecimento mais aprofundado de questões como forma, estrutura, fraseologia, estilo, pode promover um amadurecimento interpretativo que só pode trazer benefícios, mesmo para aquele músico que concentre sua atuação na música popular.

Dauelsberg afirma ser árduo o caminho de quem se propõe a transitar entre as esferas de música popular e clássica, e que esta tarefa poderia ser facilitada por uma multidisciplinaridade na formação dos instrumentistas. Isto parece correto. É uma questão para se refletir na elaboração de programas de formação de instrumentistas.

Alguns artistas de fato conseguem se estabelecer nos dois campos, como o caso do trompetista Winton Marsalis, ou do clarinetista e saxofonista Eddie Daniels. Outros, ainda que ancorados em uma das tradições, arriscam-se em eventuais incursões por outros terrenos, como Keith Jarret e Friedrich Gulda. O saxofonista, compositor e arranjador Bob Mintzer, um dos maiores nomes do jazz contemporâneo, em composições como *Concertino para Saxofone e Orquestra* ou em seus quartetos para saxofone, combina com êxito as linguagens do jazz e da música clássica. O mesmo pode ser dito de Phil Woods, cuja *Sonata for Alto Saxophone and Piano* exige do intérprete o conhecimento de ambos estilos musicais. O saxofonista Victor Assis Brasil, apesar de ser considerado um dos expoentes do jazz em nosso país, apresentou grande interesse pela música clássica. Compôs *Suíte para Saxofone Soprano e Cordas*, que foi apresentada em 1976, na Sala Cecília Meireles, tendo o autor como solista, juntamente com a Orquestra Sinfônica Nacional, regida por Marlos Nobre. Além desta obra, escreveu várias outras composições onde também se fundem música clássica, jazz e música popular brasileira. E há ainda aqueles cuja música, mesmo que não intencionalmente, toma rumos ou dimensões imprevisíveis. Como classificar a música de Hermeto Pascoal?

As escolhas vão além da dicotomia entre música clássica e popular. Há muitas vertentes, tendências, estilos no interior das duas esferas. O mais comum para o intérprete é a opção por uma delas, ou situar-se numa faixa de similaridade. Entretanto o caráter de transmigração de elementos estilísticos presente na música atual requer uma grande versatilidade. O conhecimento de diversos estilos e escolas musicais pode dar os subsídios necessários para embasar suas decisões interpretativas.

REFERÊNCIAS

A MÚSICA DE CLAUDIO SANTORO (1919-1989). Catálogo de Obras. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/

Santoro/8.html>. Acesso em 28 abr 2009.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. Partituras. Disponível em <http://www.abmusica.org.br/ >. Acesso em 28 abr 2009.

BLAKE, Ran. *Third Stream and the Importance of the Ear. A position paper in Narrative Form*. In: College Music Symposium, Volume 21/2, 1981. Disponível em <http://www.music.org/ cgi-bin/symp_show.pl?h=36&f=28&id=277>. Acesso em: 28 de mar. de 2009.

COHEN, Paul. *The Saga of the F Alto Saxophone*. In: Classic Saxophone on line. Disponível em <http://www.classicsax.com /asi/falto.pdf>. Acesso em 25 abr. 2009.

DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do intérprete. 2001*.Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FERLING, Franz Wilhelm. *48 Famous Studies For Oboe Or Saxophone And 3 Duo Concertants For 2 Oboes Or 2 Saxophones*. San Antonio: Southern Music Co., 1958.

PINTO, Marco Túlio de Paula Pinto. *O saxofone na música de Radamés Gnattali*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RONKIN, Bruce & FRASCOTTI, Robert. *The Orchestral Saxophonist, volume 1*. Cherry Hill, New Jersey: Roncorp, Inc., 1978.

_____. *The Orchestral Saxophonist, volume 2*. Cherry Hill, New Jersey: Roncorp, Inc., 1984.

ROSSARI, Gustavo. *53 Melodious Etudes for Saxophone or Oboe - Book 1 (arranged by Gerardo Iasilli)* . San Antonio: Southern Music Co., 1966.

SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development (History of Jazz)*. New York: Oxford University Press, USA.1986.

_____ - *Musings: the Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, USA, 1989.

SCOTT Jr., Rowney Archibald. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. 2007, Tese (Doutorado em Música). UFBA – Universidade Federal da Bahia.

SEGELL, Michael. *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool*. New York: Picador, 2006.

STEIN, Leon. *Structure & Style, the study and analysis of musical forms*. Miami:Summy-Birchard Inc, 1979.

VOXMAN, Himie. *Selected Studies for oboe or saxophone*. Milwaukee: Rubank Publications, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Notas

[1] Vaudeville foi a forma de entretenimento nos E.U.A. entre as décadas de 1880 e 1930. Uma boa idéia de como se dava o espetáculo, bem como dos teatros que lhe serviam de palco, pode ser obtida através de um passeio virtual disponível no sítio da internet <http://virtualvaudeville.com>.

[2] Entendida aqui no seu sentido mais amplo, referindo-se à música de concerto. Para uma discussão sobre esta terminologia, ver PINTO, 2005, p.8-10.

[3] Aqui não se limitando à existência de duas grandes escolas, mas também incluindo a imensa diversidade de gêneros e subgêneros da música, incluindo choro, frevo, música pop, rock, reggae, etc.

[4] Um fato interessante a respeito desta obra: o compositor gravou esta composição em 1957, no LP 1001 Independência. A obra consta também, com o mesmo título, do catálogo constante do sítio da internet dedicado ao compositor. Entretanto, em recentes anos ela foi editada pela Academia Brasileira de Música sob o título *Fantasia Concertante para saxofone tenor e orquestra.*

[5] Termo que se refere ao estilo clássico do saxofone em países de língua inglesa. 1. Knepler cita a idéia compartilhada pelos trabalhos de P.H.Lang, Music in Western Civilization (1941), e History of Western Music de D.J. Grout (1960) se contentam a considerar o surgimento do conceito de "composição" como um degrau histórico importante no desenvolvimento da música, sem maiores investigações.

Pianística e Coordenação Motora – Uma Perspectiva Interdisciplinar na Aplicação de Estratégias Técnicas em Danças Brasileiras

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Departamento de Música-Universidade do Estado de Santa Catarina

bernardetecastelan@gmail.com

Palavras-Chave

Prática Pianística, Controle motor, Técnica, Danças brasileiras, Interdisciplinaridade

RESUMO

A realização de danças brasileiras, dentre elas frevo e baião, apresentam exigências técnico-interpretativas no âmbito da rítmica, da textura, da velocidade, além da execução de eventos distantes entre si e em movimentos assimétricos que requerem do pianista habilidades motoras especializadas. Propõe-se formular estratégias técnicas interdisciplinares com base em argumentos da área do controle motor e pianística. A análise de conteúdos estruturais de situações específicas e procedimentos experimentais poderão contribuir para a eficiência e otimização da prática pianística.

I. INTRODUÇÃO

A realização ao piano de obras do repertório brasileiro, como as danças frevo e baião, requer do instrumentista o desenvolvimento de capacidades motoras especializadas. Isto ocorre devido às exigências técnico-interpretativas no âmbito da rítmica, da textura, da velocidade de execução, da ocorrência de eventos distantes entre si, além da necessidade da utilização de movimentos assimétricos lateralmente pelos segmentos direito e esquerdo (mãos, braços e antebraços). A ocorrência de padrões repetidos requer um grau de flexibilização dos segmentos maior do que em situação contrária. (Mechsner, 2004).

Uma leitura preliminar de obras de compositores brasileiros do gênero dança revelou que muitas delas apresentam partes cujas situações técnico-mecânicas são extremamente complexas, devido ao conteúdo rítmico e textural. Além do mais, sua realização abarca, em geral, grandes extensões do piano e em movimentos lateralmente independentes. Tais conteúdos exigem do intérprete um trabalho motor organizado e consciente de maneira a permitir o máximo domínio técnico-mecânico e musical.

Para a realização de peças do repertório que exigem movimentos complexos é necessário que destacar os trechos em que a coordenação dos gestos requer especial atenção. Isto deve ocorrer durante todo o período de preparação e desde o início do treinamento (Carvalho 2007; Póvoas 2008; Finck, 1997).

Dentre as situações mecânicas que merecem atenção especial, destaca-se a realização de deslocamentos de médias e grandes distâncias. São necessários procedimentos que desenvolvam habilidades cognitivas analítico-aurais relacionadas tanto à construção do texto musical quanto à construção do movimento. Para otimizar o aprendizado e o desempenho devem ser aplicados procedimentos estratégicos de organização do movimento durante a prática pianística, considerando-se condições inerentes à coordenação motora (Garhammer, 1991), como bilateralidade e coordenação bimanual (Schmidt & Lee, 2005; Obhi & Goodale, 2005; Mechsner, 2004; Schmidt & Wrisberg, 2001), flexibilização (Kapandji, 1980; Maggil, 2002) e simplificação do movimento por redução de distâncias (SMRD) (Póvoas 2008; Schmidt & Wrisberg, 2001). A reflexão sobre os aspectos levantados devem ser agregados às ações e vivenciados desde o treinamento inicial até a fase de desempenho músico-instrumental.

Nesse contexto, e partindo do princípio de que a observação está na base do primeiro mecanismo de aprendizagem, torna-se essencial integrar e relacionar aos estudos os conceitos de *feedback* e representação antecipativa, identificando fatores dos quais ambos dependem. Necessário também é conhecer os processos de evolução do *feedback* intrínseco e extrínseco, auxiliando no desenvolvimento de cada uma das etapas da aprendizagem. (Piekarzievcz, 2005; Magill 2002). Na aprendizagem motora há uma "mudança interna no domínio motor do indivíduo, deduzida de uma melhoria relativamente permanente em seu desempenho, como resultado da prática". (PALAFOX, 2004, p.3).

Diante de tais argumentos, propõe-se a formulação de estratégias técnicas decorrentes da análise de conteúdos estruturais em situações mecânicas específicas, relacionadas a um repertório selecionado, na perspectiva de que os resultados de procedimentos experimentais contribuam para uma realização mais eficiente e saudável da ação pianística. Essas ações poderiam começar com uma seleção de peças entre danças Frevo e Baião para piano de compositores brasileiros. Em uma segunda etapa pretende-se destacar situações mecânicas específicas e aspectos estruturais das obras com vistas ao foco da pesquisa. Finalmente, em decorrência dos estudos realizados, serão propostos procedimentos estratégicos de organização do movimento para serem aplicados ao repertório selecionado.

II. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para avaliar a aplicação de estratégias para o treinamento de trechos selecionados do repertório, entre elas a SMRD, propõe-se proceder à reflexão analítica que consiste na análise integrada das relações entre os fatores que vão interagir no processo de treinamento dos repertórios, permitindo prever, planejar e a adequar movimentos corporais às questões musculares e técnico-instrumentais em função dos resultados musicais. (Davidson, 2007).

A capacidade de organizar recursos técnicos disponíveis, a destreza em associá-los com as questões técnico-musicais e a determinação em associá-los às propostas sonoras do texto musical estão entre as ações decorrentes da reflexão analítica.

Tal reflexão detém as fases: – de análise prévia para preparação e definição de ações; – de treinamento durante a qual entram a aplicação dos recursos selecionados e o controle das ações corporais através do feedback intrínseco e extrínseco; – de avaliação dos resultados (Piekarzievcz, 2005; Magill, 2002; Finck, 1997; Hall, 1993) na qual incluem-se análises qualitativas e quantitativas.

A antropometria, cinemetria, eletromiografia e dinamometria são métodos biomecânicos que se enquadram na categoria das análises quantitativas. São efetivadas através de procedimentos experimentais cuja operacionalização depende de laboratórios, equipamentos e da participação de pessoal especializado. Dentre esses métodos pretende-se, como última etapa desta pesquisa, realizar um experimento biomecânico utilizando-se a cinemetria como método de avaliação. A cinemetria é um procedimento biomecânico que permite levantar variáveis cinemáticas do movimento, como força, velocidade, trajetória, ângulo, curva de aceleração. Possibilita fazer medir parâmetros cinemáticos do movimento por meio do registro videográfico da execução de movimentos realizados por sujeitos participantes do experimento. Dados numéricos, cálculos matemáticos e resultados são obtidos em laboratório devidamente equipado. Os resultados permitem estabelecer relações entre a prática de uma atividade, a aplicação de estratégias e seus efeitos.

O experimento será organizado em três etapas. Na primeira serão realizadas: seleção e análise de trechos musicais nos quais serão aplicadas as estratégias a serem avaliadas; seleção de sujeitos pianistas para participarem do experimento em dois grupos: experimental (GE) e controle (GC); o estabelecimento do protocolo para operacionalização do procedimento experimental. Na segunda etapa será realizado o experimento que consta da aquisição de dados através da captação de imagens de dois ou mais ensaios. Na terceira os dados serão analisados, processados e calculados. Aos resultados de um primeiro estudo piloto pretende-se agregar dados de um segundo experimento com o objetivo de validá-los estatisticamente, além de análise qualitativa do resultado sonoro.

III. ETAPA I

A. Escolha dos Trechos Musicais

Para selecionar os trechos musicais a serem realizados pelos sujeitos (GE e GC), até o momento foram relacionados alguns critérios, como: 1 – apresentem repetição de padrões; 2 – que necessitem de movimentos com deslocamentos de curta, média e longa distância dos segmentos na extensão do teclado; 3 – que contenham em seu design articulações díspares a serem realizadas pelos segmentos esquerdo e direito; 4 – que possibilitem a realização do texto musical em conexão com aspectos relacionados ao controle motor, um dos focos desta pesquisa. Trechos de danças que apresentam os conteúdos, por vezes agregando dois dos critérios mencionados, são mostrados nas figuras seguintes.

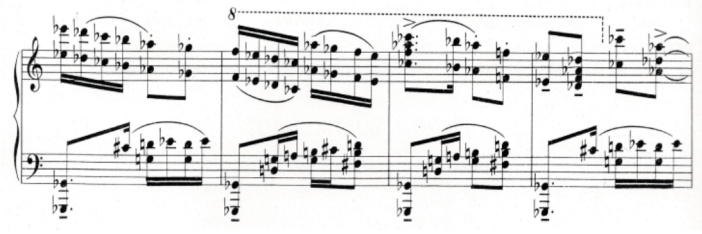


Figura 1. Repetição de padrões e deslocamentos de média e longa distância. Fonte: Lacerda s/d. Da Suíte n. 1 (1961), Baião, compassos [101]-[104], p.7.

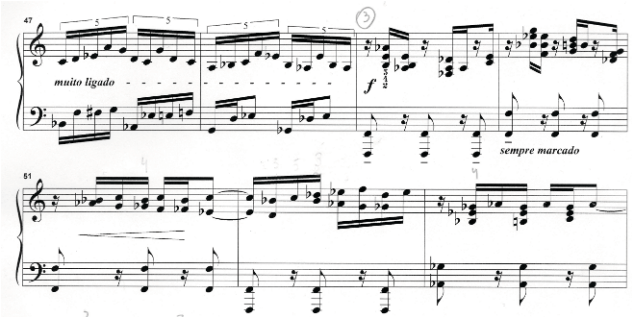


Figura 2. Repetição de Padrão rítmico com deslocamentos (mão esquerda). Fonte: MELLO, 2007. Danças Brasileira, Baião Chorado compassos [49] e [53], p. 3.

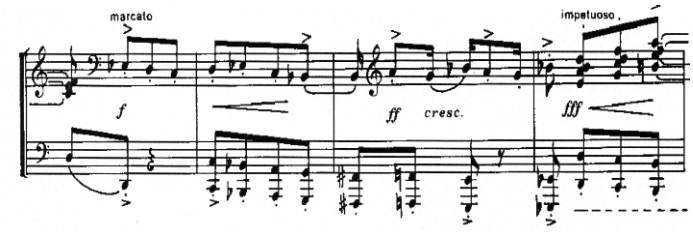


Figura 3. Articulações díspares para os segmentos esquerdo e direito. Fonte: NOBRE, 1985. Frevo, compassos [70] e [71], p. 25.

A movimentação dos segmentos será indicada por setas que sinalizarão o movimento conforme recurso técnico-instrumental utilizado nesta pesquisa. Tais setas orientam um movimento de flexibilização dos segmentos braço e mão através do punho que permite a realização das articulações e da dinâmica indicada no trecho musical. Em música, entende-se por dinâmica a realização das graduações sonoras de intensidade indicadas na partitura. Em geral, quando a sonoridade requer pouco volume, o punho deve permanecer mais elevado no início da execução, sendo abaixado aos poucos até os eventos de maior intensidade, possibilitando a colocação de mais peso para realizar a sonoridade indicada com menor gasto de força e, consequentemente, de energia. A elevação subsequente do punho auxilia na realização de sonoridades em piano. Pretende-se que a orientação da trajetória do movimento, quando orientada, torne a realização das articulações indicadas na partitura mais objetiva e eficientemente. Pressupõe-se que o resultado sonoro pretendido é alcançado se o movimento for pensado antes da sua realização. (Engel, 1997).

Na realização de movimentos, os deslocamentos e inflexões devem ser realizados com objetividade e energia e, sobretudo, por meio de impulsos flexíveis em ambas as mãos, pois o movimento flexível e livre dos segmentos corporais

envolvidos na atividade deve ser naturalmente guiado mais no sentido parabólico do que retilíneo. Se operacionalizadas de forma contínua e evitando movimentos bruscos de punho para baixo, por exemplo quando da execução de acordes em stacatto, impulsões bem coordenadas possibilitam a realização de dois ou mais acordes em uma única inflexão. Tal organização do movimento permite executar os trechos com menor dispêndio de energia, maior velocidade e diminuição da trajetória.

B. Protocolo Experimental

O experimento deverá contar com a participação de pelo menos dez pianistas, cinco no GE e cinco GC. A população de sujeitos participantes será constituída por alunos de curso de Bacharelado em Instrumento – Piano e convidados com formação equivalente. Os dois grupos receberão a(s) cópia(s) da(s) partitura(s) em data comum e, igualmente, as mesmas orientações gerais. Os sujeitos deverão cumprir um treinamento diário de tempo pré-determinado, por volta de 20 minutos; andamento final será igualmente estabelecido e o dedilhado poderá ser indicado. Os sujeitos GC serão instruídos a executarem os trechos musicais segundo seus próprios critérios, com possibilidade de orientação. Os sujeitos do GE serão orientados em oito ou dez sessões coletivas de 40 minutos.

C. Orientação do Grupo Experimental (GE)

Para as sessões de orientação será estabelecida uma rotina a ser seguida: – um tempo para exercícios de alongamento para desenvolvimento da consciência corporal (tensão-relaxamento). Devem ser incluídos exercícios respiratórios e de alongamento para o pescoço e segmentos do braço. Este último exercício tem a finalidade de trabalhar a consciência do relaxamento e da tensão de cada segmento (mão, punho, antebraço, braço) (Azevedo, 1996), para que se adquira consciência quando um músculo está ou não relaxado. Deverá haver um período para discutir as estratégias aplicadas e aspectos gerais da prática pianística. Considerando-se que "intermitentes rodadas de exercícios e pausas fazem com que o atleta esteja sempre pronto para a próxima prática" (MAGGIL, 1984, p.219), o GE será orientado a fazer pausas entre os períodos de prática pianística. O treinamento a intervalos evita o trabalho repetitivo e previne lesões que se manifestam pela presença de dor ou dor muscular tardia e elimina indícios de fadiga, sendo, por essas razões, considerado um método produtivo.

IV. ETAPA II – EXPERIMENTO BIOMECÂNICO

A. Procedimentos

O objetivo central do experimento é levantar resultados que validem ou não a aplicação de recursos técnico-instrumentais específicos na atividade pianística, em conexão com questões interdisciplinares relacionadas ao fator do desempenho coordenação motora. A técnica utilizada para aquisição e análise dos dados será a cinemetria, um procedimento biomecânico por meio do qual são medidos parâmetros do movimento, como trajetória, aceleração e velocidade nos eixos X, Y e Z. No sistema de coordenadas cartesianas o eixo X diz respeito ao movimento na direção horizontal; o eixo Y, vertical e paralelo à direção da gravidade; o eixo Z na direção perpendicular à direção do movimento.

B. Caracterização do Equipamento

O sistema escolhido para aquisição e processamento de dados será definido *a posteriori.* Sabe-se que, para a reconstrução bi ou tridimensional, o sistema conta com câmeras interligadas e que uma delas, a câmera 1, denominada "master" (1), é a responsável pela geração do pulso de sincronismo, o que assegura o funcionamento das demais câmeras, chamadas "escravas", exatamente ao mesmo tempo. A freqüência de aquisição das imagens será de 60 a 180 Hz (quadros/ciclos por segundo).

C. Cinemetria – Aquisição de Imagens

Inicialmente serão retirados os dados antropométricos de cada sujeito, como altura, peso e medidas dos segmentos designadas pelos pontos anatômicos que os representam e que devem confirmar as proporções dos segmentos captadas pelo sistema durante a aquisição de imagens. Para que os eixos articulares sejam reconhecidos pelo sistema no momento da digitalização das imagens, serão colocados marcadores reflexivos nos sujeitos, que combinados com a freqüência de aquisição, permitem descrever os deslocamentos dos pontos ao longo do tempo. O modelo antropométrico permite criar um modelo espacial para representar virtualmente a imagem real. Anteriormente às aquisições será dada a indicação metronômica aos pianistas para que possam treinar, adaptando-se assim à mecânica do instrumento. Serão feitas três aquisições da execução instrumental de cada sujeito, dentre as quais será escolhida a melhor para ser analisada.

Na terceira e última etapa (III) os dados serão analisados e computados os resultados. Os dados adquiridos com a Cinemetria serão processados através de dois sistemas: de aquisição e digitalização de imagem, e de processamento via computador.

V. CONCLUSÕES

Os resultados de pesquisa com foco na operacionalização de estratégias técnicas, aplicadas na preparação de danças como o frevo e o baião e acompanhada de avaliações experimentais, poderão auxiliar para uma maior atenção e consciência corporal, mais eficiência do movimento, com reflexos na otimização da ação pianística em termos de trabalho (tempo e energia) e técnico-musical. Os dados levantados e os resultados fornecidos por experimento biomecânico poderão auxiliar a avaliação de estratégias a serem aplicadas na prática pianística.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Any Raquel. Practicing the Organ: A Strategy Based on Contrapuntal Listening. In: *Anais PERFORMA 07 Encontros de investigação em Performance*. Aveiro: 2007, p.1-4.

DAVIDSON, Jane. (2007). *O Corpo na interpretação musical*. P. 79-89.Disponível em <http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-7.pdf>. Acesso em 10.10.2008.

ENGEL, Kevin C.; FLANDERS, Martha F.; SOECHTING, J. F. (1997). *Anticipatory and sequential motor control in piano playing.* Exp Brain Res, 1997, 113:189-199. Disponível em:

<http://www.springerlink.com/content/kycmplrtwh65h73m/ fulltext.pdf?page=1>. Acesso em 20/02/2009.

FINK, Seymour. *Mastering piano technique – A guide for students, teachers, and Performance*. Oregon: Amadeus Press, 1997.

GARHAMMER, John. In: RASCH, P. J. *Cinesiologia e anatomia aplicada.* Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991, p.183-88.

HALL, Susan. *Biomecânica Básica*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

LACERDA, Osvaldo. *Baião*. Para Piano. Partitura. São Paulo: Irmãos Vitale, 1965.

MAGILL, Richard A. *Aprendizagem motora – conceitos e aplicações*. São Paulo: Edgard Blücher, 2002.

MECHSNER, Franz, A Psychological Approach to Human Voluntary Movements. *Journal of Motor Behavior*. Dec. 2004, Vol. 36 Issue 4, p.355- 370. Disponível em: http:// web.ebscohost.com/ehost/pdf?vid=3&hid=4&sid=4722a65f-6877 -4faf-bc14-b88062b011c7%40sessionmgr7. Acesso em 12/04/2009.

MELLO, Maria Ignez. Baião Chorado. Para Piano. Partitura In: *Tempo Composto*. Floraianópolis, 2007. 1 CD-ROM .

NOBRE, Marlos. Frevo, in: 4° Ciclo Nordestino opus 43. Para Piano. Partitura. Brasília: Marlos Nobre Edition, 1977/2006.

OBHI, S; GOODALE, M. A. Bimanual Interference in Rapid Discrete Movements Is Task Specific and Occurs at Multiple Levels of Processing. *Journal of Neurophysioly*, v. 94, May 25, 2005. Disponível em http://jn.physiology.org/cgi/reprint/ 94/3/1861. Acesso em 20/09/2007.

PALAFOX, G. H. M. *Aprendizagem e Desenvolvimento Motor: Conceitos Básicos* – Nepecc/ UFU. Disponível em http://www.nepecc.faefi.ufu.br/PDF/341_conceitos_am.pdf. Acesso em 20/02/2009.

PIEKARZIEVCZ, Luiz E. *Efeitos do feedback extrínseco aumentado no processo de aprendizagem de uma habilidade motora fechada.* 2004. 84 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação Física). Departamento de Educação Física. Universidade Federal do Paraná.

POVOAS, M. B. C. et al. Ação pianística e coordenação motora – redução do movimento como possibilidade de otimização da técnica com foco na transmissão do conteúdo musical. In: *Anais do XVIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPPOM*. Salvador: UFBA, 2008, p.329-37.

SCHMIDT, R. A.; LEE, T. D.. *Motor Control and Learning: a behavioral emphasis.* Illinois: Human Kinetics Publishers, 2005.

SCHMIDT, Richard A.; Wrisberg, Craig A. *Aprendizagem e performance motora:* uma abordagem de aprendizagem baseada no problema. Tradução de Ricardo Petersen. [et al]. 2th ed. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.*do Som no Cinema*. 2009. 221f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná.

Reflexões sobre a Interpretação da Canção

Maria de Fátima Estelita Barros

ICHCA-Setor de Música, Universidade Federal de Alagoas
fatima_estelita@yahoo.com.br

Palavras-Chave

canção, interpretação

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre algumas questões relativas à interpretação da canção. Começa por detalhar o percurso da canção desde o compositor até o ouvinte, entendendo este percurso como um ato de comunicação, no qual a canção é materializada em dois momentos: na composição, resultando no que chamamos de "canção-obra"; e na execução, realizada pelo intérprete a partir da "canção-obra" e que chamamos "canção-som". Discuto a seguir, à luz do pensamento de Umberto Eco sobre interpretação, os limites do intérprete para criar a "canção-som", levando em consideração sua coerência em relação à canção-obra. Estes limites são discutidos com mais detalhes sobre um dos aspectos da canção, que é a relação texto-melodia.

I. DO COMPOSITOR AO OUVINTE

A comunicação da canção se faz, em primeira instância, entre o compositor e o ouvinte, existindo entre eles, neste processo, a figura do intérprete (que pode coincidir , ou não, com a do compositor). Os agentes na comunicação de uma canção são então: compositor, intérprete e ouvinte (Figura 1).

Figura 1. Percurso da canção

O objeto desta comunicação – a canção – é transformado durante este percurso, que "compreende, em geral, duas fases enunciativas, logicamente determinadas e encadeadas nos processos conhecidos como *composição* e *execução*" (TATTI, 1997, p.151). Estas duas fases enunciativas são os dois momentos em que a canção é materializada, permitindo-lhe ser comunicada e os agentes da materialização são o compositor e o intérprete.

> Numa primeira abordagem, é preciso fazer referência ao compositor. É ele quem dá forma à idéia musical e escolhe o material sonoro da obra que chegará às mãos do intérprete. Mas é este último [intérprete] que a fará existir. Cada um será, assim, portador de um gesto (ZAGONEL, 1993, p.8).

A primeira materialização possibilita a comunicação entre compositor e intérprete, através do processo de composição mencionado por Luiz Tatit no trecho acima e resulta na materialização que denominaremos canção-obra (Figura 2): "O compositor manipula gestos, que são na realidade 'movimentos sonoros' presentes anteriormente em seu pensamento, e os concretiza em forma de partitura" (ZAGONEL, 1993, p.36).

Figura 2. Percurso da canção – canção-obra

O intérprete atua sobre a canção-obra materializando-a sonoramente, transformando-a no que estamos chamando de canção-som, através de sua *interpretação*, que é a outra fase enunciativa mencionada por Luiz Tatit (Figura 3).

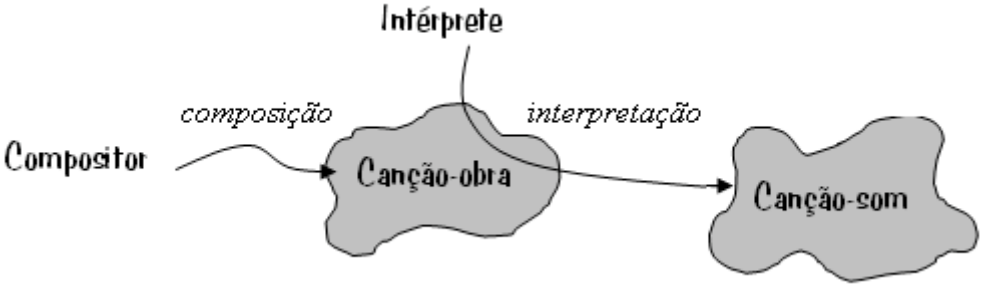


Figura 3. Percurso da canção – canção-som

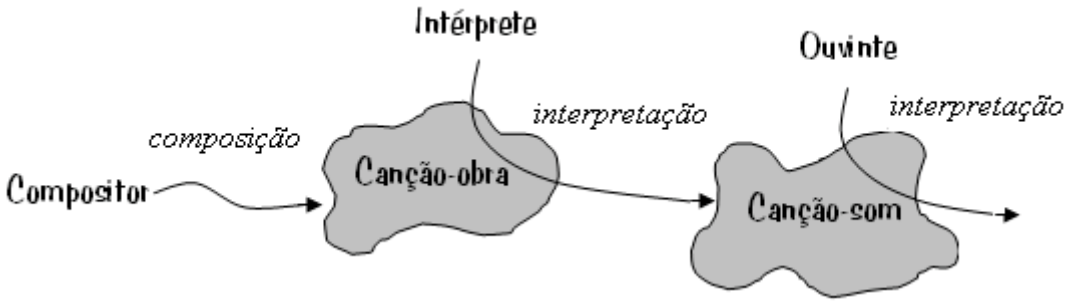


Figura 4. Percurso da canção completo

Finalmente, o ouvinte, por sua vez, atua sobre a canção-som, interpretando-a, atribuindo-lhe um sentido (Figura 4).

Dentro deste percurso, do compositor ao ouvinte, iremos refletir sobre o processo de materialização realizado pelo intérprete, no seu gesto de transformar a canção-obra em canção-som, discutindo sobre o grau de liberdade do intérprete ao atuar sobre a canção-obra na criação de sua interpretação.

II. A INTERPRETAÇÃO

Se buscarmos no dicionário o significado da palavra intérprete, encontraremos três definições, dentre outras, que muito nos interessam para esta reflexão acerca da interpretação: **1.** pessoa que atua como intermediária entre indivíduos que não falam a mesma língua, traduzindo da língua de um para a língua do outro **2.** pessoa que comenta e explica o sentido de um texto; comentarista, exegeta **3.** aquele que toca ou canta uma peça musical; executante (HOUAISS, 2001)

O cantor, em seu ato de interpretar uma canção está atuando segundo essas três definições. Atua no sentido **1** realizando a tradução da canção-obra na canção-som, da linguagem musical escrita para a linguagem sonora. Atua no sentido **2** quando realiza uma interpretação no sentido hermenêutico da palavra, busca entender a partitura, como o compositor articulou os elementos da linguagem em sua criação. Neste sentido cada intérprete irá "ler" a canção-obra segundo seu próprio universo e possibilidades, isto resultará num conjunto de infinitas "leituras" possíveis, que levarão a infinitas execuções possíveis. Atua no sentido **3** realizando a execução da obra, materializando-a em som.

Considerando que uma peça abre a possibilidade para infinitas interpretações faz-se necessária uma reflexão sobre os limites dessa interpretação. Será que qualquer interpretação de uma obra é uma interpretação "válida"? Faremos essa reflexão sobre a questão da liberdade do intérprete em relação à obra na construção de sua interpretação, apoiando-nos no pensamento de Umberto Eco apresentado principalmente no livro "Limites da Interpretação". Para tanto, reconhecemos a partitura como um texto, no sentido de que um texto é uma seleção e uma combinação de elementos de uma linguagem, obedecendo às suas regras de produção.

Voltando aos tipos de interpretação que o intérprete pode realizar sobre a canção-obra, nos focalizaremos em dois deles: no que consiste na sua transformação em canção-som(definição 3 do dicionário, apresentada acima), que Umberto Eco denomina de *interpretação semântica*; e em outra, que no âmbito musical chamamos de *análise*, que consiste em entender como o compositor articulou os diversos elementos da linguagem musical para construir o seu texto (definição 2 do dicionário). A essa segunda forma de interpretação Eco denomina *interpretação crítica*.

> A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (ECO, 2004, p. 12)

O que vai limitar as possibilidades de *interpretações semânticas*, ou seja, o que vai definir se uma determinada *interpretação semântica* é válida ou não é a *interpretação crítica*. Esta última modalidade de interpretação é que poderá justificar uma determinada *interpretação semântica*, baseando-se, para isto, em elementos internos e externos à canção-obra.

Vale aqui resgatar três termos utilizados por Eco e que podem nos ajudar a pensar esta questão, são eles: *intentio auctoris*, *intentio operis*, e *intentio lectoris* que seriam, respectivamente: intenção do autor, intenção da obra e intenção do leitor. Uma análise de uma obra, ou seja, uma interpretação crítica, é uma conjectura sobre a *intentio operis*. Esta conjectura é decorrente da *intentio lectoris* no seguinte sentido: o leitor, o sujeito que emite a conjectura sobre a obra, o faz dentro de suas possibilidades técnicas e pessoais e segundo o prisma que escolheu ou que lhe é possível para observar a obra. A busca da *intentio auctoris* é utópica e tentar "descobrir o que o autor quis dizer" é uma busca estéril. Uma interpretação crítica é uma conjectura sobre a *intentio operis*, ou seja, sobre a obra, através *da intentio lectoris* e esta conjectura é válida se for aplicável à obra em sua totalidade, como diz Eco:

> A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isto não significa que só se possa fazer sobre o texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer infinitas delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaprovar as conjecturas levianas (ECO, 2004, p. 15)

Do trecho acima podemos concluir que a validade de uma interpretação é dada pelo próprio texto, pela manutenção de sua coerência interna, ou seja, pela *intentio operis*, e não pela *intentio auctoris*, não buscando igualar uma conjectura sobre a *intentio operis* com a *intentio auctoris*. Uma determinada interpretação de uma obra de um autor vivo pode resultar por parte do autor em três observações: 1. Era realmente isto que eu quis dizer, 2. Não havia pensado nesta possibilidade de interpretação, mas realmente minha obra abre espaço para esta interpretação e 3. Esta é uma interpretação que gera conflitos internos na obra e por isto não se sustenta (ECO, 2004). As duas primeiras seriam interpretações válidas e quem as valida é a própria obra, a *intentio operis*, e não o autor, a *intentio autoris*.

> Casos há, todavia, em que o autor ainda está vivo, os críticos deram suas interpretações do texto, e pode ser interessante indagar do autor quanto e até que ponto ele, como pessoa empírica, está ciente das múltiplas interpretações que seu texto permitia. Nesse ponto, a resposta do autor não deve ser usada para convalidar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto. (ECO, 2004, p. 87)

III. A FALA DO COMPOSITOR E A FALA DO INTÉRPRETE

A questão da relação entre o texto e a melodia[1] é um importante fator a ser considerado na interpretação de uma canção. À luz das discussões realizadas acerca da interpretação no item anterior, refletirei sobre este aspecto da canção focalizando os dois momentos de sua materialização dentro do percurso apresentado na Figura 4, a composição e a interpretação (pelo intérprete), ou seja, a construção da canção-obra e da canção-som.

A criação de uma canção pelo compositor (canção-obra) requer um cuidado para que seja alcançada uma compatibilização entre a letra e a melodia diretamente associada a ela. Compor uma canção é um grande malabarismo[2] que o compositor realiza, tendo numa das mãos o componente lingüístico e na outra o melódico. É um processo de compatibilização que, em primeira instância, é realizado através do gesto do compositor. O componente melódico não pode se desenvolver por critérios puramente musicais, ele liga-se indissociavelmente ao texto.

> Ora, se na composição puramente instrumental o compositor está livre e pode por isso dar largas às exigências puramente rítmico-melódico-harmônicas da melodia, na canção ele está preso ao texto e tem de acomodar as exigências da composição a um texto dado. (ANDRADE, 1965, p.48)

Falamos do percurso da canção entre o compositor e o ouvinte como um ato de comunicação, no qual o objeto comunicado é a canção. Um fator muito importante para que esta comunicação aconteça com eficácia é a compatibilidade criada pelo compositor entre os componentes lingüístico e melódico da canção, onde eficácia, "traduz um êxito de comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção" (TATIT, 1987, p.3).

A grande importância da compatibilização dos componentes lingüístico e melódico, no gesto composicional, vem do fato de que, na canção, texto e melodia são indissociáveis. Os dois componentes atuam em conjunto na geração de sentido, são simultâneos e separáveis apenas por artifícios teóricos que possibilitam a análise da canção. Na execução da canção, os mesmos elementos sonoros que constroem a melodia, constroem também o texto, e deixam transparecer uma "fala". Uma vez que os componentes são indissociáveis, quer queira, quer não, atuarão em conjunto para a construção do sentido da canção. A preocupação do compositor com a compatibilização dos componentes é primordial.

A linguagem sobre a qual a canção é construída é formada por um texto sustentado por uma melodia. Numa execução, letra e melodia materializam-se ao mesmo tempo e através do mesmo material sonoro. A sustentação sonora das vogais possibilita a estabilização das freqüências na construção da melodia e ao mesmo tempo deixa transparecer a fala, dentro do canto, pela entoação que confere ao texto através do contorno melódico. As consoantes segmentam a sonoridade propiciando as iterações rítmicas e, ao mesmo tempo, tornam o texto inteligível. "Assim como a canção, a fala é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica" (DIETRICH, 2003, p.20).

O ouvinte, pela sua familiaridade com os elementos sonoros da canção, que são os mesmos de sua fala cotidiana, vislumbra a fala dentro do canto.

> O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar música da linguagem verbal. Ele ouve o acabamento bem traçado da melodia, mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. (KIEFER, 1973 p.44 apud TATIT,1996, p.16)

A canção-obra é a materialização de uma "fala" do compositor, no sentido de que: "A fala é um ato individual de utilização da língua, um modo de combinar os elementos da língua no ato de comunicação." (NETTO, 2003, p.18) A língua, no caso da canção, é uma combinação de dois sistemas de significação, um lingüístico e um musical. O sentido da canção é construído sobre a união destes dois sistemas que formam um terceiro, que não é nem um nem outro; transcende a soma dos dois. É a "linguagem da canção" na sua indissociabilidade entre letra e melodia, entre seu componente lingüístico e seu componente melódico.

A fala do compositor é expressa através desta "linguagem da canção". Um texto sustentado por uma musicalidade é carregado de sentido, um sentido que não vem só das palavras, mas de como elas foram ditas. No ato da composição, o compositor "fala" o texto de uma determinada maneira, através da melodia que agrega para sustentá-lo. Assim, um texto associado a uma musicalidade é um gesto vocal, é bem mais que só palavras. "No mundo do cancionista não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica" (TATTI, 1996, p.9).

O compositor "fala" pela compatibilização da letra com a melodia. A canção-obra é um "discurso" que, além de trazer o registro dos fonemas, agrega a estes sons outros atributos como: variação de altura, de intensidade e de duração. Estes atributos sonoros já nos permitem vislumbrar uma maneira de dizer. É um registro de como, em um determinado momento, o compositor "falou" aquele texto, com o componente musical revelando as modalidades do componente lingüístico. Existe um sentido impresso que vai além da significação das palavras, sentido impresso na canção-obra.

O que o ouvinte recebe no ato de comunicação é a soma de duas falas, a fala do compositor, registrada na canção-obra e a fala do intérprete. A canção-som não é nem só a fala do compositor, nem só a fala do intérprete, é uma outra fala, forjada em duas bocas, em duas dicções. O intérprete adiciona o seu sotaque ao sotaque do compositor, entendo sotaque como a musicalidade própria de fala.

Um determinado texto, como por exemplo, a letra de uma canção, pode ser dito de infinitas maneiras, cada uma delas correspondendo a uma diferente musicalidade associada a ele. No ato de compor, o compositor fixa uma determinada musicalidade. O intérprete trabalha sobre a fala fixada pelo compositor. "O quê o compositor quis dizer" com aquela fala específica é algo inacessível e irrelevante para a construção da canção-som. Sobre a fala do compositor, o intérprete realiza uma *interpretação crítica*, ou seja, ele "ouve" aquela fala de uma determinada maneira, atribuindo-lhe um sentido. É a partir desta interpretação que ele realizará sua *interpretação semântica*, adicionará um timbre, acentuações, nuances de ritmo, andamento e intensidade, buscando materializar sua interpretação crítica em sua *interpretação semântica*.

A *interpretação semântica* do intérprete será uma interpretação válida na medida em que tenha sido concebida tendo por base uma *interpretação crítica* que, apesar de poder ser bastante diferente da *intentio auctoris* do compositor consegue fazer sentido, levando em consideração a estrutura interna e as relações externas da canção-obra. Uma canção pode, realmente, adquirir inúmeros sentidos, dependendo de como é executada, podendo ir do trágico ao cômico, passando pelo lírico e cada uma destas execuções é válida, desde que faça sentido na canção-obra como um todo e não contradiga nenhuma de suas partes.

Para fecharmos o percurso da canção apresentado na primeira parte deste artigo, o ouvinte também realiza sua *interpretação crítica*, e esta será a sua leitura da canção-som, que, não necessariamente, irá coincidir com a *intentio auctoris* do intérprete, pois este é inacessível ao ouvinte, que cria a sua interpretação, sua *intentio lectoris* a partir da *intentio operis* da canção-som. Da mesma forma, sua interpretação poderá ser válida ou não, dependendo dos mesmos critérios apresentados para a interpretação realizada pelo intérprete.

---

[1] Ao utilizar o termo "melodia" em contraponto a texto, estarei me referindo à melodia da linha do canto.

[2] Termo definido a amplamente utilizado por Luiz Tatit em (TATIT, 1996).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: Uma Análise Semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva,2001.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre: Movimento/INL-MEC, 1973.

NETTO, J. T. Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva,2003.

TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo:Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

ZAGONEL, Bernadete. *O Que é Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 1992.

O Concerto para violão e pequena orquestra de H.Villa-Lobos: Uma edição crítica

Ricardo Camponogara de Mello

Universidade Federal da Bahia
nogaramello@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Villa-Lobos, violão, edição crítica, manuscritos.

RESUMO

Realizamos uma edição crítica do Concerto para violão e pequena orquestra de H.Villa-Lobos, utilizando como suporte um estudo comparativo entre dois manuscritos e três edições da obra. A partir da analise das divergências verificadas em tal estudo, elaboramos comentários acerca de cada uma delas, e apontamos soluções para a construção de uma possível performance.

I. EDIÇÃO CRÍTICA

O Concerto para violão e pequena orquestra de H.Villa-Lobos, escrito a pedidos do violonista espanhol Andrés Segovia, foi composto em 1951, e é considerado a "síntese de sua obra para violão" (Dudeque, 1994: p.90). O estudo deste Concerto, assim como o de suas composições para violão solo, se dá principalmente através das edições da Max Eschig. No entanto, o contato com os manuscritos e um eventual estudo de cunho comparativo entre as fontes, mostra-se de fundamental importância, pois possibilita a busca da origem do texto musical e sua reconstituição. Dessa maneira, novas visões e concepções sobre a obra tornam-se possíveis.

Com relação à realização dos estudos das composições para violão solo de Villa-Lobos, os acessos a alguns trabalhos de caráter comparativo são relevantes, pois nos servem de exemplo no que se refere à identificação das diferenças e possíveis soluções para as mesmas. Eis alguns destes trabalhos: a dissertação de mestrado defendida por Krishna Salinas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1993 (*Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e análise comparativa de três interpretações*), onde este aponta uma série de divergências entre edições e manuscritos; a dissertação de mestrado defendida por Eduardo Meirinhos, na Universidade Federal de São Paulo, em 1997 (*Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos de Heitor Villa-Lobos*); e a tese de doutorado defendida por Eduardo Meirinhos, na Florida State University – School of Music, em 2002 (*Primary sources and Editions of Suíte Popular Brasileira, Choros n° 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Diferences*), nas quais o autor, além de identificar as diferenças entre edições e manuscritos, indica possíveis soluções.

Nos trabalhos acima mencionados evidencia-se a importância de estudos comparativos, como bem destacou Eduardo Merinhos, tendo em vista "a freqüente incompatibilidade dos manuscritos com a edição" (Meirinhos, 1997, p.369). Além disso, em tais obras, várias diferenças foram apontadas e analisadas, possibilitando assim "estabelecer uma nova atitude do intérprete frente à execução". (Meirinhos, 1997, p.369).

Recolhemos também, alguns relatos de Turíbio Santos, onde afirma que "a Max Eschig erra muito, e não só erra como é descuidada". Turíbio teria inclusive endossado uma revisão ao então proprietário da editora, Philipe Marietti, visto que "ela nunca assumiu uma verdadeira revisão de Villa-Lobos". Cabe destacar, que uma nova edição realizada pela Max Eschig, dos Prelúdios e da Suíte Popular, revisada e corrigida por Frédéric Zigante, levando em consideração as antigas edições e os manuscritos, foi publicada pela MGB Publications em 2007.

Com relação ao Concerto, o próprio Segovia, em carta encaminhada para Villa-Lobos, pede que o compositor "reveja bem as partes da orquestra porque na edição da parte de violão e piano passaram muitos erros." (Segovia - Carta 30 jul. 1955)

Nesse sentido e no que concerne ao nosso objeto de estudo, verificamos a inexistência de trabalhos de caráter comparativo referentes ao Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos. Realizamos então, um levantamento completo das fontes disponíveis da obra, iniciando desse modo, a fase do recenseamento. Tal processo constitui o segundo estágio da *stemmática,* método atribuído ao filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), "que procura estabelecer uma relação genealógica ou de filiação entre as várias fontes de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto," (Figueiredo, 2000: p.27). Nessa etapa do método lachmaniano – recenseamento ou *rescencio* – pode ocorrer uma subdivisão: recenseamento propriamente dito, colação, constituição do *stemma* e reconstrução do arquétipo. O "recenseamento, propriamente dito, consiste no levantamento completo das fontes disponíveis de uma obra, análise de suas inter-relações, individuação das fontes de maneira geral e dos *descripti*" (Caraci Vela e Grassi apud Figueiredo, 2000: p.28).

Baseados nesses procedimentos, chegamos a um total de seis versões do Concerto. Preferimos, no entanto, sempre observando as questões horizontais e verticais, e, portanto, levando em consideração os outros instrumentos para a formulação dos comentários críticos, optar por direcionar nosso enfoque apenas às partes do violão. Nesse sentido, ao realizarmos a colação, isto é, o confronto sistemático de todas as lições existentes nas fontes disponibilizadas pelo recenseamento, não trabalhamos com as partes (cópias manuscritas), pois o instrumento em questão, ali não se encontra. Dessa forma, realizamos a colação de três versões editadas e duas versões manuscritas, as quais serão citadas a seguir:

a) Fotocópia do manuscrito autógrafo disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, datado de 1951
b) Fotocópia, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, do manuscrito autógrafo da grade para violão e orquestra (instrumentos utilizados: Fl./ Ob./ Cl.Bb./ Fg./ Tpa./ Tbr./Violão/ Vl.I / Vl.II / Vla./ Vcl./ Cb.). Possui datação de 1951.
c) Fotocópia do manuscrito da Cadência, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos. Não possui assinatura e datação.
d) Fotocópia dos manuscritos das partes, disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos, datados de 1951. Tais manuscritos foram realizados pelos copistas Henrique Martins e Carlos Gaspar.
e) Edição da Max Eschig (grade), para violão e orquestra, publicada em 1971. Número da publicação: 7993
f) Edição da Max Eschig (redução), para piano e violão, publicada em 1955. Número da publicação: 6740
g) Edição da Max Eschig (violão solo), somente as partes do violão, publicada em 1955. A Cadência foi publicada juntamente com essa edição. Número da publicação: 6740

Portanto, de maneira geral, utilizamos o método comparativo, "no qual, vários elementos podem ser examinados por pontos de similaridades e inversamente, de contraste, nos quais os pontos diferentes são notados." (Watanabe 1967: 05). E no campo específico da edição, nos apoiamos em algumas condutas do método de Lachmann. No entanto, como vimos anteriormente, tal método aborda textos de tradição, isto é, textos que após saírem do domínio do autor são modificados por agentes de tradição (editores, copistas, tipógrafos, etc.). Já em nossa dissertação, trabalhamos conjuntamente com fontes editadas e manuscritas. Destarte, empregamos tanto aspectos relativos às condutas e métodos utilizados na crítica textual, que comumente trata daquelas, quanto na crítica das variantes, que infere sobre essas últimas. Cabe frisar que tomamos emprestados determinados procedimentos de edição da filologia, mas que, como enfatiza James Grier "editar música é fundamentalmente e em essência diferente de editar literatura" (Grier, 1996.p.15). Sendo que a diferença fundamental origina-se na relação entre a obra e o texto musical, e em essência, encontra-se no caráter da escrita desse texto.

Nossa escolha de apresentação de um aparato crítico – seção na qual registramos as divergências entre as versões, e onde formulamos comentários críticos editoriais específicos para cada uma delas – que une o diacrônico e o sincrônico, deve-se a disposição das diferenças em relação às versões, e a forma e freqüência da utilização das fontes. No que se refere à utilização das fontes para fins de execução, ocorre na grande maioria das vezes uma combinação entre a partitura para regência (grade), editada em 1971, partes copiadas manuscritas, datadas de 1951 e alteradas em 1956, e a parte do violão editada em 1955. Tal combinação gera uma série de situações conflitantes provenientes das distintas lições. Quanto à disposição das diferenças, constatamos que existem divergências entre as edições e os manuscritos, entre as próprias edições, bem como entre os manuscritos.

Dividimos a categorização dos tipos de lições encontradas nessas diferenças em três grupos: corretas, variações e erros. Denominamos lições corretas, aquelas que estão dentro dos limites estilísticos da obra, sendo que a base para o estabelecimento desse estilo é constituída pelas lições que estão presentes de igual maneira em todas as fontes que a transmitem. Os erros por sua vez, são aquelas lições que não estão de acordo com o estilo da obra. No caso das variações, estas se encontram dentro do estilo da obra, e podem ser classificadas da seguinte maneira: instaurativas, lições que foram incluídas; destitutivas, aquelas que foram retiradas do texto; substitutivas, aquelas que substituem outras lições; compensativas, aquelas que são introduzidas com o intuito de manter o equilíbrio em função de outras.

Portanto, utilizamos uma abordagem qualitativa, que, ao apontarmos tais divergências entre lições, justifica-se pelo fato desta ser por natureza descritiva, e também, pelo fato de comentarmos tais diferenças, sugerindo soluções, o que faz do pesquisador o instrumento chave do processo de pesquisa. Os comentários e sugestões foram constituídos baseados nos aspectos textuais, estilísticos, históricos e genealógicos da obra.

Com relação à genealogia, esta aparece na forma de um *stemma codicum* ou árvore genealógica. Para a construção do *stemma* de nosso objeto, nos valemos de informações relativas ao histórico da obra, a observação das fontes, e as afinidades e diferenças entre as versões. Observando inicialmente os manuscritos, vemos que todos estão datados de 1951. No entanto, percebemos que o compositor utilizou a redução para piano como se fosse a particello, isto é, inserindo algumas anotações referentes a orquestração. Este fato pode ser observado no compasso 162, através da indicação de "orqu", seguida por figuras escritas com menores diâmetros. Existem também, alguns acréscimos de conteúdos na partitura de regência (grade), o que nos leva a deduzir que Villa-Lobos utilizou a orquestração como um ato composicional. Outro indício de que a redução foi composta a priori, está no fato de que Segovia já estava com a posse dessa, quando recebeu a partitura da grade. Fato que pode ser constatado através de um trecho de uma carta encaminhada pelo violonista ao compositor: "As objeções que eu iria fazer diante da redução para piano e guitarra, não têm mais fundamento, olhando a orquestração tão leve e cuidada que você fez." (Segovia. Helsingfors, 3 de outubro de 1951). Com relação às cópias manuscritas das partes cavadas, revelam-se essas, em função da grande afinidade entre as lições, terem sido feitas a partir do manuscrito autógrafo (grade). Em 1956 essas fontes – manuscrito autógrafo (grade) e cópias manuscritas das partes – sofreram modificações substitutivas e compensatórias realizadas pelo próprio compositor e autorizadas por ele. Tais informações foram obtidas através dos relatos de Arminda e comprovadas pela observação das fontes. Não temos uma conclusão precisa quanto ao ano de composição da Cadência, já que essa não está datada. Além dos relatos de Arminda, que informam sua solidariedade para com Segovia na intermediação dos pedidos da criação desta Cadência junto a Villa-Lobos, os primeiros registros que encontramos acerca da mesma, estão em uma das cartas que o violonista enviou para o compositor, onde diz: "Já coloquei na estante sua Fantasia com a cadência, para que tudo esteja pronto antes dos primeiros concertos do outono." (5 de maio, 1955 – Hotel de la Paix). Descobrimos apenas uma diferença entre o manuscrito e a edição da Cadência (1955), evidenciando com isso, a origem dessa última. Em se tratando das outras

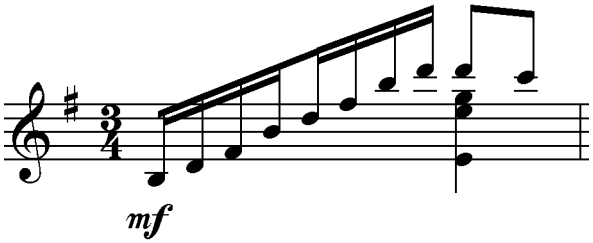
edições do publicadas pela Max Eschig em 1955 – Redução, e violão solo – podemos afirmar pelo grau de parentesco e similaridades, que, mesmo existindo um contato entre as versões na confecção da edição, são oriundas em primeira instância do manuscrito autógrafo da redução. Afirmação essa, obtida com o apoio das tabelas de afinidades e diferenças, nas quais, percebemos uma maior semelhança entre cada edição e o manuscrito, do que entre as edições. Encontramos divergências entre a edição violão solo e o manuscrito em 15 compassos, entre a edição redução e o manuscrito em 19 compassos, e entre as próprias edições em 21 compassos. Também com relação ao parentesco, referindo-nos a formação instrumental, e às informações contidas nas tabelas supracitadas, conferimos a ancestralidade imediata da edição para regência ou grade, publicada pela Max Eschig em 1971, provinda do manuscrito autógrafo grade, modificado em 1956. Baseados nesses apontamentos, uma árvore genealógica ou *stemma codicum* das fontes do Concerto pode ser elaborada.

A apresentação dessa filiação não garante que a versão anterior seja a correta, mas através dela, podemos observar quando acontece o surgimento da lição divergente, sua freqüência e perpetuação. Dessa forma, como auxílio para a formulação dos apontamentos críticos editoriais, não ficamos simplesmente com a questão errônea da maioria, e sim, juntamente com a análise textual vinculada ao estilo da obra, observamos a incidência de casos semelhantes nas famílias e nos braços.

A seguir, observaremos alguns exemplos das diferenças que ocorrem entre as fontes, com o enfoque direcionado às partes do violão, seguidas de comentários críticos específicos a respeito de cada uma delas:

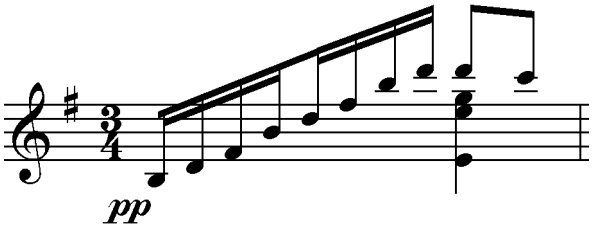
Compasso 186: No manuscrito (grade), e na versão da Max Eschig (grade), aparece a indicação de "*mf*".

Ex. 1.1. (C. 186).



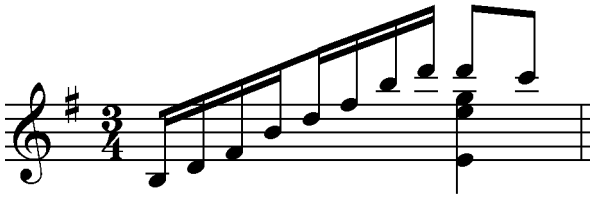
Na versão da Max Eschig (violão solo), aparece a indicação de "*pp*" .

Ex. 1.2: (C. 186).



No manuscrito (redução), e na versão da Max Eschig (redução), não aparece nenhuma indicação.

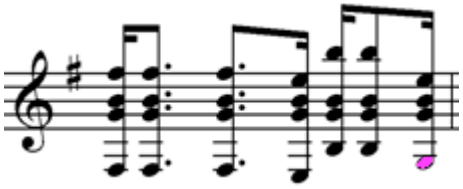
Ex. 1.3. (C. 186).



O primeiro exemplo (96.1) traz uma variação instaurativa em relação ao terceiro (Ex. 1.3). No que se refere à lição divergente apresentada no (Ex. 1.2), trata-se de um erro editorial. Nessa passagem temos a re-exposição do primeiro tema do segundo movimento, sendo realizada uma quinta acima. Com o intuito de enfatizar tal reapresentação, recomendamos que se execute "*mf*", seguindo as indicações do (Ex. 1.1).

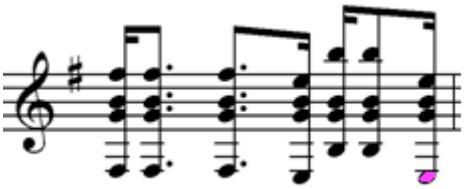
Compasso 251: Na versão da Max Eschig (violão solo), a última semicolcheia é um sol $_2$.

Ex. 1.1. (C. 251).



Nos manuscritos (grade e redução) e nas versões da Max Eschig (grade e redução), a última semicolcheia é um mi $_2$.

Ex. 1.2. (C. 251).



Nessa passagem temos o violão re-expondo uma quinta acima, o primeiro tema do terceiro movimento. A lição divergente apresentada no (Ex. 1.1), que aparece em apenas uma fonte, é um erro de edição. Recomendamos que se execute mi $_2$, seguindo as indicações do (Ex. 1.2).

II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando apenas às partes do violão, encontramos diferenças em 63 compassos. Em alguns deles, até 10 distinções puderam ser visualizadas, perfazendo um total de 189 possibilidades de execução. A partir da analise de tais dados, exposta na forma de comentários, sugerimos soluções para as divergências, que por sua vez, constituem a base de nossa edição crítica. Desta maneira, procuramos ampliar os conhecimentos relacionados ao Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos, e proporcionamos uma nova fonte para a construção de uma interpretação da obra.

REFERÊNCIAS

Bogdan, Robert e Sari Biklen. *Qualitative research for Education: Na Intoduction tonTheory Methods*. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

Boulez, P. *Points de repère*. Cristian Borgois éditeur; *Puntos de referencia*. Tradução Eduardo J. Prieto Barcelona: Gedisa, 1996.

Caraci Vela, Maria e Grassi, Andréa Maximo. *La critica del testo musicale: metodi e problemi della filologia musicaei*. Itália: Libreria Musicale Italiana, 1995.

Casey, Donald. Descriptive Research: Techniques and Procedures. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Shirmer Books. 1992, p. 115-123.

Dudeque, Norton. *História do Violão*. Curitiba: editora da UFPR, 1994.

Figueiredo, C. Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Grier, James. *The Critical Editing of Music*. EUA: Cambrige University Press, 1996.

Jenny, Laurent. Poetique. *Revista de Teoria e Análise Literária.* Tradução de Clara Crabbér Rocha. Portugal: Almedina. 1979, p. 5-49.

Knupfer, Nancy N. e McLellan, Hillary. Descriptive Researc Methodologies. *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Shirmer Books. 1996, p. 1196-1212.

Kristeva, Júlia. A Palavra, O Diálogo, O Romance. *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia. 1977, p. 69-99.

Meirinhos, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. 1997. Dissertação. USP.

_____. *Primary sources and Editions of Suíte Popular Brasileira, Choros n° 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Diferences*. 2002. Tese. Florida State University, School of Music.

Paz, Krishna S. *Os 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos Manuscritos Autógrafos e Análise Comparativa de Três Interpretações.* 1993. Dissertação. UFRJ.

Salles, P. de Tarso. *Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico.* 2005. Tese. Universidade Estadual de Campinas.

Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos, 1975.

Villa-Lobos, Heitor. *Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre*. Paris: Max Eschig, 1971.

_____.*Concerto para violão e pequena orquestra*. Manuscrito autógrafo, não publicado.

_____. Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre. Paris: Max Eschig, 1955.

_____. Concerto pour Guitarre & Petit Òrchestre. Paris: Max Eschig, 1955.

_____.*Concerto para violão e pequena orquestra*. Manuscrito autógrafo, não publicado.

Zigante, Frédéric. *Heitor Villa-Lobos Suíte populaire brésilienne.* San Giuliano Milanese, Italia: BMG Publications, 2007.

_____. *Heitor Villa-Lobos Cinq Préludes.* San Giuliano Milanese, Italia: BMG Publications, 2007.

Jaques-Dalcroze e *La Rythmique Appliquée à l'Étude du Piano*

Salomea Gandelman[1], Sara Cohen[2]

UNIRIO,[1] *UFRJ* [2]

[1]salomea@iis.com.br , [2] saracohen@uol.com.br

Palavras-Chave

Exercícios rítmicos, piano, Dalcroze

RESUMO

Conhecido por seus trabalhos no campo da ginástica rítmica, também cunhada como Euritmia, Émile Jaques-Dalcroze concebeu uma série de exercícios para piano publicados em 1918 e até hoje praticamente desconhecidos, reunidos em *La rythmique appliquée à l'étude du piano.* Em pesquisa mais abrangente dedicada ao estudo da polirritmia, observamos a quase inexistência de livros técnico-didáticos voltados para o ritmo no ensino-aprendizagem do piano, o que reveste a obra em tela de uma importância e funcionalidade que procuramos mostrar. Descrevemos e analisamos alguns exercícios nela apresentados após breve relato biográfico de Dalcroze e esclarecimentos sobre a Euritmia.

I. INTRODUÇÃO

A frequência e abrangência com que é utilizada na música do século XX tem-nos motivado a pesquisar a polirritmia, buscando o alargamento do conceito no campo da teoria/composição e em estudos recentes que discutem a sua natureza cognitivo/motora. Apesar das óbvias implicações na performance, notadamente a pianística, nossas pesquisas, até aqui, nos conduziram a um pequeno número de publicações voltadas para o estudo da polirritmia no piano nas quais, de forma bastante tímida, o conceito e seu estudo são abordados.[1]

Em 2008, ao ser entrevistado sobre o ensino da polirritmia, Iramar Rodrigues, professor do Instituto Jaques-Dalcroze (Genebra, Suíça), nos apresentou a obra *La rythmique appliquée a l'étude du piano* (segundo volume do *Méthode Jaques-Dalcroze: la rythmique*, publicado em 1918), na qual Émile Jaques-Dalcroze oferece exatamente o que o título explicita: exercícios destinados especificamente ao estudo do ritmo no piano[2]. Essa especificidade - que singulariza *La rythmique* dentre os métodos voltados para o desenvolvimento da técnica pianística[3], centrados no desenvolvimento da velocidade, da força e da flexibilidade - veio ao encontro de nossa pesquisa sobre polirritmia, já que Dalcroze enfatiza um aspecto que é pouco ou muito superficialmente contemplado em outros métodos: exercícios para situações rítmicas específicas exigidas dos pianistas, para as quais sua preparação é necessária.

Nosso objetivo é apresentar e descrever *La rythmique*, difundindo-a entre pianistas e professores de música de maneira geral. Contudo, não trataremos da questão da natureza dos processos cognitivos e motores envolvidos na realização de seus exercícios, nem tampouco apresentaremos sugestões para seu estudo.

II. UM POUCO SOBRE DALCROZE, SUAS IDÉIAS E SEU TEMPO

Émile Jaques-Dalcroze (Viena,1865/Genebra,1950), educador musical, pianista, compositor, regente, cantor, ator e poeta (SPECTOR 1990, p.14–16), teve em sua formação professores eminentes como Délibes, Fauré e Bruckner (DOBBS, 1976, p.50-59) e Mathis Lussy, teórico que exerceu forte influência sobre suas idéias a respeito do ensino do ritmo, do fraseado e da expressão musical (SPECTOR, 1990, p.1–9). Em 1886, como diretor musical de um pequeno teatro de ópera na Algéria, teve oportunidade de entrar em contato com ritmos árabes populares. A experiência o levou a se perguntar se os estudantes de música e músicos ocidentais seriam capazes de realizar ritmos e metros irregulares característicos daquela música, se tivessem oportunidade de desenvolver uma educação rítmica sistemática, iniciada ainda na infância.

Muito cedo, Dalcroze começou os estudos de piano com sua mãe, que procurou ensiná-lo segundo as idéias de Pestalozzi (Suiça, 1746/1827), educador para quem a educação iniciar-se-ia pela percepção de objetos concretos, pela realização de ações concretas, pela experimentação, e seria um processo que se desenvolveria de forma orgânica, lenta e gradativa (ZACHARIAS, 2009). Vivenciou, pois, na própria aprendizagem, as concepções manifestas por educadores, psicólogos e filósofos alinhados com as idéias do modelo ativo de educação: Rousseau (1712/1778), Pestalozzi (1746/1827), Fröbel (1782/1852), Decroly (1871/1932) e Claparède (1873/1940), entre outros. Esse modelo atribui grande importância ao aluno como participante ativo de sua própria aprendizagem e à realização de atividades criativas, opondo-se ao modelo tradicional, centrado no professor e nos conteúdos que ele transmite. Cabe destacar que Dalcroze também desenvolveu estudos no campo da psicologia. O psicólogo francês, Edouard Claparède, da Universidade de Genebra, também professor de Jean Piaget (1896-1980), ajudou-o a fixar a terminologia adequada e indispensável que o permitiria estabelecer as relações entre suas experiências pedagógicas e os fatos científicos plenamente comprovados e aceitos da nova psicopedagogia.

Em 1892, iniciando sua atividade de professor de harmonia e solfejo no Conservatório de Genebra, Dalcroze observou que o método tradicional de formação musical concentrava-se no intelecto, em detrimento dos sentidos e da emoção. Os exercícios eram realizados como um quebra-cabeça, desprovidos de sensibilidade, já que os alunos não eram capazes de ouvir mentalmente o que escreviam. Também notou que, embora eles aprendessem a tocar ou a cantar com relativa precisão, não pensavam na performance como meio de auto-expressão. Nas escolas, percebeu a dificuldade das crianças na decodificação da notação, baseada em explicações

matemáticas sobre relações numéricas entre os valores das notas, sem levar em conta que eles poderiam representar fenômenos rítmicos vivenciados cotidianamente, como caminhar, correr, saltar, balançar os braços ao caminhar etc.

Essas observações o levaram a desenvolver a "Ginástica Rítmica", também conhecida como Euritimia (do grego Eu, justo, harmonioso, bom), em que ritmo – por ele considerado o elemento da música mais potente e mais intimamente ligado à vida – fluxo e movimento são indissoluvelmente associados (DOBBS, 1976, p.50-59): estava convencido de que a atividade corporal participativa permitiria formar a imagem mental do som que, com os métodos tradicionais, não era criada. Insistia_que a prática deveria anteceder a teoria, a vivência dos fatos deveria preceder as regras por eles gerados, e que, em qualquer circunstância, a primeira coisa a ser estimulada e ensinada deveria ser o auto-conhecimento.

Dalcroze definia a Euritmia como uma educação através da e para a música (*par la musique et pour la musique*) (Jaques-Dalcroze, apud JUNTUNEN, 2004, p.22), defendendo o corpo como base da experiência humana, da aprendizagem e do pensamento, e opondo-se à separação cartesiana, na cultura ocidental, entre corpo e mente e à geral negação da participação corporal na experiência em relação ao conhecimento. Segundo Santos (2001, p.33) "Dalcroze tem como premissa a idéia de uma memória corporal, realizada por outras partes do corpo, além do ouvido, numa espécie de sinestesia. Discute-se hoje essa transversalidade tátil-cinestésico-visual-auditiva." Nas palavras de Dalcroze, "*l'homme intellectuel ne doit plus désormais être indépendant de l'homme physique*" (Jaques-Dalcroze, 1965/1920, p.163).

III. OS EXERCICIOS DE *LA RYTHMIQUE APPLIQUEE A L'ETUDE DU PIANO*

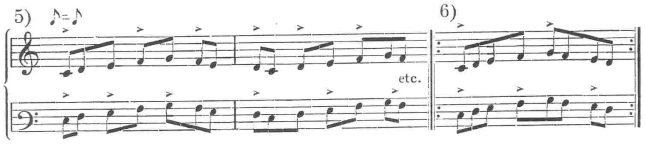
Na página de abertura de *La rythmique*, Dalcroze escreve: "desejamos indicar brevemente de que maneira nossos exercícios rítmicos podem ser aplicados ao estudo do piano e como este pode estar estreitamente ligado à educação geral (grifo do autor), que é o objeto de nosso estudo". O autor não pretende de modo algum esgotar a matéria, mas apenas propor alguns fios condutores que permitam ao professor adaptar e aplicar ao ensino do piano as experiências vividas durante sua formação (o que pressupõe que o professor tenha feito a preparação rítmica dalcroziana). Recomenda que, logo de início, seja adotado nos estudos técnico-instrumentais, o princípio da economia que rege a Ginástica Rítmica, segundo o qual "todo movimento e toda a série de movimentos devem ser efetuados com um mínimo de força muscular" (Jaques-Dalcroze, 1918, p.79).

Uma extensa gama de exercícios, organizados em duas partes, A e B, deve ser realizada sobre o pentacorde, com a indicação de transposição para todos os tons maiores e menores, variações rítmicas, de andamento e de dedilhado. Os mesmos modelos podem ser estendidos a escalas e arpejos. Qualquer exercício da parte B pode ser transformado em exercício de inibição e incitação, termos empregados por Dalcroze (idem, p.86) para exercícios em que o aluno muda de uma ação para outra, previamente combinada, a uma exclamação (hop), ou a um outro sinal (batida em uma pandereta) do professor.

A parte A – preparação corporal - versa sobre exercícios para as articulações do ombro (implicando o braço), antebraço, pulso e dedos, inicialmente empregando, em cada exercício, a mesma parte do membro em ambas as mãos, e, em seguida, em movimentos dissociados. Apresenta ainda exercícios de preparação para o uso do pedal, que exige a coordenação dos movimentos entre mãos e pés.

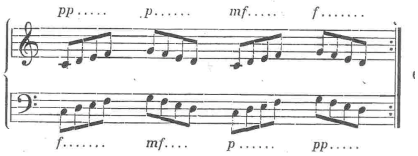
É sobretudo na parte B que vamos encontrar os princípios do método, de forma mais estrita, aplicados aos exercícios. Dalcroze recapitula todos os principais temas já tratados em volumes anteriores, agrupados em tópicos para os quais oferece dois a três exemplos. São eles: exercícios métricos; dinâmica e agógica; anacruse e fraseado; respiração e silêncio; síncopes; duplicação e triplicação da velocidade; contraponto rítmico; polirritmia, cânones e durações opostas. A simples apresentação dos tópicos já dá uma idéia da abrangência do conteúdo abordado, raramente visto nos livros dedicados ao ensino-aprendizagem de instrumentos. Escolhemos alguns deles para melhor ilustrar sua proposta.

Nos exercícios métricos, por exemplo, são exploradas as acentuações regulares em tempos iguais, acentuações regulares em tempos desiguais e os acentos patéticos[4]. No exemplo 1 observamos não só a sucessão de unidades de tempo desiguais (3+2+2 / 2+2+3) - prática que se tornaria cada vez mais freqüente na música do século XX -, bem como a sua superposição, provocando esquemas acentuais antagônicos (polirritmias).

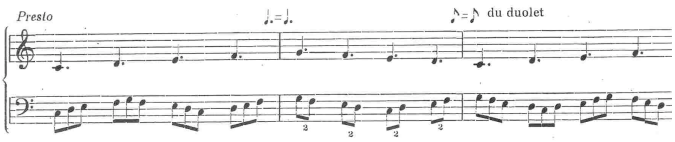


Exemplo 1. Acentuações regulares em tempos desiguais (exercícios métricos, Jaques-Dalcroze, 1918, p. 87).

Os tópicos dinâmica e agógica enfatizam a idéia dalcroziana de ritmo como fluxo e movimento, tensão e distensão. No primeiro (exemplo 2), são explorados crescendo e decrescendo de maior ou menor extensão, dinâmicas contrastantes em cada mão e em terraço; no segundo, accelerando e ritardando matemáticos [5] (exemplo 3), e accelerando e ritardando a partir de esquema indicado na partitura.



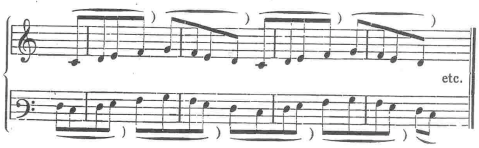
Exemplo 2. Dinâmicas contrastantes em cada mão e em terraço (Jaques-Dalcroze, 1918, p. 88).



Exemplo 3. Accelerando e ritardando matemáticos (Jaques-Dalcroze, 1918, p.89).

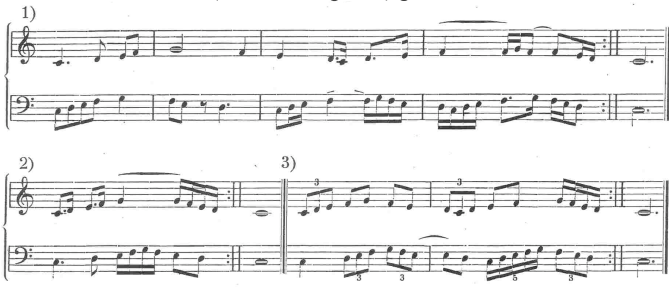
Além da destinação explicitamente proposta por Dalcroze, os exercícios, de um modo geral, se prestam ao estudo de outras questões rítmicas. Os exemplos 1 e 4 mostram que, embora visando diferentes propósitos, expressos nos próprios subtítulos, apresentam em seu bojo uma estratégia comum, a

assincronia[6]. Os diversos padrões acentuais resultantes podem, por exemplo, ser interessantes para a introdução às complexidades inerentes à polirritmia.



Exemplo 4. Exercício para o estudo de fraseados diferentes nas duas mãos (Jaques-Dalcroze, 1918, p.90).

A polirritmia, por sua vez, apresentada em um grupo de três exercícios, ilustrados no exemplo 5, sugere que Dalcroze considera tanto a consonância (nos 1 e 2, exemplo 5) quanto a dissonância rítmica (nº 3, exemplo 5) pertinentes ao conceito.[7]



Exemplo 5. Polirritmia (Jaques-Dalcroze, 1918, p.94).

IV. CONCLUSÃO

Coerente com o objetivo de desenvolvimento do sentido tonal, mas sem o arrojo das propostas rítmicas, as estruturas dos exercícios de *La Rythmique* são aquelas da música tonal – pentacordes, escalas maiores e menores - não acompanhando, do ponto de vista estético, as inovações harmônico-melódicas da música do início do século XX. Mas, em relação aos métodos de seu tempo e mesmo posteriores, constatamos que Dalcroze nela apresenta uma ampliação dos aspectos pedagógicos explorados em livros voltados para o ensino-aprendizagem do instrumento, na medida em que o autor explora exercícios que implicam em uma vivência corporal do tempo e mostram, na prática, um pensamento que percorre toda a sua obra - a indissociabilidade corpo/mente.

A abrangência de situações propostas por Dalcroze nos faz sugerir que *La rythmique* pode, com vantagem, - ao lado do Treinamento elementar para músicos de Hindemith, da Rítmica de Gramani e da Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado[8] - ser utilizada como um pequeno compêndio de diversificadas estratégias rítmicas que, como os demais citados, ampliam a experiência do pianista e o conduzem à abordagem das complexidades contidas em obras de Villa-Lobos, Almeida Prado, Boulez, Ligeti e outros.

NOTAS

[1] Cf. AHRENS, Cora b. & ATKINSON, G. D. *For all piano teachers*. Ontario: the Frederick Harris Music Co. Limited, 1979, 9ª. edição, 1955, 1ª edição, p.65-68; FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do piano – seus problemas técnicos e estéticos*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs & Cia. Ltda. 1956; NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing.* Londres: Barrie & Jenkins, 1973. p.41-43; SKAGGS, Hazel Ghazarian. Teaching rhythm. In Agay, Denes (ed.). *Teaching piano*. Nova York: Yorktown Press, 1981, v.1, p.45-50; SLENCZYNSKA, Ruth. *Music at your fingertips*. Nova York: Da Capo Press Paperback, 1976, p.42-44.

[2] Agradecemos a Iramar Rodrigues não só pela informação como também pelo fornecimento do material. Constatamos que a obra é raramente citada na internet e não consta da relação de títulos à venda relacionados na página do Instituto Dalcroze. Ela também não integra o acervo da Biblioteca Nacional (RJ), nem das bibliotecas de duas universidades do Rio de Janeiro, a do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), e a da Escola de Música (UFRJ). Uma primeira sondagem nos permite afirmar que a obra é praticamente desconhecida dos professores e estudantes de piano dessas duas universidades.

[3] Embora a questão da prática da técnica pura (ou absoluta) como forma de preparação para a abordagem do repertório, ou da prática de exercícios técnicos suscitados pelo próprio repertório em estudo seja bastante controversa e discutida entre professores e estudantes de piano, ela não será objeto de nossa atenção. Nos colocamos na posição de equilíbrio entre esses dois eixos justificando nosso interesse por La rythmique.

[4] Lussy (1883) divide os acentos musicais em métricos, rítmicos e patéticos (ou expressivos). Estes últimos têm precedência sobre os outros dois, pois sua finalidade é provocar uma ênfase, agógica ou dinâmica, em notas que criam tensão, modificando o movimento (expressão) geral da música.

[5] Nessa modalidade de aceleração e/ou desaceleração, as variações de velocidade são determinadas por figuras pivô que modulam essas variações por processos rítmicos objetivos. A estratégia foi muito explorada por Elliot Carter (1908-) e é comumente conhecida como modulação métrica.

[6] Defasagem entre os planos em qualquer dos níveis da hierarquia métrica (Cohen & Gandelman, 2006, p. 28).

[7] A consonância se caracteriza quando, em um conjunto de dois ou mais níveis rítmicos, o divisor de um nível é fator de divisão dos outros. Na dissonância, o divisor de um nível não é fator de divisão dos outros (YESTON, 1976).

[8] Cf. HINDEMITH, Paul. Treinamento elementar para músicos. São Paulo: Ricordi.1975. GRAMANI, José Eduardo. Rítmica. São Paulo: Editora Perspectiva. 1988; COHEN, Sara e GANDELMAN, Salomea. Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.

REFERÊNCIAS

COHEN, Sara & GANDELMAN, Salomea. Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado, Rio de Janeiro, [s.n.], 200.

DOBBS, Jack. Emile Jaques-Dalcroze. In Simpson Kenneth (ed.). *Some great music educators*. Great Britain: Novello & Company Limited, 1976, p. 50-59.

JAQUES-DALCROZE, Émile. La rythmique appliquée à l'étude du piano In: *Méthode Jaques-Dalcroze: la rythmique*. Lausanne: Jobim & Cie, 1918, v. 2, p.79-96.

JAQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l´éducation*. Lausanne: Foetisch Frères S.A., 1965 (1ª ed. 1920).

JUNTUNEM, Marja-Leenama. *Embodiment in Dalcroze Eurhythmics*. Tese de Doutorado. Faculty of Education, University of Oulu, 2004, disponível em http://herkules.oulu.fi/isbn9514274024/, acessado em janeiro de 2009.

LUSSY, Mathis. *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*. Paris: Heugel, 1883.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? In: *Debates nº 4 – Cadernos do Programa de*

Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2001, p.7-48.

SPECTOR, I. *Rhythm and life. The work of Émile Jaques-Dalcroze*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1990.

YESTON, Maury. *The stratification of musical rhythm*. New Haven: Yale University Press, 1976.

ZACHARIAS, Vera Lúcia Câmara. Pestalozzi. In: *Centro de Referência Educacional*, disponível em http://www.centrorefeducacional.com.br/pestal.html, acessado em março de 2009.

Café de Mário de Andrade e a Idealização de Uma Ópera Coral: Uma proposta de realização pelo coro-cênico

Sergio Alberto de Oliveira,[*#1] Eduardo Ostergren[*2]

[*] *Departamento de Música, Instituto de Artes, UNICAMP*
[#] *Coral da USP-Ribeirão, CCRP/USP*
[1]salberto@usp.br, [2]ostergren@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Coral, Coro-Cênico, Ópera Coral, Mário de Andrade, Café

RESUMO

Este artigo relata novos aspectos do Coro-Cênico caracterizados por pesquisa descritiva. Associa-se a estudo de caso sobre a criação e produção da Ópera Coral *Café* de Mário de Andrade por esta poética. A hipótese de que esta vertente coral permitiria construções sonoras e cênicas propícias ao texto marioandradiano é confirmada pelos resultados da pesquisa. Conclui-se que as linguagens existentes até o final do século XX não consolidariam as inovações propostas por Mário, mas sim uma linguagem representativa da era pós-moderna como o Coro-Cênico.

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa demonstrar resultados finais de pesquisa de doutorado em música onde novos aspectos do Coro-Cênico foram caracterizados. Através de um estudo de desenvolvimento, foram pesquisados seus antecedentes de linguagens cênico-musicais em outras épocas da história, suas origens no Brasil e suas atuais tendências. É, portanto, uma pesquisa de caráter descritivo à qual se associa um estudo de caso proporcionando o relato e a reflexão sobre a experiência de criação e produção da Ópera Coral *Café* de Mário de Andrade segundo seus preceitos.

O Coro-Cênico, uma associação de música coral com teatro e/ou movimento, foi descrito por Oliveira (1999) como uma poética híbrida, com raízes na música popular através de arranjos corais de Samuel Kerr. Associa-se a esta vertente a tendência de vanguarda implementada entre outros por Gilberto Mendes. Nesta tese, a poética vislumbra-se agora como uma "proto-linguagem" com características da pós-modernidade que, dentre outras condições, passa a contemplar questões de forma menos conflituosa do que na vigência dos conceitos da modernidade.

O tema da "identidade nacional", por exemplo, presente em todo o histórico de construção da poética, é explorado de forma intensa em *Café*, poema do maior representante do "nacionalismo" no Brasil. Sua única versão musical[1] foi composta por H. J. Koellreutter, que a formulou entre as décadas de 1950 e 1990, tendo-a estreado em 1996 numa produção da Prefeitura da cidade de Santos, no litoral paulista. Considerado representante do "internacionalismo" na música e praticamente a "antítese" de Mário de Andrade, análises de sua composição e produção apontam certo distanciamento de aspectos considerados importantes e fundamentais da obra do poeta, tais como o princípio da música coral de massa em detrimento do conceito do solista da ópera tradicional. Mário de Andrade diz em carta de 3 de março de 1943 dirigida a Carlos Drummond de Andrade:

> ... me veio a vaga idéia de um drama cantado...baseado nas forças da vida coletiva... que me deu a idéia que... me parece uma invenção minha e de certa importância: fazer uma ópera inteiramente coral. Em vez de personagens-solistas, personagens massas. (ANDRADE, 2002, p.486)

II. OBJETIVOS

Procurando resgatar tais aspectos da obra de Mário de Andrade, foi proposta a criação, e realização, de uma nova Ópera Coral Café de caráter mais popular e montagem com sentido mais coletivo baseando-se numa metodologia que reunisse as caracterizações do Coro-Cênico até agora descritas com as suas proposições, tipificando-se um estudo de caso na qual é levantada a hipótese de que esta vertente coral poderia permitir construções sonoras e cênicas mais propícias ao texto marioandradiano.

III. PROCESSO

São apresentadas na tese, questões sobre o nacionalismo e o sentido do coletivo, conceitos intensamente disseminados mundialmente no período inicial do século XX tanto pelos movimentos de direita, quanto os de esquerda, e que fizeram culminar na escrita de uma ópera de massa por Mário de Andrade. Baseado nas perspectivas socialistas, o poeta ansiava criar uma obra onde estivesse presente a música popular cantada como música popular e onde estivesse presente um povo com a marca da coletividade e da solidariedade: Café. Esta Ópera Coral – um "livreco" como Mário de Andrade a apelidava – é composta por uma seqüência de vinte e dois poemas distribuídos em três atos (Tab. 1), uma "Concepção Melodramática" explicativa das intenções do autor e uma "Marcação", onde são indicados momentos de entrada e saída das personagens assim como climas sonoros e estados emocionais.

Tabela 1. Poema Café. Divisão de Atos, Cenas e Poemas.

Atos	Cenas	Poemas
Primeiro Ato	Primeira Cena Porto Parado	1. Coral do Queixume 2. Madrigal do Truco 3. Coral das Famintas 4. Imploração da Fome
	Segunda Cena A Companhia Cafeeira S.A.	5. Coral do Provérbio 6. A Discussão 7. Coral do Abandono
Segundo Ato	Primeira Cena Câmara-Ballet	8. Quinteto dos Serventes 9. A Embolada da Ferrugem 10. A Endeixa da Mãe
	Segunda Cena O Êxodo	11. Coral Puríssimo

		12. Coral da Vida 13. Coral do Êxodo
Terceiro Ato	Dia Novo	14. O Parlato do Rádio 15. Cânone das Assustadas 16. Estância de Combate 17. Estância da Revolta 18. Fugato Coral 19. Segundo Parlato do Rádio 20. Grande Coral de Luta 21. O Rádio da Vitória 22. Hino da Fonte da Vida

Diversas situações levaram a se idealizar a produção de uma nova obra coral cênica pelo autor deste trabalho, sendo que o interesse de uma cooperativa agrícola, Coopercitrus, da cidade de Bebedouro, propiciou a produção inicial de *Café* para a qual se avaliou a idéia de remontar a obra de Koellreutter.

Análises comparativas entre a obra de Mário de Andrade e a de Koellreutter constataram, no entanto, inadequações desta para uma nova montagem direcionada a coros não-profissionais, principal fonte do Coro-Cênico, quais sejam: 1) Do ponto de vista musical, sua obra aparentava ser de difícil execução, principalmente pela utilização da técnica dodecafônica; 2) Os corais envolvidos, com exceção de um, não tinham prática nestas técnicas e nem proximidade com as linguagens contemporâneas; 3) O público local dificilmente assimilaria a obra, admitindo ser esse assunto discutível do ponto de vista estético; 4) O instrumental utilizado exigiria uma orquestra sinfônica com muitos instrumentos de percussão, inviável financeiramente para uma idealizada produção de pequena monta e; 5) A obra figurou-se estranha às idéias de Mário de Andrade, notadamente no aspecto da utilização sistemática de vozes solistas. Optou-se então pela criação de uma nova obra que pudesse estar mais próxima à concepção de Mário de Andrade.

Após a aprovação do projeto pela Coopercitrus e pela então Prefeitura do Campus da USP de Ribeirão Preto, foram definidos três grupos corais participantes: o Madrigal Revivis, do Coral da USP-Ribeirão; o Coral Coopercitrus/Credicitrus e o Coral Municipal Maestro Pedro Pelegrino de Bebedouro. Contatou-se para assumir a encenação [2] da ópera um diretor teatral que possuísse características de trabalho com atores e cantores não-profissionais assim como afinidade pessoal e de idéias com o regente: José Maurício Cagno. Em seguida foi contatado o cenógrafo, Constantino Sarantopoulos.

Uma vez garantida a equipe de trabalho cênico e de produção, foi comissionado pelo Coral da USP-Ribeirão, através de seu Diretor Artístico, um compositor que possuía, da mesma forma, experiência na escrita para estruturas não-profissionais e prática no trato com música brasileira popular, fator essencial para a realização de um trabalho com as conotações "brasileiras" que Mário de Andrade tanto procurou, José Gustavo Julião de Camargo, Orientador de Estruturação Musical da USP-Ribeirão Preto.

Para construção do projeto algumas características gerais para a criação da composição musical foram definidas pelo idealizador do projeto: 1) Haveria a participação de três grupos corais, definido segundo critérios de atividades conjuntas realizadas, totalizando aproximadamente 100 cantores; 2) Haveria de ser uma produção para cantores não-profissionais, contando com as características de cada grupo; 3) Dois dos grupos trabalham com técnica vocal lírica, que, notadamente no aspecto da extensão vocal no naipe dos sopranos, permitiria maior liberdade de escrita principalmente na peça *Endeixa da Mãe*, onde poderia haver um solo feminino; 4) O tamanho da orquestra teria que ser restrito, primeiramente para que não afetasse a condição de volume do grupo coral – uma vez que haveria na composição características populares – e para que não se inviabilizasse uma produção com altos custos de cachês e locais para apresentação [3].

O objetivo da produção não era apenas a de executar um projeto, mas levar adiante a proposta de Mário em diversos níveis. Seu desejo de fazer uma obra baseada no coletivo, além de levar em conta todas as questões caras a ele como o social e o humano, foi levado às últimas conseqüências. Praticamente todas as decisões sobre os caminhos a percorrer ou o modo de agir foram tomadas em função de seu pensamento:

> O Café! As formas regionais da vida... e as forças coletivas... Não se poderia acaso tentar uma ópera coletiva tendo como base do assunto o café?...
> Esta foi a pergunta inicial que em seus dois elementos teve imediato duas respostas em mim. Ópera "coletiva" teve uma resposta, além de social, estética e artística, que será talvez a originalidade mais essencial do meu trabalho. Não se tratava apenas de fazer uma ópera que interessasse coletivamente a uma sociedade, mas que *tivesse uma forma, uma técnica mesma derivada do conceito de coletividade* (Grifo nosso). Uma ópera coral, adivinhei. Um melodrama que em vez de indivíduos, lidasse com massas, em vez dos solistas virtuosísticos que foram sempre a morte do valor social da arte, convertidos a semideuses de culto na Grécia como a semideuses de ouro em nossos dias: em vez de solistas, coros, personagens corais, corais solistas. Enfim, uma ópera inteira, exclusivamente coral. (ANDRADE, 1942, p. 168).

De fato, o conceito de coletividade gerava atitudes que possibilitavam a criação também de técnicas peculiares em coro: as consultas aos grupos, o trabalho conjunto como oficinas de confecção de máscaras, a formação de grupos de trabalho, a escolha dos grupos instrumentais. Até mesmo a escolha do modelo de programa final e sua distribuição foram pensadas em função do acesso do público à informação.

Um quesito particular, praticado como metodologia de trabalho, fez parte de todo o processo: a mediação de todas as ações pelo "coração". As intenções foram voltadas para o outro e para o coletivo, uma vez que muitos sentimentos, vontades, desejos, quereres e egos estavam em jogo, com a produção se direcionando por vezes na contramão de uma conquista artística, porém a favor de um pensamento humano e marioandradiano.

Várias reuniões foram agendadas com a equipe artística, sendo que algumas delas serviam para o compositor apresentar as músicas ao regente, ao encenador e ao cenógrafo. As partes corais já iam sendo trabalhadas na medida em que eram escritas. Estabeleceu-se que as músicas seriam lidas e "provadas" [4] primeiramente com o grupo mais experiente, para posteriormente, após as correções de praxe que ocorrem nas peças e sua re-edição, estas serem então lidas e ensaiadas nos demais grupos.

Antes mesmo das músicas serem compostas, o trabalho do encenador começou a ser feito através da leitura, compreensão e discussão do "livreco". Entendemos que esta solução, além de antecipar a montagem do projeto, serviu para que uma interpretação mais realista da ópera pudesse acontecer. O apelo da música, assim sendo, não "influenciaria" numa interpretação talvez falseada ou menos profunda da obra. De fato, esta prática foi inequivocamente a mais acertada. O grupo conseguiu a maturidade suficiente para enfrentar com extrema paciência as idas e vindas do projeto, uma vez que possuía a noção da complexidade e profundidade da obra de Mário de Andrade. Jogos teatrais foram realizados e, na medida em que as peças foram sendo compostas, estas eram preparadas e postas à criação das cenas, seja através de exercícios cênicos ou de intencionalização dos movimentos e gestos dos cantores.

O compositor optou por utilizar estruturas e formas existentes à época de Mário de Andrade como canção, cânone, fugato, e técnicas como bitonalismo e mesmo dodecafonismo. Isso fez com que se criassem também técnicas de ensaio adequadas para preparação das peças mais complexas a cantores que possuíam pouca leitura musical, inclusive com utilização de tecnologia de informática e internet, com criação, transmissão e alocação de arquivos Midi, MP3 e Wave.

Planejada para estrear no segundo semestre de 2006, a ópera foi apresentada integralmente apenas em setembro de 2007 no Theatro Pedro II na cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, com uma segunda temporada exatamente um ano após com três récitas no Teatro Municipal da cidade de Bebedouro. O projeto envolveu ainda dois ensaios abertos para amadurecimento da obra, explanação a ouvintes e patrocinadores e ensaio geral dirigido a estudantes do ensino médio da cidade de Bebedouro.

IV. RESULTADOS

Na tese foram caracterizados alguns aspectos do Coro-Cênico, tais como: 1) A discussão sobre o artista não-profissional ou amador, apoiada na obra do diretor teatral Wekwerth (1997), onde se defende a liberdade de criação sem o preconceito dos artistas profissionais, que podem "impor" uma postura, tornando contraproducente a tentativa de criação de uma nova linguagem. Uma produção não-profissional pode, enfim, conter traços altamente sofisticados de interpretação, como no *Cânone das Assustadas* (Fig. 1); 2) a evolução da estrutura coral-cênica, que, partindo de um "alinhavo" de canções populares, passou pela tematização do espetáculo, pela criação de arranjos e espetáculos próprios para Coro-Cênico, chegando a uma ópera em 3 atos, nesta produção da obra de Mário de Andrade, com grandes recursos cênicos (Fig. 2); 3) o trabalho conjunto e o equilíbrio das linguagens, sem a preponderância do canto sobre o texto ou do canto sobre a cena, com importante empréstimo da linguagem teatral, discutido na obra de Fernando Peixoto (1985); 4) a questão da naturalidade presente no canto popular e convenientemente aproveitada nesta montagem de amplo caráter regional interiorano, onde uma cena de truco ou a utilização de termos regionais são fatos corriqueiros aos cantores (Fig. 3) e; 5) a figura do regente-produtor torna-se similar à figura do produtor de espetáculos onde seu nome tende a levar a marca de suas características, tal qual nas grandes produções de Teatro Musical.

Caracterizou-se também uma experimentação da tríade metodológica pensamento-ação-coração incentivada pelos escritos de Mário de Andrade, e através da qual as ações de produção, direção e regência puderam ser balizadas. Esta tríade metodológica, promovendo maior compreensão das motivações pessoais dos agentes culturais envolvidos, propiciou a união das diversas atividades que se relacionam com o canto coral atual: grupos não-profissionais, teatro, organismos estatais, privados e cooperativos, além das universidades nas suas áreas de pesquisa e de extensão.

Figura 1: Cena de *Cânone das Assustadas*, peça dodecafônica onde as coralistas cantam girando em círculos com intensa dramaticidade apesar do caráter jocoso da escrita orquestral.

Figura 2: Cena de *A Discussão* entre colonos, donos e comissários, final do Primeiro Ato, evidenciando a estrutura necessária de palco, iluminação e recursos cenográficos. A profundidade do cenário gerou a necessidade de emissão vocal lírica no grupo dos Donos e Comissários.

Figura 3: A "naturalidade" cênica e sonora no *Madrigal do Truco*, Primeiro Ato.

V. CONCLUSÃO

O atual período pós-moderno, com suas conquistas sócio-econômicas, políticas e artísticas possibilitou a exploração de uma obra de síntese do pensamento técnico-artístico, e mesmo espiritual, de um dos maiores pensadores do país. Permitindo o resgate de suas idéias de forma integral e contextualizando-as, revelou-se desta forma ainda mais a figura visionária de Mário de Andrade, um poeta que imaginou criar uma obra artística que representasse a cultura brasileira, decerto não como um todo, mas essencialmente a da parcela menos contemplada até então: o povo com suas heterogeneidades, suas culturas e seu folclore.

Conclui-se então que Café não seria consolidada segundo os preceitos do autor antes do final do século XX em vista de que as linguagens existentes não abarcariam as inovações por ele propostas, mas sim uma linguagem representativa da era pós-moderna como o Coro-Cênico.

Tem-se como perspectiva que, em termos de linguagem coral, o Coro-Cênico – extrapolando os patamares de uma atividade restrita à música popular, a pequenas formações ou mesmo a uma atividade fortuita – passe a ser um suporte mais embasado para novas composições.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, à Coordenadoria do Campus de Ribeirão Preto da USP e à Coopercitrus pelo apoio institucional e financeiro ao projeto e aos corais participantes.

NOTAS

[1] Escolhido por Mário para compor a ópera, Francisco Mignone, segundo ele mesmo, não teve coragem de musicá-la. Comenta que passou a incumbência a Camargo Guarnieri que "nada fez" (SILVA, 2001, p.162).

[2] Os termos "Encenação" e "Encenador", segundo PAVIS (2005) se remetem à ação mais global da interpretação cênica, tratando-se, sobretudo, da concepção artística do espetáculo, aí incluídos o cenário, iluminação, atuação. Os termos têm como fonte a *mise-en-scène*, "colocar em cena" o texto, significando mais do que a ação técnica de "direção" de cena e de atores.

[3] Estas orientações para a composição foram inicialmente observadas, mas no seu processo de escrita a obra encaminhou-se para um conceito mais autoral. Este caminho trouxe ganhos no aspecto artístico, mas dificultou o andamento de aprendizado musical, de custos e de produção. Inicialmente previsto para quinze a dezoito instrumentistas, o grupo instrumental exigiu um mínimo de vinte e cinco músicos, incluindo tímpanos.

[4] Provar, neste caso, leva a conotação do "experimentar", oriundo do termo *probe* em alemão, no verbete ensaio em PAVIS (2005).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Café*: Introdução, concepção melodramática, poema, marcação. São Paulo: ed. manuscrita, 1933, 1939, 1942. In: TONI, Flávia. Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada, 2004. Tese (Livre Docência) – IEB, Universidade de São Paulo.

CAMARGO, J.G.J. de. *Café: ópera coral em 3 atos*. Para coro e orquestra. Partitura. Ribeirão Preto: Ed. eletrônica, 2007.

KOELLREUTTER, H.J. *O Café:* tragédia coral de Mário de Andrade. Ópera em 3 atos. São Paulo: edição manuscrita, 18/12/1996. Partitura completa e partes.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Café de Mário de Andrade e a idealização de uma ópera coral:* uma proposta de realização pelo coro-cênico. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-Cênico, uma nova poética coral no Brasil.* 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

PATRICE, Pavis. *Dicionário de teatro*. Direção de tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 1ª. reimpressão da 2ª. ed. de 2003. São Paulo: Perspectiva, 2005. 487 p.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. (Teatro, v. 8). 140 p.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri*: o tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa oficial de São Paulo, 2001. 672 p.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação*: um manual de direção teatral. 3ª ed. (trad. Reinaldo Mestrinel). São Paulo: Hucitec, 1997. 187 p.

Reflexões Sobre a Prática de Clusters em Leo Ornstein e Henry Cowell: Perspectivas Ergonômicas como Alicerce ao Desempenho Pianístico

Vânia Eger Pontes,[1] Maria Bernardete Castelan Póvoas,[2]

Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina
[1]van_kik@hotmail.com, [2]bernardetecastelan@gmail.com

Palavras-Chave

Piano; *Cluters;* Leo Ornstein; Henry Cowell; Ergonomia

RESUMO

Neste trabalho são discutidas questões de interpretação pianística relacionadas a duas obras para piano com *clusters*. Serão levadas em consideração duas maneiras de notação: a de Leo Ornstein (1892-2002), que utilizou notação tradicional, e a de Henry Cowell (1897-1965), que criou sua notação própria. Objetiva-se prover um embasamento para estudo e execução de obras com *clusters*, tomando-se como auxílio pressupostos da ergonomia e sugerindo-se estratégias de aprendizagem e execução. Pretende-se contribuir para a literatura da técnica pianística e incentivar a execução de obras do repertório moderno e congêneres, ainda pouco praticadas no meio acadêmico.

I. INTRODUÇÃO

Neste trabalho serão levantadas questões sobre interpretação pianística relacionadas, especificamente, a duas obras para piano com *clusters,* os quais podem ser notados na partitura de várias maneiras. Compositores criaram sua própria notação para a utilizar esse recurso, muitas vezes para determinada obra, geralmente explicando sua realização em uma espécie de bula anexa à partitura. Neste trabalho são levados em consideração dois tipos de notação, os empregados por Leo Ornstein (1892-2002), que utilizou notação tradicional, e os de Henry Cowell (1897-1965), que criou sua própria. As obras selecionadas para este estudo foram: de Leo Ornstein, *Danse Sauvage,* de 1913, e *Atimony,* de Henry Cowell, de 1914, peças compostas em datas muito próximas e ambas com mais ou menos a mesma duração, de 3 minutos em média. Através desses dois pontos de vista, objetiva-se prover um embasamento para o estudo e execução de obras para piano com *clusters*, tomando-se por base pressupostos de ergonomia considerados essenciais para atividade pianística. Serão feitas considerações sobre os dois tipos de notação e, com base na bibliografia, sugeridas estratégias de estudo e aprendizagem.

Há divergências quanto ao nome dessa peça, em trabalhos como os de Ishii (2005), Stallings (2005) e Hicks (1993) encontra-se como "*Antinomy*", porém aqui se adotará "*Antimony"*, como foi encontrado no verbete *Cowell, Henry (Dixon),* escrito por Saylor (1980) em The new Grove dictionary of music and musicians.

Para desenvolver as sugestões de estudo, foram selecionados pequenos trechos musicais. Para a *Danse Sauvage* a abordagem primará por questões técnicas envolvendo a escolha do dedilhado e a forma da mão; em *Antimony* serão abordadas questões posturais que podem influenciar na eficiência do movimento dos segmentos corporais mais ativos na execução do trecho em destaque sob a visão da ergonomia. Para Dul & Weerdmeester (2004, p. 01), a ergonomia é uma área de estudo que "baseia-se em conhecimentos de outras áreas científicas como a antropometria, biomecânica, fisiologia, psicologia". Em tal sentido, a ergonomia contribui para prevenir erros, melhorando o desempenho, as condições de trabalho e de vida da população em geral. Porquanto, aborda vários aspectos, como a postura e os movimentos corporais e, com base nesses aspectos, projeta móveis, máquinas e sistemas de trabalho que contribuem para o equilíbrio global do ser humano.

Leo Ornstein e Henry Cowell foram dois pianistas e compositores modernos que passaram a ganhar evidência no início do Século XX, ainda na juventude, por volta dos 20 anos. Segundo Campos (1998), Cowell, Antheil e Ornstein faziam parte de um grupo respeitável de compositores denominados "ultramodernistas" que, com grande senso de experimentalismo e de inventividade, criaram "novos sons" e procedimentos, expandindo o uso de instrumentos musicais. Ornstein foi um dos compositores que inspiraram Cowell, cujas idéias, segundo Castro (2007), também influenciaram e foram seguidas por vários outros, como John Cage, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Harry Partch e La Mounte Young. Ornstein e Cowell se conheceram em New York, em 1916. N De estéticas musicais semelhantes, na época foram considerados compositores radicais e futuristas. (Stallings, 2005). A *Danse Sauvage* de Ornstein foi composta antes de *Antimony* de Cowell, mas só depois este último criaria o termo *cluster* para essa densa formação acordal. (Hicks, 1993).

II. CLUSTER

Em música, *cluster* ou agregado sonoro é um acorde que, segundo Cowell (1996), é constituído por intervalos de segundas maiores e menores e possui o mesmo potencial de variações que os acordes formados por intervalos de terça no sistema tonal. E esclarece que em *clusters* nas teclas pretas, com as quais se forma por exemplo, a escala pentatônica, é possível obter sete diferentes acordes. O autor lembra ainda que, esse material musical permite ainda trabalhar relações melódicas de contraponto, conexões entre os acordes, movimento retrógrado e estruturas temáticas, entre outras combinações. Griffiths (1995, p.45) define *cluster* como "várias notas adjacentes tocadas simultaneamente e explica que podem ser executados com a mão, antebraço, braço e outras partes do corpo, porém, segundo Hicks (1993), Henry Cowell relatou que seus *clusters* não deveriam ser tocados com o cotovelo.

III. LEO ORNSTEIN – Danse Sauvage (*Wild Mens's Dance*) op. 13 n.2

Composta em 1913, a Danse Sauvage é construída predominante de clusters escritos em notação tradicional.

Segundo Ishii (2005), Ornstein caracterizou tal peça como um retrato de seres primitivos em todo o abandono do mais selvagem ritual de dança corybantic. *Corybantic* refere-se a Corybant: figura da mitologia greco- romana, sinônimo de louco, maluco, frenético e selvagem, cujos os ritos foram comemorados com música e danças extáticas. (Extática= Enlevada em êxtase). De andamento rápido e caráter furioso, em vários trechos a peça adquire um caráter percussivo devido aos efeitos criados pela rápida repetição de clusters por grande extensão do piano. Esses clusters, com duas ou três segundas adjacentes, são descritos como *microclusters* e, em vários trechos, encontram-se inseridos dentro de grandes acordes, contribuindo assim para o aumento da densidade sonora da obra. (Hicks, 1993).

A. Dedilhado e Forma da Mão

A escolha adequada do dedilhado pode auxiliar o intérprete a tocar com maior liberdade de movimentos. Em trechos musicais com acordes que seguem um padrão de construção intervalar, em geral para melhor encadeá-los há necessidade de mudar o dedilhado na passagem de um para outro. Porém, tecnicamente, considerando os padrões existentes em determinadas situações de escrita e com o intuito de economizar energia, é aconselhável procurar meios para manter a mesma posição da mão para executar tais acordes. É o caso, por exemplo, do trecho mostrado na Figura 1, para cuja execução é conveniente que a forma da mão esquerda seja mantida utilizando-se o quarto dedo no baixo dos *clusters*. Entenda-se forma da mão como a posição adotada, por exemplo, no ato de pegar algum objeto. A mão escava-se e é vista como constituída por arcos, assemelhando-se à posição de função da mão, descrita por Kapandji (1980, p. 204) como "a posição na qual a mão se apresenta naturalmente [...]. Esta posição corresponde a um estado de equilíbrio muscular e articular que favorece a eficácia muscular; partindo desta posição é possível pegar um objeto com o mínimo de movimento".

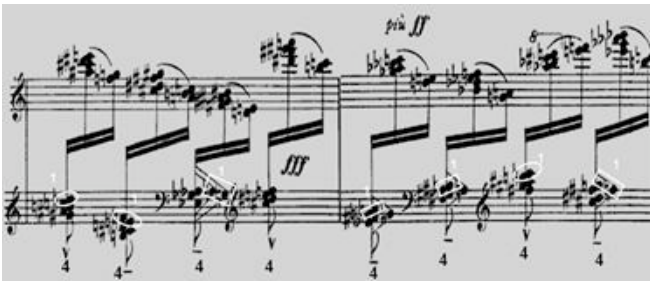


Figura 1. Compassos [103] e [104] da obra *Danse Sauvage* -sugestão de dedilhado. Fonte: Ornstein (1913).

Por tratar-se da execução de acordes com notas topograficamente em desnível, não constituídos somente por teclas brancas ou pretas, e muito próximas umas das outras, aconselha-se manuter um mesmo dedilhado usando o quarto dedo no baixo dos *clusters* (Figura 1). Essa opção se justifica porque a posição um pouco mais aberta das mãos confere maior conforto ao intérprete. Ao contrário, o uso do quinto dedo pode levar o pianista a abaixar o punho, movimento esse que, se exagerado ou muito forte, pode gerar desequilíbrio no eixo da mão e, consequentemente, do punho, com maior gasto de energia, deixando a mão em posição muito fechada e gerando tensão. Também a utilização do quinto dedo nas teclas pretas e em passagens rápidas com indicação de dinâmica forte não é aconselhável, pois a probabilidade de ocorrerem esbarros em outras teclas é maior. Nos dois exemplos seguintes mostram-se posicionamentos do polegar que influem na disposição global da mão para executar o trecho musical em destaque (Figura 1), posturas essas consideradas ergonomicamente mais corretas. Na Figura 2 encontra-se exemplificada uma forma da mão (posição) para execução do primeiro acorde, onde o polegar deve pressionar as duas notas agudas na linha da mão esquerda (elipse na cor branca).

Figura 1. Forma da mão: posição do polegar para execução de acordes da Figura 1 (elipse branca).

Na Figura 3, o polegar também pressiona duas teclas, porém não as duas mais agudas do *cluster* e sim a antepenúltima e a última. A penúltima nota é pressionada pelo segundo dedo.

Figura 3. Forma da mão: posição do polegar para execução de acordes da Figura 1 (retângulo branco).

Com a mão assim posicionada, o pianista mantém o seu arco mais confortável para as estruturas anatômicas que poderão ser deslocadas com maior segurança, mesmo durante a realização de trechos em dinâmica mais forte, conferindo maior eficiência ao seu movimento.

IV. HENRY COWELL – *Antimony*

Composta em 1914, *Antimony* é a quarta peça de um grupo de cinco - *Five encores to Dynamic Motion* em que, segundo Hicks (1993), a terceira e a quarta peças codificam técnicas de bravura do estilo dito futurista de Cowell. *Antimony* apresenta *clusters* de grande extensão, em oposição à obra de Ornstein comentada aqui; é composta vastamente de *macroclusters*, tipos de *clusters* que devem ser executados com um ou com os dois antebraços, dependendo de sua extensão. Cowell (1996) cita que pequenos *clusters* tocados isoladamente no contexto de outro sistema musical são ouvidos apenas como um efeito. Em *Antimony* são utilizados grandes *clusters* em repetições necessariamente ágeis que

geram, por vezes, grande movimentação dos segmentos e, por outras, fazendo condução melódica com as notas extremas. Os *clusters* são considerados elementos temáticos essenciais na peça e não apenas efeitos.

De acordo com a notação utilizada por Cowell, para a execução de cluster cromáticos (teclas brancas e pretas)são posicionados dois *clusters:*- um com sinal bequadro na base e outro com sinal o sustenido sobre a notação. Esse tipo de *cluster* pode ser encontrado em outros trechos de *Antimony* e em outras obras do compositor.

Na Figura 4 estão escritos *clusters* que abrangem mais de uma oitava, cujas notas dos extremos formam intervalos maiores de décima sexta. Para interpretar a notação indicada, os *clusters* do sistema superior devem ser tocados com o antebraço direito nas teclas pretas, devido ao sustenido (#) sobre cada um deles. Conforme escrito no sistema inferior do trecho da mesma Figura, o sinal bequadro inserido na base de cada *cluster,* determina que deve ser executado com o antebraço esquerdo nas teclas brancas.

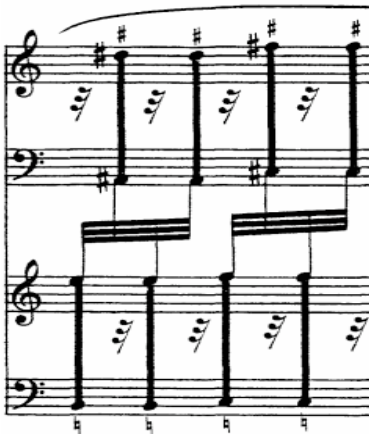


Figura 4. *clusters* alternados, extensão de décima sexta maior. Fonte: Cowell (s/d) Antimony, compasso [5].

Na Figura 5 é mostrada uma vista de cima da posição dos segmentos braços, antebraços e mãos durante na execução do trecho correspondente à Figura 4.

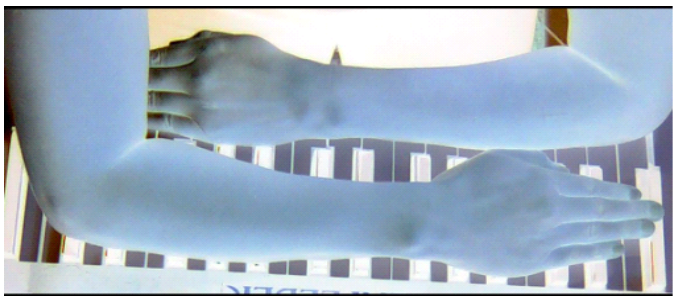


Figura 5. Posição dos antebraços para a realização do trecho referente à Figura 4.

Para realizar o trecho em questão o pianista se utilizará de movimentos não usuais, diferentes e mais amplos do que aqueles utilizados na prática de repertório tradicional. Será necessária maior movimentação dos segmentos superiores que,consequentemente, demandará coordenações mais complexas sobretudo para executar certas passagens rítmicas. Tal movimentação pode exigir maior esforço da articulação do ombro, uma das mais complexas do corpo humano (Hall, 1993), já que inclui quatro articulações básicas. Dul & Weerdmeester (2004) aconselham evitar ações acima do nível dos ombros; caso seja inevitável, que tal ação ocorra por pouco tempo e alternada por momentos de repouso. É necessário prevenir-se tensões mecânicas localizadas, dores e fadiga, acarretadas por esforço muscular contínuo localizado. O desgaste do pianista pode levar à queda do desempenho, mas pode ser evitado por pausas de repouso.

Como a realização do trecho musical em discussão exige a utilização de movimentos pouco usuais por parte do pianista, sugere-se que, no início de sua prática, sejam treinados mais lentamente do que a velocidade indicada, para haver uma adaptação ao movimento e manter a atenção na posição das alavancas corporais e, aos poucos, ir coordenando-as para a execução dos gestos aos quais não se estava habituado. Quanto ao posicionamento da coluna vertebral, se o pianista se afastar muito do piano terá que curvá-la ainda mais, o que pode gerar cansaço e, dependendo do tempo em que ficar nessa posição, afetar a postura. Recomenda-se buscar uma posicição cômoda para a coluna, com o tórax próximo ao piano para que os antebraços fiquem na altura do teclado.

Na ergonomia existem vários princípios que podem ser utilizados na prática pianística. Para evitar a fadiga, é conveniente que o pianista alterne a posição sentada e em pé, que faça intervalos entre períodos de estudo para descanso mental e exercícios de alongamento das estruturas envolvidas. Quando muito elevada, a posição do banco leva o pianista a curvar a coluna, em especial a região cervical; quando muito baixa, impele ao excessivo levantamento dos ombros. Também o tipo do assento dos bancos é, em geral, inadequado. O biótipo do ser humano é variável e essa questão ergonômica não vem sendo considerada na fabricação desse utensílio; se o banco não regulável é muito baixo, sua altura é ajustável com calços, porém, no caso contrário não há solução imediata, devendo o pianista ajustar-se à situação.

V. CONCLUSÕES

Enfocando somente *clusters* e com base em duas obras do repertório pianístico, este estudo levantou aspectos que podem auxiliar na realização de obras que os utilizem.

Embora as obras aqui discutidas apresentem características comuns, o senso criativo e a estética particular de cada um de seus respectivos compositores são evidentes. Mesmo usando notação tradicional, Leo Ornstein, conseguiu transmitir os mesmos efeitos de Henry Cowell com sua própria notação de *clusters.*

Procedimentos adotados durante a prática pianística podem ser decisivos para o bom funcionamento das estruturas corporais envolvidas na ação e, portanto, na eficiência do seu desempenho. Nessa perspectiva, a aplicação de princípios básicos de área interdisciplinar, como a ergonomia, pode auxiliar no trabalho técnico-instrumental. As questões técnicas discutidas nesse artigo mostraram-se eficazes, auxiliando no posicionamento mais adequado dos segmentos envolvidos na realização de situações específicas da execução pianística. Destaca-se a necessidade de serem discutidas questões técnicas relacionadas à realização de técnicas expandidas, com o intuito de orientar intérpretes sobre estratégias de estudo e execução mais adequadas e para sanar

possíveis dúvidas, incentivando mais pesquisas sobre tais temáticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção***.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

CASTRO. Claudia de Araújo Castelo Branco. *O Piano Expandido na Música Brasileira.* 2007. 110p. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

COWELL, Henry. *Antimony* – four encore of Dynamic Motion. Para Piano. Partitura. Sheet Music. s/d.

_____. *New Musical Resources*. New York: A. A. Knopf, 1996.

DUL, Jan; WEERDMEESTER, Bernard. *Ergonomia prática***.** 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: E. Blucher, 2004.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HALL, Susan. *Biomecânica Básica*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HICKS, Michael. Cowell's Clusters**.** *The Musical Quarterly*. vol 77, n.3 (autumn, 1993) p 428-458. Oxfod University Press.

ISHII, Reiko. *The Development Of Extended Piano Techniques In Twentieth-Century Americam Music.* 2005. 114p. Treatise (Doctor of Music), The Florida State University College Of Music.

KAPANDJI, I. A. *Fisiologia Articular* – Esquemas de Comentados Mecânica Humana. V 1. Quarta edição.Manole: Paris, 1980.

ORNSTEIN, Leo. *Wild Men's Dance***.** Para piano. Partitura. Poon Hill Press. s/d. Disponível em: http://poonhill.com/ listofworks.htm Acesso em 20/01/2009. 1 Partitura.

SAYLOR, Bruce. Henry Cowell in*: The new Grove dictionary of music and musicians.* Org. SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1980. v. 5.

STALLINGS, Stephanie N. *"New Growth New Soil*": Henry Cowell's Application and Advocacy Of Modern Musical Values. 2005. 70p. Thesis (Master of Music) – The Florida State University School Of Music.

Trabalhos Acadêmicos Brasileiros sobre a Trompa: Reflexões e Expectativas

Waleska Scarme Beltrami Tavares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

waleskabeltrami@yahoo.com.br

Palavras-Chave

Trompa, Trabalhos Acadêmicos Brasileiros, Práticas Interpretativas

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo propor uma reflexão sobre os trabalhos acadêmicos brasileiros que abordam como tema principal a trompa, averiguando o pensamento científico e o material de referência para pesquisas que até então prevaleceu nesta área no Brasil, refletindo sobre a expectativa do crescimento e surgimento de novos trabalhos.

* * *

A produção acadêmica musical direcionada à área de trompa no Brasil é o foco deste artigo. Uma minuciosa pesquisa verificou um número pequeno de trabalhos abrangendo o período de 1937 até o presente ano de 2009. Esta representação reduzida oferece aos leitores produtos com naturezas diferentes, sendo cinco dissertações de mestrado e três teses de livre docência, estas escritas antes da existência de cursos de pós-graduação *stricto sensu* em música no Brasil.

O primeiro trabalho acadêmico encontrado nesta coleta data de 1937 e tem autoria de Severino de Souza Delgado, intitulado *Compendio Técnico e Histórico da Trompa*. Trata-se da primeira tese de livre docência brasileira que tem como assunto a trompa. Segundo o próprio autor, é um compilado de métodos de trompistas virtuoses como Oscar Franz e Henry Kling. Este trabalho apresenta um cunho mais descritivo, com o autor se expressando através de vocabulário simples, informações concisas, figuras e listas. Define claramente e em poucas palavras que seu trabalho destina-se a estudantes de trompa e jovens compositores e, expõe sua insatisfação com o número reduzido de obras brasileiras escritas para trompa até o ano de 1937. Apesar de não ter sido avaliado por uma banca, este trabalho é relevante por seu pioneirismo; nele pode-se notar a preocupação antecipada de Delgado com o futuro musical da trompa no cenário brasileiro bem como a responsabilidade de intérpretes e professores no processo de construção de um repertório nacional e da consolidação e longevidade da profissão.

Outra tese de livre docência, de 1941, tem como título *Elementos Essenciais ao Trompista* de Marcos Benzaquêm, e foi apresentada ao concurso para provimento da cadeira de trompa da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Benzaquêm foi aluno desta instituição sob os cuidados do primeiro professor de trompa desta casa, Rodolpho Pfefferckorn e o sucedeu após sua aposentadoria. O autor discorre sobre as vantagens dos elementos que se tornam indispensáveis aos que se dedicam ao curso de trompa e discute uma série de elementos que o aluno de trompa deve dominar para poder ocupar com eficiência um lugar numa orquestra sinfônica, principalmente no que tange o preparo técnico. Benzaquêm comenta que embora considere o programa de curso elaborado por seu antecessor de grande valia, ele é, em sua opinião, incompleto, por não oferecer ao aluno a aquisição de um estudo direcionado à prática orquestral. Esta é a primeira publicação em língua portuguesa de natureza pedagógica que aborda conhecimentos teórico-práticos da trompa, além do funcionamento e manutenção do instrumento.

Com data de 1949 há outra tese de livre docência que também não recebeu o julgamento de uma banca, mas compõe a coleção de trabalhos em questão: *O Desenvolvimento Progressivo-Técnico da Trompa* tem autoria de Jayro Ribeiro, professor do Conservatório Livre de Música de Niterói, trompista da Orquestra Sinfônica Brasileira e Membro do Quinteto de Sopros da Sociedade Brasileira de Música de Câmara. O texto desta pesquisa se assemelha aos anteriores por ser caracteristicamente descritivo e informativo, porém, Ribeiro discute questões sobre o idiomatismo da trompa, revelando-se preocupado com o rumo que tomam e tomarão as composições no que diz respeito à fase de transição de um instrumento simples (trompa com afinação única em fá) para um duplo (trompa com afinação dupla em fá e sib), situação até então recente no Brasil. Em sua conclusão, Ribeiro reforça que sua principal intenção neste trabalho foi demonstrar as vantagens do instrumento cromático moderno esperando que num futuro próximo houvesse um ressurgimento de bandas sinfônicas no Brasil, contando com um naipe de trompas modernas, o que proporcionaria uma melhor sonoridade e facilidades de execução ao instrumentista e conseqüentemente ao conjunto.

O próximo trabalho acadêmico, em forma de dissertação de mestrado surgirá somente no ano de 1991, quarenta e dois anos após a última tese de livre docência, inserida nos moldes e exigências do programa de pós-graduação *stricto sensu* em música do Brasil. *O Ensino da Trompa na Escola de Música da UFRJ*, escrita por Carlos Gomes de Oliveira foi defendida no Conservatório Brasileiro da cidade do Rio de Janeiro. Este estudo teve como objetivo propor uma mudança curricular aplicada aos cursos de graduação em trompa da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro nas modalidades Bacharelado e Licenciatura. O autor buscou repensar a educação musical em nível superior e organizou seu trabalho colocando em evidencia a evolução da trompa e suas implicações em relação à execução, a universidade brasileira e a formação profissional do instrumentista relacionada ao mercado de trabalho e os conceitos e referencias metodológicas do

currículo vigente. Oliveira afirma que tem em mente, como objetivo geral de um curso de graduação em música "formar músicos preparando-os para as diversas opções oferecidas pelo mercado de trabalho e pelas exigências sócio-econômico-culturais" (1991, p.7), e formula várias questões de estudo para nortear sua proposta alternativa de programa e currículo para os cursos de trompa. Oliveira aponta em seu trabalho a real necessidade de reestruturação no ensino universitário da trompa no Brasil. Situação ainda mais evidente por ser uma constante em todos os trabalhos até agora mencionados, demonstrando como o ensino superior em música no Brasil ainda é pouco sensível e não acompanha as mudanças sócio-econômicas do próprio país. Por outro lado, percebemos que a seqüência cronológica destas pesquisas forma uma linha de pensamento comum entre os autores, o que de certa maneira privilegia e favorece a classe num objetivo final de mudança. As considerações finais de Oliveira são bastante fortes e reforçam sua proposta de pesquisa oposta à do autor Marcos Benzaquêm, anteriormente citado:

> A formação universitária precisa, através do currículo, preparar, em última instância, o cidadão. O fato de ser instrumentista não deve alienar o indivíduo das questões da cidadania, pelo contrário. O egresso da universidade deve ser um cidadão consciente, preparado e informado, a fim de atuar, na sociedade, pelo progresso da música, da cultura e do músico. Por isto, não concordamos que o objetivo específico da formação do trompista pela EM/UFRJ, conforme consta do Ofício-Circular nº43, de 13.06.1988, seja a preparação profissional do instrumentista para a orquestra sinfônica e, eventualmente, música de ópera (OLIVEIRA, 1991, p. 157-158).

Cronologicamente, o próximo trabalho, *História da Trompa no Brasil*, do professor aposentado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Zdenek Svab foi defendido na mesma instituição no ano de 1996. De natureza histórica, é uma contribuição significativa para o trompista brasileiro, pois todas as informações contidas são historicamente comprovadas por documentos oficiais (contidos no corpo do trabalho) e proporciona o conhecimento da trajetória de nosso instrumento de maneira concisa. A dissertação divide-se em dois grandes capítulos: no primeiro, traz informações sobre os primórdios do instrumento, seus precursores até sua época áurea no século XVII e XVIII e a evolução técnica do instrumento; no segundo, o conteúdo refere-se à história da trompa no Brasil iniciando com os instrumentos indígenas, passando pelo período colonial e imperial até aproximadamente os dias de hoje. Trata-se de um grande guia histórico para alunos e músicos sobre a trajetória do instrumento e dos antepassados musicais que não somente oferece uma gama variada de conhecimentos como também nos permite refletir sobre o papel do trompista brasileiro como integrante desta história.

O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa de 1999 é o título da dissertação de mestrado do trompista da Orquestra Sinfônica Brasileira Antonio José Augusto. Apresentada à Escola da Música da UFRJ, o trabalho levanta questões sobre uma expressão brasileira da trompa tendo como base o repertório composto para o instrumento em nosso país estabelecendo uma relação com o pensamento de Mário de Andrade – "*Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental*" (ANDRADE, 1972, *apud* AUGUSTO, 1999, p. 1). A questão desta pesquisa é "*Poderíamos afirmar que existe uma manifestação trompística brasileira?*" (AUGUSTO, 1999, p.1). Sua conclusão aponta que, apesar de não se constatar uma forma particular brasileira de tratamento da trompa nas composições, podemos afirmar que se formou um repertório coerente com as manifestações da produção musical brasileira.

Outra dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ na área de musicologia em 2004 é: *Acústica e Fisiologia na Performance da Trompa* de Sávio Faber Barata. É o primeiro trabalho brasileiro que investiga aspectos acústicos e fisiológicos da performance da trompa. O autor teve como objetivo determinar a pressão de sopro, vazão de ar e nível de pressão sonora durante a execução do instrumento. Para tanto, elaborou experimentos que determinaram valores e permitiram calcular a resistência e a potência aerodinâmica utilizada contando com cinco trompistas profissionais para simulação de suas tarefas sonoras e aferição dos resultados. Barata afirmou pretender com esse estudo "subsidiar a pesquisa e o ensino da trompa com uma abordagem multidisciplinar, que traduza o conhecimento científico em material de possível aproveitamento didático estimulando uma postura investigativa criteriosa entre educador e educando" (BARATA, 2004, p. vii). Como produto final, esta dissertação confirma que vazão de ar e pressão de sopro são vitais para o funcionamento da trompa e que o estudo destas grandezas é um aspecto importante na pedagogia da trompa e dos instrumentos de sopro.

O trabalho mais recente de pesquisa em trompa é a dissertação de mestrado de 2006, intitulada *Música Brasileira para Trompa e Piano: Um Repertório Desconhecido* de Waleska Scarme Beltrami, defendido na UNICAMP. O trabalho identifica o surgimento e a formação do repertório de obras brasileiras compostas para a formação trompa e piano. Através do levantamento dessas partituras descobriu-se que em cada década do século XX, exceto a década de vinte, há uma peça expressiva para esses instrumentos. A autora, então, escolheu uma obra representante para cada década dos séculos XX e XXI a fim de traçar um panorama de estudo mais interessante. A pesquisa contém uma entrevista com os compositores, um catálogo completo de obras, a editoração das partituras manuscritas e um CD com a gravação das nove peças selecionadas.

Os trabalhos citados acima formam a literatura existente no Brasil relacionada à trompa, e que foram produzidos em âmbito acadêmico, dissertações e teses de livre docência. Apesar de poucas, essas publicações são muito relevantes e convergem numa mesma direção: a preocupação com o futuro do profissional, do aluno, do ensino e da escola de trompa em nosso país. Todos os autores enfatizam a necessidade de uma formação musical ampliada e mais completa, o que significa oferecer ao estudante não somente uma vida universitária musicalmente intensa, mas prepará-lo para o mercado trabalho em que está inserido.

Diversas áreas de investigação sobre a trompa ainda se encontram inexploradas, como aquelas ligadas ao estudo de repertório solo, repertório camerístico, repertório orquestral brasileiro, como também pesquisas sobre a performance e ensino do instrumento. Acredita-se que este tímido número de pesquisas tende a aumentar visto que a pós-graduação em música no Brasil encontra-se em franco desenvolvimento, o que pode estimular e favorecer o interesse pela pesquisa em práticas interpretativas por parte dos instrumentistas em geral.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Antonio José. *O Repertório Brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1999. Dissertação de Mestrado.

BARATA, Sávio Faber. *Acústica e Fisiologia na Performance da Trompa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2004. Dissertação de Mestrado.

BELTRAMI, Waleska Scarme. *Música Brasileira para Trompa e Piano: Um Repertório Desconhecido*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Dissertação de Mestrado.

BENZAQUÊM, Marcos. *Elementos Essenciais ao Trompista*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1941. Tese de Livre Docência.

DELGADO, Severino de Souza. *Compendio Técnico e Histórico da Trompa*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1937. Tese de Livre Docência.

OLIVEIRA, Carlos Gomes de. *O Ensino da Trompa na Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1991. Dissertação de Mestrado.

RIBEIRO, Jayro. *O Desenvolvimento Progressivo-Técnico da Trompa*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1949. Tese de Livre Docência.

SVAB, Zdenek. História da Trompa no Brasil. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996. Dissertação de Mestrado.