



Discutindo a notação musical: dois exemplos do tratamento da direcionalidade de leitura no repertório coral brasileiro do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Denise Castilho de Oliveira

Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo – denise.musica@gmail.com

Susana Cecilia Igayara-Souza

Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo – susanaiga@gmail.com

Resumo: Neste artigo, apresentamos dois exemplos do tratamento composicional da direcionalidade de leitura encontrados no repertório coral brasileiro do século XX que faz uso da notação não tradicional. A partir de metodologia que incluiu atividades práticas e referenciais teórico-analíticos, discutimos questões como a desconstrução de parâmetros de leitura pré-estabelecidos e o diálogo deste repertório com a aprendizagem musical. Como parte dos resultados, a pesquisa demonstrou que é possível, em um ambiente de educação coral, adquirir conhecimentos básicos para a abordagem da leitura e interpretação de partituras com notação não tradicional.

Palavras-chave: Notação musical. Notação não tradicional. Repertório Coral. Música brasileira. Educação Musical.

Discussing the Musical Notation: Two Examples of the Treatment of the Directionality of Reading in Brazilian Choral Repertoire of the Twentieth Century

Abstract: In this paper, we present two examples of the compositional treatment of the reading direction patterns found in Brazilian choral repertoire of the twentieth century with non-traditional notation. Questions as the deconstruction of the pre-established parameters of reading and the dialogue between this repertoire and musical learning are discussed, using methodologies that include practical activities and theoretical-analytical references. As part of the outputs, the research showed that it is possible to acquire, in choral education environments, the basic knowledge of reading and performing scores with non-traditional notation.

Keywords: Music Notation. Non-traditional notation. Choral Repertoire. Brazilian Music. Music Education.

1. Introdução

Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa desenvolvida em projeto de Iniciação Científica e em trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música pela Universidade de São Paulo.

A metodologia apoiou-se nos pressupostos do método de pesquisa-ação, no qual se apoia, também, a metodologia desenvolvida pelo *Comunicantus: Laboratório Coral*. Tomamos como base em nossa experiência a estrutura cíclica que caracteriza tanto a investigação-ação como a pesquisa-ação: planejar, agir, monitorar e avaliar os resultados, replanejar, agir, reavaliar, etc. Embasando-se no que David Tripp explica:

É importante que se reconheça a pesquisa-ação como um dos inúmeros tipos de investigação-ação, que é um termo genérico para qualquer processo que siga um ciclo no qual aprimora-se a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela. Planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no decorrer do processo, tanto a respeito da prática, quanto da investigação. (TRIPP, 2005: 446 apud HAUCK-SILVA, 2012: 371)¹

Nas atividades práticas realizadas, como o Seminário de Pesquisa GPEMAC², intitulado “Experimentar a voz a partir da notação não tradicional”, observou-se o primeiro contato com a partitura com notação não tradicional, através da realização de propostas de exercícios, da leitura coletiva de trechos de obras selecionadas e da audição de peças, que se encaixavam no nosso objeto de pesquisa.

O público do seminário foi composto por 23 pessoas, participantes que se interessaram pelo tema, dentre eles: alunos de graduação e pós-graduação em Música, professores, pesquisadores e integrantes do GPEMAC.

Além do seminário, durante a pesquisa foram realizados 21 ensaios corais para o preparo de duas obras que continham notação não tradicional: *Asthatour*, de Gilberto Mendes, com o Coral da ECA-USP e *Cunhataiporã*, de Geraldo Espíndola, com arranjo de Samuel Kerr, com o Coral Escola Comunicantus. Os ensaios são vistos, nesta linha de pesquisa, como espaços privilegiados de observação e experimentação. Dois coros com diferentes perfis participaram da pesquisa: o Coral da ECA-USP, que é composto por músicos em formação profissional e com leitura musical, e o Coral Escola Comunicantus, formado, em sua maioria, por músicos amadores sem leitura musical. Como resultado dessa etapa da pesquisa, tivemos a apresentação de ambas as obras.

A seleção do material partiu de pesquisa bibliográfica que teve como base o acervo da Biblioteca da ECA-USP, buscando referenciais brasileiros, tanto para as obras quanto para as referências teórico-analíticas. Como resultado desta busca, foram consultados nove compositores e 26 obras corais, organizadas cronologicamente e apresentadas em forma de tabela (vide tabela 01). Na análise do material selecionado, observou-se como os compositores lidam com os conceitos musicais e de que maneira essas obras dialogam com a aprendizagem musical.

Como conclusões, constatamos que: 1) em um primeiro contato, as novas grafias aproximam os coralistas da obra, sejam eles leigos ou com leitura musical, 2) ressaltamos a importância da criatividade no processo educativo, 3) identificamos o coro como um espaço de musicalização e o ensaio coral como locus de observação e experimentação.

Década	Ano	Obra	Compositor
1960	1962	Um movimento Vivo	Willy Correa de Oliveira
	1967	Beba Coca-Cola motet em fá menor	Gilberto Mendes
	1969	Vai e vem	Gilberto Mendes
		Captações	Lindembergue Cardoso
		Orbis Factor - missa breve	Aylton Escobar
	1970	Aleluia	Lindembergue Cardoso
1970	1971	Asthmatour	Gilberto Mendes
		Life: Madrigal	Willy Correa de Oliveira
	1972	Proudhonia	Jorge Antunes
	1974	Antifona	Ernst Widmer
		Diário Confessional	Ernst Widmer
		Diário Confessional 2	Ernst Widmer
		Clamor	Ernst Widmer
	1975	Caleidoscópio	Lindembergue Cardoso
		Festa no Brejo	Ernst Widmer
		Mascaremos	Jorge Antunes
	1976	Dois contornos sonoros	Aylton Escobar
		In memoriam de Klaus Dieter Wolf	Willy Correa de Oliveira
	1978	Plumbea Spes	Jorge Antunes
		Haikai	Fernando Cerqueira
	1979	Vyvyam a cartesiana	Willy Correa de Oliveira
1980	Três historieta del viento	Marco Antonio da Silva Ramos	
1980	1982	Noigrandes: moteto quase uma fantasia	Marco Antonio da Silva Ramos
		Protesto Infantil	Miriam Rocha Pitta
1990	1991	Tempo Tempo	Gilberto Mendes
	1994	Uma voz que fala	Gilberto Mendes

Tab. 01 – Listagem das obras consultadas

No contexto da prática coral, pensamos a musicalização como um processo que, segundo Ramos, torna o cantor “mais sensível, mais perceptivo e mais reflexivo em relação à música” e “acaba apontando na direção da construção desse ‘instrumento’ pensante, esse ‘instrumento’ de carne e osso, esse ‘instrumento’ inteligente que se chama coro.” (RAMOS, 1988: 35)

O trabalho está construído de forma que o coralista possa ter suas potencialidades desenvolvidas, seus conhecimentos musicais e dos assuntos relacionados ao canto ampliados progressivamente, e uma familiaridade cada vez maior com a linguagem musical. (RAMOS, 1988: 38)

O processo de musicalização, também pode ser entendido como:

(...) um processo de descoberta das habilidades e percepções musicais dos educandos que, no contato com a música, tanto despertam potencialidades musicais, como são trabalhados em seu contato social e em outras habilidades, sejam elas habilidades motoras, capacidade de concentração, criatividade, ou tantas outras. (IGAYARA-SOUZA, 2007:04)

Ambos os autores consideram que a familiaridade com a linguagem musical, a descoberta e o desenvolvimento de habilidades são aspectos importantes da musicalização

coral. Logo, entendemos que o trabalho educativo com repertório brasileiro do século XX que faz uso da notação não tradicional explora aspectos da linguagem musical pouco trabalhado nos cursos de formação musical, sejam eles voltados para a formação acadêmica universitária ou para formação em cursos livres.

Em nossa pesquisa, vimos também que os sistemas de notação musical do século XX ampliaram as possibilidades da escrita tradicional com a finalidade de grafar as necessidades composicionais para além dos limites tradicionais. Dessa forma, novas grafias foram sendo criadas, em sua maioria pelos próprios compositores, que buscavam exprimir aspectos musicais, fossem eles de cunho timbrístico, indefinições de altura e duração, inclusão de ruídos ao espectro de sons considerados musicais e propostas de mudanças de conceitos de leitura pré-estabelecidos, como a direcionalidade.

Para este artigo, selecionamos o conceito de direcionalidade de leitura, um dos aspectos da notação não tradicional que passamos a discutir, em dois exemplos brasileiros.

2. A desconstrução do conceito de direcionalidade da leitura musical na obra *Um movimento vivo*, de Willy Correa de Oliveira

Um movimento vivo, de Willy Correa de Oliveira³, data de 1962. Foi escrita para coro misto, composto por nove vozes femininas (quatro sopranos e cinco contraltos) e nove vozes masculinas (cinco tenores e quatro baixos). O texto é de Décio Pignatari, poeta concretista.

A peça é dividida em oito seções e escrita toda em notação não tradicional. Partindo do pressuposto que é necessário se debruçar sobre as instruções escritas pelo compositor para entender e executar a obra, podemos classificar o tipo de notação utilizada como notação roteiro, que, segundo Caznok:

(...) pode ou não utilizar a grafia tradicional, incluindo sinais não convencionais. Normalmente, antecede à partitura um roteiro de instruções (chamado 'bula') que detalha cada um dos sinais utilizados pelo compositor. (CAZNOK, 2008: 62)

O ponto mais peculiar da obra é que o autor inverte a direcionalidade da leitura musical com a qual estamos habituados, representada geralmente por um eixo horizontal para as durações e um eixo vertical para as alturas. Em um pentagrama, independentemente de sua clave, as notas grafadas na primeira linha costumam ser mais graves em relação às notas grafadas na quinta linha, por exemplo.

Em *Um movimento Vivo*, Willy inverte esse pensamento: a duração é indicada verticalmente, enquanto as alturas são indicadas por meio da leitura horizontal.

A partitura foi escrita em papel quadriculado, com um centímetro por quadrado. Na leitura vertical, cada centímetro corresponde a um segundo de tempo cronológico (destacado no círculo – vide figura 01), e, na horizontal, cada centímetro corresponde a um tom, logo, cada meio centímetro equivale a meio tom. Sendo assim, encontramos uma escala diatônica, marcada na linha superior do quadrante (de C¹ à C²).

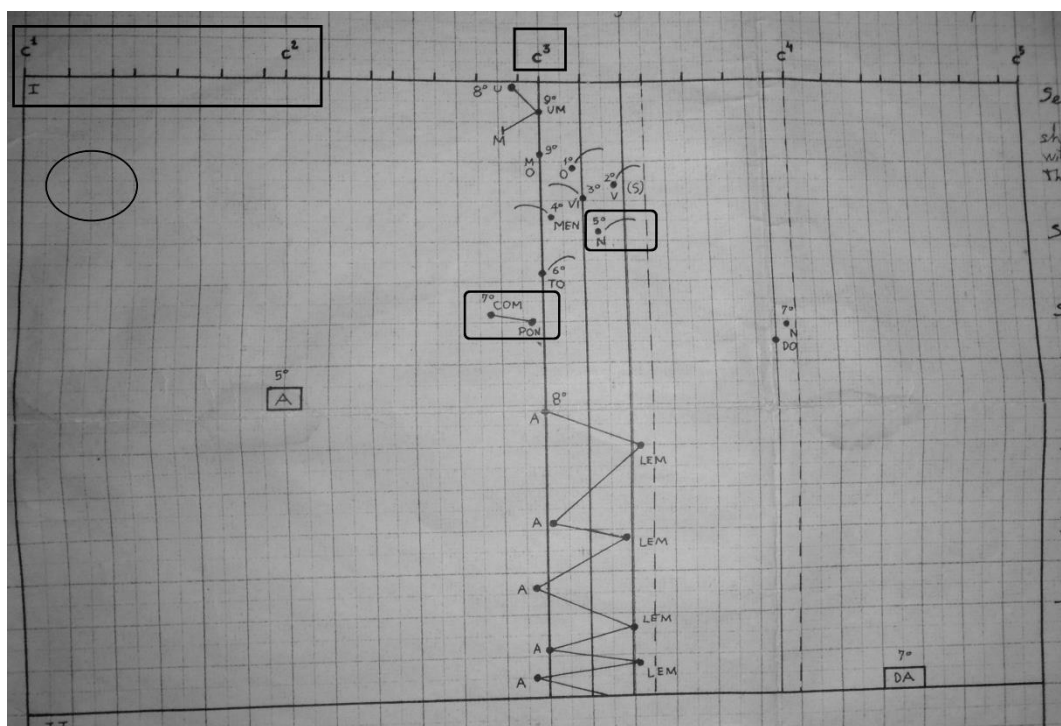


Fig. 01 - *Um Movimento Vivo* – seção I

A entrada dos participantes é indicada pelos números ordinais (do 1 ao 9) - o menor número indica a voz mais grave. O C³ é referente ao Dó central, que separa as vozes masculinas das vozes femininas. Do lado direito encontram-se as vozes femininas (a voz número 5 feminina está destacada) e do lado esquerdo as vozes masculinas (a voz número 7 está destacada).

A linha vertical no qual se encontra o Dó central (C³) corresponde à linha de eixo do poema, conforme vemos a seguir.

UM
 MOVI
 MENTO
 COMENDO
 ALÉM
 NUVEM

DA

UM
 CAMPO DE
 COMBATE
MIRA
GEM FIXA DE
 UM
 HORIZONTE
 PURO
 NUM
MO
MENTO
 VIVO

A peça é dividida em oito seções, indicadas pelas linhas horizontais e marcadas por números romanos (destacado no círculo – vide figura 02). Nesta análise, detalharemos a seção III, que é composta apenas por vozes masculinas.

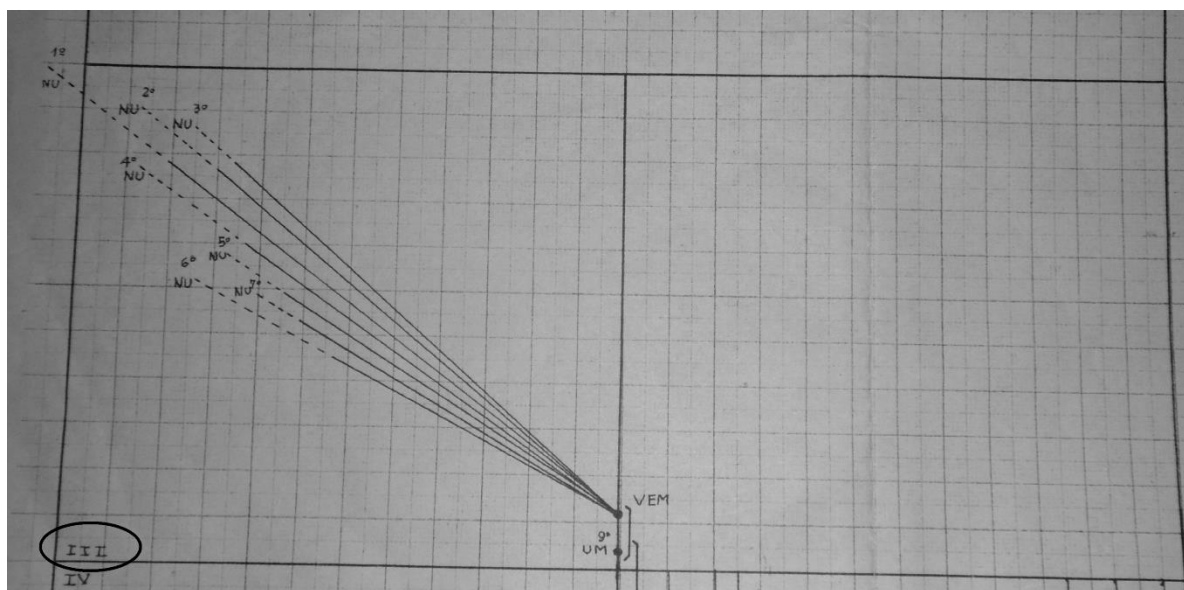


Fig. 02 - *Um Movimento Vivo* – seção III

De acordo com as instruções do compositor para a seção III, cada cantor deve atacar a sílaba ‘nu’ a partir da nota mais grave que puder, seguindo as indicações do regente. Um *cluster* será formado pela superposição de todas as entradas, movendo-se, através de um *glissando*, para o C³, quando todas as vozes cantam em uníssono.

No seminário que realizamos, como parte da pesquisa de Iniciação Científica, convidamos oito participantes masculinos para cantarem este trecho e um regente voluntário pra conduzir as entradas. Mostramos a imagem acima - sem dar nenhuma instrução ao grupo - e pedimos que eles discutissem e decidissem como iam proceder à leitura da peça. As ideias

em relação à execução foram praticamente unânimes: apesar da apresentação gráfica, a leitura realizada demonstrou a incorporação, pelos participantes, dos parâmetros tradicionais de leitura musical: horizontal para durações e vertical para alturas. Logo, o movimento melódico realizado por eles foi descendente e as entradas foram indicadas de acordo com uma leitura convencional; da esquerda para a direita, distante do imaginado pelo compositor.

3. Lindembergue Cardoso: o uso do grafismo como auxílio no processo de aprendizagem da leitura musical

Lindembergue Cardoso⁴ é autor de um método de educação musical escrito em 1972. Seu método consiste em propostas de improvisação coletiva, grafadas, em sua maioria, com notação não tradicional. A nossa escolha por utilizar este material deu-se principalmente porque percebemos muita similaridade no tipo de grafia utilizada por ele nos exercícios do seu livro, em relação ao tipo de grafia usada nas suas composições⁵.

O objetivo do método, segundo o autor, é:

(...) acrescentar aos métodos já existentes algumas possibilidades de se explorar a criatividade das crianças, por meio de um material que está próximo delas: os fonemas, os onomatopaicos e as bugigangas. (CARDOSO, 1972: 02)

Dos exercícios selecionados e analisados no método, separamos como exemplo para esta discussão duas propostas que consistem em *glissandos*. Lindembergue parte de um tipo de escrita bem direcional, com setas indicando a direção melódica da proposta (vide figura 03 e figura 04).

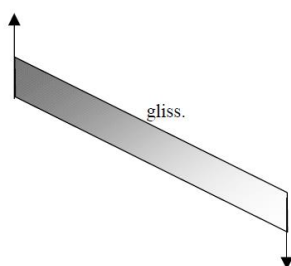


Fig. 03 - Exercício *glissando* 1

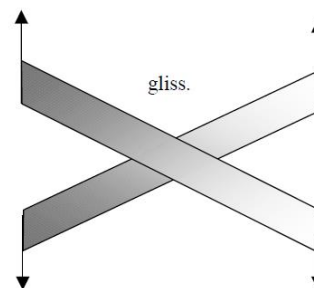


Fig. 04 - Exercício *glissando* 2

O autor não explicita sua expectativa em relação à mudança gradativa da cor dentro das figuras acima. Podemos supor que essa notação seja referente à dinâmica, ou à densidade. Por serem propostas com caráter de improvisação, entendemos que o autor deseja que,

durante a execução dos exercícios, esses aspectos sejam explorados da maneira mais abrangente possível.

A presença de traços ou setas ascendentes ou descendentes na notação musical contemporânea, em sua maioria, representam alturas indeterminadas. Quando a seta é ascendente, normalmente, refere-se ao som mais agudo possível, quando é descendente, ao mais grave possível. Vemos a presença de setas ou recursos semelhantes a este, como movimentos gestuais que indicam uma direção melódica, desde os primórdios da grafia musical. Crespo (1983: 14) afirma que a manutenção desses parâmetros de direcionalidade é um fator comum na chamada notação gráfica. “Alguns conceitos axiomáticos de notação musical permanecem válidos geralmente: sentido horizontal/ indica duração; sentido vertical/ altura (...)”.

Convenções de associação do movimento, como essas, foram construídas ao longo dos séculos e, na música do século XX, foram também desconstruídas.

4. Conclusão

De acordo com Halbwachs, a nossa leitura de uma partitura vai além de conhecermos os códigos e deciframos os signos, é uma construção social. Por isso, lermos dessa forma é tão intuitivo. Em relação a isso, Halbwachs afirma:

Para devolver à percepção deste signo todo seu valor, é preciso deslocá-la dentro do conjunto do qual ela faz parte: isto é, significa que a lembrança de uma página coberta de notas é apenas uma parte de uma lembrança mais ampla, ou de um conjunto de lembranças: ao mesmo tempo em que vemos em pensamento a partitura, entrevemos também todo um meio social, os músicos, suas convenções, e a obrigação que se impõe a nós, para entrar em relação com eles, de a ela nos curvamos. (HALBWACHS, 1990:167)

A desconstrução dessa convenção foi umas das ideias de Willy Correa de Oliveira, na obra *Um movimento Vivo*. Na Introdução do nosso trabalho, levantamos a hipótese de que um dos pontos do processo de musicalização é a familiarização com a linguagem musical e consideramos que o trabalho educativo com o repertório coral do século XX, que faz uso da notação não tradicional, explora aspectos da linguagem musical pouco trabalhados nos cursos de formação musical.

Muitos dos alunos que ingressam no curso superior de música, como o da Universidade de São Paulo, por exemplo, chegam à universidade com 10 anos de estudo musical, porém, sem nunca terem praticado ou ouvido música contemporânea. Ainda mais raro é o contato com uma partitura que apresenta notação não tradicional.



A preocupação com a educação musical para a música contemporânea foi uma característica presente em compositores que atuaram no ensino universitário. Ernst Widmer, por exemplo, sempre defendeu a abertura a todos os tipos de pensamentos criativos e a rebeldia frente aos princípios estabelecidos. “Um aluno que, ‘aprendendo’, toca só em dó-maior, se condiciona e, condicionado, se aliena não somente de outros sistemas musicais, mas também das demais tonalidades.” (WIDMER, 1972:11)

Widmer propõe que as atividades pedagógicas devam partir da “vivência da atualidade para trás”⁶, com o objetivo de construir atitudes abertas com toda a arte, ensino e vida.

A conservação de um ensino de música pautado somente nas tradições promove distanciamento dessa nova estética. “Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som, a respeito da música, fazendo música” (SCHAFER, 1992:68).

A educação musical ligada a essas experiências, que tem em Violeta Gainza (2002) uma de suas formuladoras, vem buscando estimular a produção sonoro-musical em todos os âmbitos da música, desde os mais tradicionais aos contemporâneos, com a integração dos sons e da música a experiências interdisciplinares e com novas técnicas de desenvolvimento musical, que preparem os alunos (entendendo o coralista como aluno/artista) para o conhecimento e apreciação das obras musicais contemporâneas.

Desta forma, a pesquisa demonstrou que é possível, em um ambiente de educação coral, adquirir conhecimentos básicos para a abordagem da leitura e interpretação de partituras contemporâneas e ampliar a experiência de notação não tradicional com coralistas.

Referências:

- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- CRESPO, Fo. Silvio Augusto. *Som e Signo: a nova grafia musical*. São Paulo: USP, 1983. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1983.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. Discutindo o Repertório Coral. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL E CONGRESSO REGIONAL DA INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION, 2007. Educação musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.
- KATER, Carlos. Aspectos educacionais do movimento Música Viva. *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, v.1, n. 1, p. 22-34, 1992.
- OLIVEIRA, Willy Correa de. *Um movimento Vivo*. São Paulo: autógrafo pelo compositor, 1962. Partitura manuscrita



RAMOS, Marco Antônio da Silva. *Canto coral: do repertório temático à construção do programa*. São Paulo: USP, 1988. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.

SALLES, Pedro Paulo. *Gênese da notação musical na criança*. São Paulo: USP, 1996. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentosSONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea (1972)*. Salvador: PPGMUS / UFBA, 2004. Ensaio 22p. (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, vol. I.) Disponível em <http://www.mhccufba.ufba.br>

¹ HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para a construção vocal no Comunicantus: Laboratório Coral*. São Paulo: USP, 2012 (Mestrado em Artes), Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. p. 22-23.

² GEPEMAC, Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto do Departamento de Música da ECA-USP.

³ Willy Correa de Oliveira (Recife, 1938), professor aposentado de Composição na ECA-USP, é um dos compositores referenciais no que diz respeito à música do século XX. Suas primeiras composições são marcadas por uma tendência nacionalista. Essa tendência o acompanhou até a década de 60, quando ele entrou em contato com o compositor Olivier Toni. Nesse período, outro encontro gerou uma grande transformação em sua escrita, o concretismo literário e seus criadores paulistas: Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari. No mesmo período, participou de laboratórios de música eletroacústica em Darmstadt. Em seguida, participou da articulação do grupo Música Nova de São Paulo, em 1963, e, com Gilberto Mendes, instaurou o Festival Música Nova.

⁴ Lindembergue Cardoso (Bahia, 1939 – 1989) foi fagotista da OSBA, compositor, regente e educador. Graduado em Composição e Regência pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1974, sob a orientação de Ernst Widmer, atuou na mesma instituição como professor, lecionando Folclore; Canto Coral; Composição; Instrumentação; Literatura; Estruturação Musical; Percepção. Foi também membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), liderado pelo compositor Ernst Widmer.

⁵ *Captações* (1969), *Aleluia* (1770), *Caleidoscópio* (1975), por exemplo.

⁶ Visão expressa por Widmer em “Bordão e Bordadura”, texto também escrito em Salvador, Bahia (1970) para ingressar na categoria de professor assistente da UFBA. Foi publicado na revista da UFBA, Universitas (v. 8/9, 1971).