



Notação musical tradicional de *koto* em Belém: dialogando com energia musical e escritura musical.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO.

Ednésio Teixeira Pimentel Canto.
UFPA – ednesio@ufpa.br.

Resumo: O presente artigo trata sobre a escritura musical, focalizando na notação tradicional do instrumento musical denominado *koto* em Belém-Pa. O objetivo deste artigo é compreender o papel da notação tradicional na prática musical do *koto*, além de expor seus elementos constituintes básicos, utilizando-se dos materiais bibliográficos e das observações e vivências junto a Associação de *koto* de Belém, além de utilizar os conceitos de Transterritorialização musical (SATOMI, 2004), mudança musical (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) e energia musical (NETTL, 2005), para dialogar entre a notação musical do *koto* e sua prática musical.

Palavras-chave: Escritura musical. Música japonesa. Música *Nikkei*. *Koto*.

Traditional Music Notation Of Koto: A Dialogue Between Musical Energy And Musical Work.

Abstract: This article discusses the musical writing, focusing on traditional notation of the musical instrument called *koto* in Belém-Pa. The objective of this paper is to understand the role of traditional musical notation in the *koto* practice, in addition to exposing its basic constituents, using bibliographic material and the observations and experiences along the *Koto* Association of Belém, besides using the concepts of music Transterritorialização (SATOMI, 2004), musical change (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) and musical energy (NETTL, 2005), to dialogue between the musical notation of the *koto* and his musical practice.

Keywords: Music notation. Japanese music. *Nikkei* music. *Koto*.

1. Introdução

A prática musical japonesa é constituída, genericamente, por duas grandes vertentes: a prática da música dita ocidental e a prática da música tradicional (MALM, 1959). Esta última denominada como *Hōgaku*, e diferentemente de como ocorre em alguns lugares esta prática é a menos difundida. Dentre esta prática musical, que envolve diversas e múltiplas outras formas específicas, tanto em contexto histórico-social quanto em relação “idiomática” ou “estilística”, há a presença de diversos instrumentos musicais que contribuem e contribuíram para a manutenção desta prática musical. Dentre estes encontra-se o *koto*:

Cordofone da família das cítaras longas, tocado com três dedos *tsume* que envolvem a ponta do polegar, indicador e médio da mão direita. Usualmente possui treze cordas, estendidas sobre uma caixa de ressonância medindo 1,80 x 0,26 x 0,08 m, afinadas através de cavaletes móveis. O *koto* é classificado em 4 tipos de acordo com o repertório: *gagaku-sō* no *Gagaku*; *tsukushi-sō* no *Tsukushi-goto*, *zokusō* na *Yatsuhashi-ryu*, *Ikuta-ryu* e *Yamada-ryu*; e *shinsō*, gênero moderno ou ocidentalizado (SATOMI, 2004: p. xviii).

Em Belém, no estado do Pará, é onde está situado o centro dessas observações que realizo a respeito dessa prática. A Associação de *Koto* de Belém é um grupo constituído majoritariamente por senhoras, *Nikkei* (em sua maioria *Issei*), e que vivem no estado do Pará. O grupo existe a mais de três décadas mantendo a tradição musical do *koto* e participando dos eventos culturais da comunidade japonesa. Mantém uma rotina regular de ensaios onde quase que a totalidade do ano é abrangida. Para algumas delas o *koto* é elemento presente em sua vida diária, como no caso da presidenta da associação e de sua nora.

Sendo um dos instrumentos mais populares do Japão, o *koto* passa a assumir uma gama um pouco mais diversificada de espaços de sua prática musical. A prática do *koto* e da música *hōgaku* de forma geral também passa a adquirir novas características para motivações para perpetuar-se. Isso ocorre, sobretudo, com a maior disseminação e estabelecimento da música ocidental no Japão, passando até a ser implementada no currículo básico do ensino regular, o que só vem ocorrer com o *hōgaku* bem mais tarde e de maneira bem menos incisiva (WADE, 2014). Essa prática passa a ter mais um caráter de manutenção cultural do que o caráter que possuía anteriormente.

No Brasil, onde a imigração proporcionou significativa e extensiva permanência de japoneses e permitiu que os mesmos radicados desenvolvessem uma identidade “binacional” (os *nipo-brasileiros* ou *nikkei*), a prática do *koto* foi e ainda pode ser identificada. Através do processo de transterritorialização musical (SATOMI, 2004: p.5) essas práticas sobrevivem, de um lado com estruturas e significados intactos, mas de outro ganham novas formas, novos significados, etc. Em contexto transterritorializado essas práticas adquirem, mormente, o caráter de resistência e manutenção cultural.

Devido a esse traço é possível ressaltar que alguns traços originais dessas práticas são enaltecidos enquanto outros são enfraquecidos. Na Associação de *Koto* de Belém, no estado do Pará, pode ser identificado que o simples fato de manter o exercício desse instrumento musical e desta prática musical já é mais relevante do que alcançar padrões virtuosísticos como são tratados no ensino ocidental de música, por exemplo. Isso pode reiterar o caráter de resistência cultural que esta prática musical adquire em contexto transterritorializado. Dentro dessa densa trama de complexidades, alguns fatores podem ser mantidos, como a notação instrumental ainda vinculada a origem desta prática musical e o constante contato com relação a repertório e influências musicais.

Os conceitos de mudança musical (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) e energia musical (NETTL, 2005) se reiteram por meio dessa prática musical e seu constante e atual panorama que acaba por proporcionar uma extrema gama de hibridações, nesse caso

principalmente em transterritorializações, mas também em outros níveis, como os festivais de cultura japonesa, onde as apresentações do grupo de *koto* são acompanhadas por crianças brasileiras e *Nikkei* brincando em frente ao palco, num contexto bem diferente de um recital de música como normalmente ocorre; ou mesmo precedidas da apresentação de algum cantor local que apresenta um repertório totalmente diversificado e sem óbvia conexão com os elementos da prática musical de *koto*. Nesse contexto a notação tradicional de *koto* pode ser entendida como uma ferramenta onde está inerente o conceito de energia musical.

Esta “ferramenta” implica diretamente nos processos de mudança musical, não sendo, sem dúvida, o único nem o mais relevante fator desta, mas ocupa um papel de destaque em determinadas situações. O ensino e a prática musical em si, se devem demasiadamente a notação, pois se esta estivesse ausente, diversos aspectos seriam modificados ou mesmo impossibilitariam esta prática musical, mesmo que a notação não seja o centro nem o elemento mais valorizado nesta prática musical.

2. Escritura musical e música

A escrita musical muitas vezes é confundida com o que seria o produto artístico musical na música ocidental. Faz-se importante lembrar que a partitura musical nada mais é do que uma forma de registro, não a obra final. O objeto artístico na música *só é* no momento de sua execução. Nem antes e nem depois. O momento, por mais que possa ser registrado, não tira a característica da música *ser* no momento da sua execução. Flo Menezes fala sobre a notação musical:

Quando a música passou a ser grafada, na Idade Média, o pensamento composicional ancorou-se na *escrita* para codificar-se e, ao ser interpretado, decodificar-se. Mas o código – sinônimo, aqui, de linguagem – exerceu uma compartimentalização do som. Não foi o som que foi grafado, foram apenas alguns de seus parâmetros unidimensionais: alturas, durações e, bem posteriormente, dinâmicas. Em tal processo de grafia, as cartas para a abstração desses parâmetros – ou seja, para seu isolamento como aspectos a serem elaborados, com certo grau de autonomia, pelo compositor – estavam postas na mesa.

Desta feita, juntamente com a escrita nasce a *processualidade* dos dados sonoros, que não deve ser confundida com a primeira noção, a *notação* desses parâmetros. A tal processualidade, que subsidia o pensamento composicional ao longo dos séculos e que até o advento da música eletroacústica se ancora na escrita, dá-se o nome de *escritura* (MENEZES, 2013: p. 22-23).

É de se ressaltar que além dessa *processualidade* se destrinchar pela escrita musical, a influência pode ser entendida nas demais acepções de apreciação e interpretação musical. A própria valorização de alguns parâmetros musicais em detrimentos de outros, afeta diretamente as relações entre percepção e apreciação musical. O sistema da escritura musical

ocidental acaba por centralizar noções que vão além da codificação para registro. A compartimentalização gerada pela escritura tornou a prática musical orbitando esses códigos.

Em contraste a essas noções, de maneira geral, a música japonesa possui concepções diferentes. As transformações na prática musical contemporânea, no entanto, apontam para um resgate da criação e da performance musical anterior ao período da escritura musical. Apontam para uma maior autonomia da música pelo viés perceptivo/prático e não escritural.

Elementos da cultura japonesa presentes em sua arte caracterizam um estado semelhante ao que a prática contemporânea pretende alcançar.

Sugestão, imperfeição e complementaridade da fruição são três princípios estéticos fundamentais das artes japonesas há séculos – mais contemporâneo do que isso, impossível! Entretanto, desconhece-se na teoria contemporânea da arte qualquer reivindicação de primazia da arte oriental em termos epistemológicos. Admite-se a influência, mas desconhece-se sua contribuição decisiva para a reconfiguração do campo da arte e, portanto, de sua historiografia (Medeiros, 2014: p. 4).

Seria incoerente tratar a escritura musical como um retrocesso ou mesmo um empecilho à transformação musical, no entanto perceber em que direção se deu o progresso da música ocidental e compreender a importância fundamental que a escritura musical teve no mesmo. Além disso, a partir daí também podemos observar como a distinção se deu em outras práticas musicais com a utilização do recurso da escrita musical.

3. Notação tradicional de *koto*: relacionando a cultura e a prática musical com a escritura musical

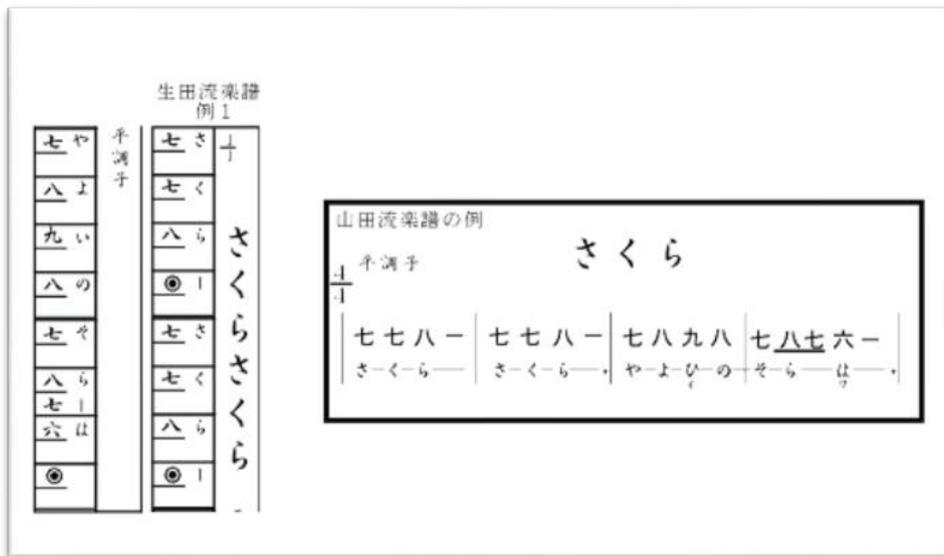
Adriaansz (1973), em seu livro “The Kumiuta and Danmono: Traditions of Japanese Koto Music”, dedica um capítulo para falar da notação do instrumento. Neste capítulo ele introduz, no entanto, falando de outros aspectos que são utilizados junto à *escritura musical* para auxiliar na aprendizagem e na assimilação dos sons e padrões técnicos e melódicos. Ele esclarece como o uso dos mnemônicos (denominados *shōfu*) acaba por desenvolver não só a execução musical, mas também acaba por privilegiar o desenvolvimento da memorização e da percepção, tanto em âmbito macro (memorização e percepção de obras inteiras) quanto em nível micro (na emissão de um único som ou de um mínimo padrão motivico, que pode ou não ser associado a umas das técnicas instrumentais do *koto*).

A escritura musical nesse contexto pode ser entendida como um recurso, um auxílio a todo o sistema da prática musical do *koto*, diferentemente de como ocorre na música ocidental, onde a partitura acabou por se tornar o centro predominante de toda a prática e

educação musical. Esse modelo de notação é tratado como uma Tablatura (SATOMI, 2004: p 50).

Já em Wade (2005) é possível encontrar apenas um pequeno trecho destinado a notação tradicional do instrumento, sendo este uma abordagem direcionada a notação da música *Rokudan no shirabe*, na qual esclarece sete elementos gráficos que encontra na notação desta obra. Malm (1959) fala da notação, contendo nos apêndices de seu livro uma espécie de levantamento histórico dos mais variados tipos de notação musical que já foram utilizados no Japão e dedicando atenção à notação dos principais instrumentos musicais do *hōgaku*.

De modo geral existem duas maneiras de conceber a notação para *koto*: a da *Ikuta-ryu* e a da *Yamada-ryu* (MALM, 1959; ADRIAANSZ, 1973). A principal característica é a forma que estas se apresentam. A notação na *Ikuta-ryu* se apresenta de maneira vertical, enquanto na *Yamada-ryu* a notação ocorre em sentido horizontal (fig.1). Satomi (2004: p 50) diferencia dentro da *Ikuta-ryu* duas edições, que difere do que foi dito previamente (MALM, 1959; ADRIAANSZ, 1973): a presença da tablatura editada pela escola *Miyagi*¹ que apresenta a notação mnemônica específica do instrumento (fig.2).



The figure illustrates two styles of Koto notation. On the left, the *Ikuta-ryu* style is shown with vertical notation for '千調子' (Chigyo). It consists of two columns: the first column contains numbers (七, 八, 九, 八, 七, 八, 七, 六, 五) and the second column contains hiragana characters (や, よ, い, の, そ, ら, し, は,). On the right, the *Yamada-ryu* style is shown with horizontal notation for '山田流楽譜の例' (Example of Yamada-ryu notation). It features a tablature line with numbers (七, 七, 八, 七, 七, 八, 七, 八, 九, 八, 七, 八, 七, 六) and hiragana characters (さ, く, ら, や, よ, ひ, の, そ, ら, は). The notation is presented in a box with a title '山田流楽譜の例' and a subtitle '千調子 さくら'.

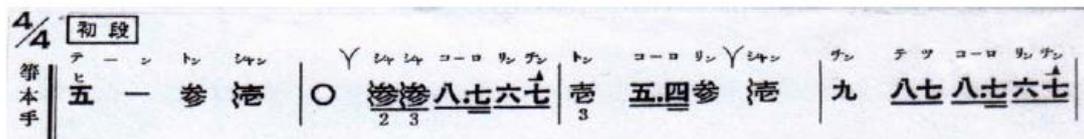
Figura 1 - Notação *Ikuta-ryu* (à esquerda) e *Yamada-ryu* (à direita).

O sistema de notação em tablatura funciona bem na cultura japonesa, reforçada pela posse de vários tipos de escrita, que envolve, além do ideograma *kanji*, dois tipos de alfabeto silábico. O *hiragana* – utilizado em preposições, artigos, conjunções e sufixos nas flexões dos verbos – é empregado na tablatura para indicar o texto literário, quando for o caso de canções. E o *katakana* – usado para designar palavras estrangeiras e onomatopeias – é adequadamente aproveitado para os ornamentos e recursos da mão esquerda, geralmente influências estrangeiras, e também para os mnemônicos que metaforizam o som (SATOMI, 2004: p. 50).

A nomeação de tablatura revela um aspecto da notação, qual seja: a utilização de números para guiar a execução e não das notas musicais ou dos “sons” propriamente ditos. O *koto* tradicional de 13 cordas² apresenta as primeiras dez cordas (indo do grave para o agudo) nomeadas com os números de 1 a 10, utilizando os ideogramas *kanji*. A corda 11, 12 e 13 são representadas por outros ideogramas distintos:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾

b) edição da corrente Yamada



c) edição Miyagi (corrente Ikuta): leitura vertical, da esquerda para a direita

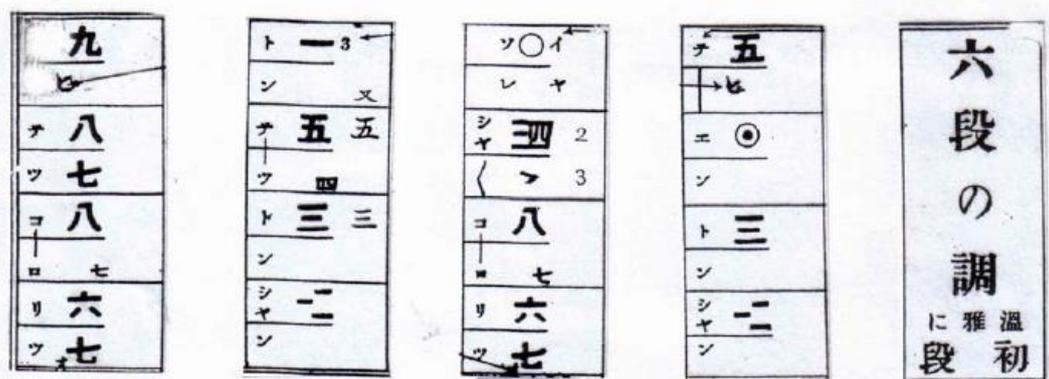


Figura 2 – Exemplos da edição da corrente Yamada (cima) e da edição Miyagi (baixo) encontrados em SATOMI (2004; p. 51).

Os sinais encontrados nas obras, assim como na citação anterior, são dos mais diversos, mas a maioria tende a ser sobre as técnicas específicas e representam seus mnemônicos, como os sinais オ, ヒ, ツ e 八 que representam respectivamente as técnicas:

Ato-oshi ‘pressionar depois’ portamento ascendente de um tom, trata-se de um recurso bastante frequente [...]; *tsuki-iro* ou *chitsu-ato-oshi* seguido de *hanatsu*, [...], toca, pressiona e solta, resultando numa espécie de mordente superior [...]; *Hanasu* ‘soltar’ - portamento descendente de um tom [...] Trata-se de um ornamento dependente do *oshide*, pois é preciso ‘soltar’ a corda após tocá-la. É menos sutil e mais preciso do que o ornamento anterior; *hiki-iro*, ‘empurrar para o grave’ - portamento descendente de meio tom, [...] Segura-se a corda com os dedos polegar e indicador da mão esquerda, do lado esquerdo próximo ao cavalete, e afrouxa a corda para a direita, depois de tocá-la (SATOMI, 2004:p 58).

Além dessas citadas existem outras técnicas, que podem variar tanto por conta do período (do repertório) quanto do estilo em que se esteja observando. Nas edições de tradição *Ikuta* os padrão se apresenta um tanto mais semelhante com a notação ocidental. Cada quadrado possui subdivisões internas, que equivalem a um pulso de tempo, nesse caso se tivermos um compasso quaternário este terá um compasso (um retângulo vertical maior), onde existe dentro deste quatros retângulos menores (um pulso cada), e ainda dentro destes existe um traço, que subdivide o pulso em duas unidades.

Nesses aspectos rítmico e estrutural a notação ocidental não se distancia muito da notação de *koto*. A maior diferença talvez seja que a notação de *koto* é que esta deve ser lida da direita para a esquerda, ao contrario do padrão ocidental. A eficácia desta forma de notação é sem dúvida maior, uma vez que a afinação do instrumento pode variar muito de uma música para a outra, mesmo que existam muitas músicas que possuem a mesma afinação. Na primeira pagina de cada obra vem escrita, logo abaixo do nome, a afinação de cada instrumento que compõe a obra. Em obras mais contemporâneas vem até mesmo a altura de cada corda representada no pentagrama (fig. 3). Este fato ocorre na Associação de *Koto* de Belém, onde a escolha de repertório não segue uma linha a partir de escolas de *koto*, mas sim pelo grau de dificuldade da obra, segundo relato das integrantes.



Figura 2 – Exemplos de indicação de afinação na obra オーロラ (aurora) de 1989, que compõe o repertório da Associação de *Koto* de Belém.

O repertório da Associação de Koto de Belém é bastante diversificado. Conta com diversas peças e até algumas obras da literatura musical ocidental, arranjadas para *koto*. A utilização da notação ocorre semelhante ao que é descrito por Adriaansz (1973), como um auxílio ao ensino e a prática. Normalmente não existem aulas individuais na associação, recentemente apenas no período de agosto de 2012 a junho de 2014 houve aulas regulares fora os ensaios, pois a professora Hiroko Yamada estava como bolsista do JICA em Belém. Nas aulas ministradas pela mesma, o que se decorria era, primeiramente, uma leitura da parte do aluno, executada pelo aluno e pela professora na maioria das vezes, algumas vezes, quando o grau de dificuldade da peça era maior, o primeiro contato era uma apreciação da parte que o aluno iria estudar executada pela professora, e depois se dava a leitura da parte pelo aluno. Após o treino desta parte e com o avanço gradual em sala, a professora passava a executar outra parte em simultaneamente com o aluno executando a sua parte.

O contato constante com o Japão, e com pessoas que residem lá, permite que algumas integrantes tenham acesso a outros materiais, e isso permite essa diversificação na prática musical deste grupo. Não só em relação às escrituras musicais, mas também em relação ao instrumento, cordas do instrumento, os dedais (*tsume*) e demais materiais que influenciam direta ou indiretamente essa prática. Também é importante ressaltar que há um aceite da comunidade *Nikkei* de forma geral, mesmo que poucos desses se envolvam com esta prática, se caso fosse diferente não haveria espaço nos eventos culturais para as apresentações musicais do grupo, e isso certamente acarretaria num encerramento das atividades deste grupo, uma vez que o repertório, os ensaios, etc. são preparados e organizados visando sempre uma apresentação nesses eventos culturais.

4. Considerações finais: a energia musical da escritura

Na Associação de Koto de Belém é possível identificar padrões que acredito serem gerais da prática do *koto* em outras localidades. No entanto, as condições que permitem tal prática, relacionadas às demais fatores musicais e financeiros influenciam e às vezes até conduzem a prática musical do grupo. Durante os mais de trinta anos em que o grupo realiza suas atividades musicais, segundo as integrantes, o grupo teve apenas três professoras, dando aulas e conduzindo ensaios e as escolhas de repertório, etc. entretanto, o contato com estas foi curto em relação a vida deste grupo.

A notação, nesse caso, representa papel fundamental nas relações de identidade de acordo com as ideias de Canclíni e Hall, em que as relações de hibridação (CANCLÍNÍ, 2013: p. xxix), deparam-se com os “desvios da globalização” (HALL, 2006: p 97), trazendo a tona



novas relações de identidade, do local e do global. Como no caso desta notação, que “sobrevive” fortalecendo essa prática e servindo de elo da globalização. Passar a tocar o instrumento passa a ser o verdadeiro ato de resistência e manutenção cultural, o que é fortalecido com a notação, pois, diferentemente de outras práticas musicais em que a música ocidental influenciou e acabou por impor seus “instrumentos” e parâmetros do fazer musical, como a partitura ocidental, a notação de *koto* não foi substituída ou relegada ao esquecimento. O repertório de *koto* (as obras encontradas para o instrumento) consta desde músicas tradicionais e contemporâneas de *koto*, músicas ocidentais (como um caderno de obras de Bach adaptadas para *koto*) e mesmo obras mais populares (como já vivenciei na Associação de *Koto* de Belém ao encontrar uma adaptação da música *Let it go*, do filme *Frozen*); mantendo esse laço de identidade em que o global (a partitura ocidental nos moldes europeus) não engole o local, mas sim se adequa ao local, ou mesmo o local (notação de *koto*) que “engloba o global”, proporcionando diálogos (do tipo global-local e local-global) que acabam por desenvolver Culturas Híbridas, em diferentes camadas e de diferentes formas, diversos aspectos.

Nesse contexto a notação tradicional teve – e tem – um papel fundamental na manutenção desta prática na Associação de *Koto* de Belém. A escolha de obras com grau de dificuldade menor, para iniciantes, como relatou uma das integrantes, é retrato de como a base desta prática, que é estritamente de música instrumental, se assenta na escritura, mas de um modo diferente da que se conhece no ensino ocidental de música. A escritura tem papel fundamental, mas permanece como FERRAMENTA para esta prática musical. Ela não é o centro, não necessita que as instrumentistas sejam subordinadas a ela. Adaptações são aceitas e até bem vindas se realizarem o objetivo que é a continuidade da prática musical do *koto*. Não é necessário que a instrumentistas tenha que alcançar um grau de virtuosismo para conseguir executar a obra, mas sim que ela execute o instrumento, de forma que a notação exerce mais um caráter de guia. Outro ponto é referente ao idioma que tem forte presença na escritura musical, fortalecendo também os laços de identidade, diferente da partitura ocidental que se passeia em um outro código que extirpa a identidade da prática musical de seu local de origem.

Referências:

ADRIAANSZ, Willem. *The Kumiuta and Danmono: Traditions of Japanese Koto Music*. University of California Press, 1973. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LDxSOWWdyWcC&printsec=frontcover&hl=pt->



[BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](#)>. Acessado em: 07 abril de 2015.

BLACKING, John. 1995. “The Study of Musical Change”. In *Music, Culture & experience*. Papers selecionado de John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 148-173.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair na modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAPAN. Grove Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg1#S43335.1>> Acessado em: 04 mar. 2015.

MALM, William P.. *Japanese music and musical instruments*. 1959. (ebook)

MEDEIROS, Afonso. *Da história eurocêntrica à geografia transcultural: Aportes da arte japonesa para os ecossistemas artísticos contemporâneos*. Anais da ANPAP, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Ed. da UFSC: Florianópolis, 2013.

MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos: tratado de re-composição musical*. São Paulo: EDUSP, 2013.

NETTL, Bruno. 2005. “O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas.” *Antropológicas* 17/1. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/ultimo-volume.php>> Acessado em agosto de 2008.

SATOMI, Alice Lumi. *Dragão Confabulando: Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil*. Tese de Doutorado. UFBA, 2004.

WADE, Bonnie C.. *Composing Japanese Musical Modernity*. 2014. (ebook)

_____. *Music in Japan: Experiencing music, expressing culture*. New York, 2005.

¹ Satomi se depara ao longo de sua pesquisa com duas *subescolas* com notação da *Ikuta-ryu*. Essas duas escolas, no entanto, possuem distinção em relação a grafia dos mnemônicos específicos do instrumento.

² Existem *koto* de 17 cordas, de 20 cordas, de 25 cordas. Estes e algumas outras variações foram criados bem mais recentemente e já se adequam nas práticas mais contemporâneas do *hōgaku*.