



Sonoridades vocais e texturas corais na obra de Lindembergue Cardoso: um estudo a partir da notação musical

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: PERFORMANCE

Denise Castilho de Oliveira Cocareli
Universidade de São Paulo – denise.musica@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta pesquisa em andamento, que tem como objetivo identificar e investigar, a partir da notação musical, questões interpretativas relacionadas aos aspectos texturais e às sonoridades vocais da obra coral de Lindembergue Cardoso (por volta de 90 títulos). Como parte dos procedimentos metodológicos, realizaremos experimentos práticos com trechos selecionados de obras corais, que auxiliem a discutir as estratégias notacionais e sua forma de leitura pelo coralista atual e discutiremos conceitualmente, utilizando referencial teórico, os aspectos do vocabulário utilizado pelo compositor nas obras corais, contribuindo também para maior divulgação da obra.

Palavras-chave: Lindembergue Cardoso. Repertório Coral. Notação Não Tradicional. Questões Interpretativas. Grupo de Compositores da Bahia.

Vocal sonorities and choral textures in Lindembergue Cardoso's works: a research from music notation

Abstract: This paper presents an ongoing research, which aims to identify and investigate, from musical notation, interpretative issues related to textural aspects and vocal sonorities of choral work of Lindembergue Cardoso (about 90 titles). As part of the methodology, we will do practical experiments with selected passages of choral works that help to discuss notational strategies and their way of reading the current chorister and discuss conceptual, using theoretical references, aspects of the vocabulary used by the composer in choral works, for further dissemination of the work.

Keywords: Lindembergue Cardoso. Choral Repertoire. Non-traditional Notation. Interpretative Issues. Composers Group from Bahia.

1. Introdução

Este trabalho apresenta pesquisa em andamento, com bolsa CAPES, desenvolvida no programa de Mestrado em Música pela Universidade de São Paulo, orientada por Susana Cecília Igayara-Souza. A pesquisa integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, com sede na Universidade de São Paulo, certificado pelo CNPq.

Nosso objeto de estudo é a produção coral do compositor Lindembergue Cardoso e temos como objetivo central identificar e investigar, a partir da notação musical, questões interpretativas relacionadas aos aspectos texturais e as sonoridades vocais da obra coral do compositor. Para tanto, classificaremos o uso da notação não tradicional em sua obra coral, especificamente sobre os aspectos de sonoridade vocal e texturas e faremos um levantamento dos símbolos utilizados pelo compositor, elaborando roteiros e tabelas explicativas.

Lindembergue Cardoso (Bahia, 1939-1989) fez parte de um movimento musical que floresceu em Salvador, em meados da década de 60. O Grupo de Compositores da Bahia trouxe novos paradigmas de discussão sobre o papel da música, suas relações culturais e educacionais. No caso específico da produção coral, a obra de Lindembergue traz desafios e propostas de experimentação para regentes e coralistas.

O acervo da obra do compositor encontra-se no *Memorial Lindembergue Cardoso*, na Universidade Federal da Bahia, e conta com 232 itens catalogados, dos quais 43 inacabados ou incompletos¹. No ano de seu septuagésimo aniversário, 2009, Lindembergue Cardoso teve toda sua obra catalogada, através do projeto *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*. Ilza Nogueira realizou a última catalogação de toda produção do compositor, reeditando e atualizando as informações sobre sua obra, tendo como base uma revisão bibliográfica sobre o compositor, considerando os dados dos catálogos anteriores².

No que diz respeito a sua obra coral, Cardoso produziu aproximadamente 90 trabalhos, dentre eles: obras para coro *a capella*, coro e instrumentos, coro e orquestra, ópera, além de arranjos de canções folclóricas e música popular, composições para espetáculos e arranjos para montagens didáticas. Analisando quantitativamente, percebemos que sua produção coral é expressiva diante do tempo de sua carreira e do número total de trabalhos catalogados. Contabilizando suas obras e arranjos, temos um total de 148 itens, dos quais, aproximadamente 90 são voltados à prática coral, que formam o *corpus* de nossa pesquisa. Ao discorrer sobre a obra de Lindembergue, Nogueira cita a relevância que a prática coral teve em sua carreira:

Pode-se reconhecer que o canto coral foi uma das ‘paixões’ de Lindembergue Cardoso. Durante toda a sua vida profissional, ele formou e regeu coros. Essa atividade lhe inspirou vários arranjos e peças para coro a cappella, assim como para coro e instrumentos ou coro e orquestra (NOGUEIRA, 2012:10).

2. Relevância da pesquisa

Embora sejam raras as menções à composição brasileira na literatura internacional, Lindembergue Cardoso é citado por Nick Strimple em seu livro *Choral Music in the Twentieth Century*, que é referência para o estudo do repertório coral.

¹ Ilza Nogueira denomina “documentos incompletos” para aqueles em que notou-se a falta de página(s), e “documentos inacabados” para os deixados sem conclusão pelo compositor.

² **Lindembergue Cardoso** – Catálogo de Obras, Ministério das Rel. Exteriores, 1976.

Lista de Arranjos de L Cardoso, documento datilografado não publicado.

Lista de Obras de L. Cardoso, documento datilografado não publicado.

Depois da morte de Villa-Lobos, um importante desenvolvimento na composição da música coral aconteceu com a formação do Grupo da Bahia em 1966, os membros incluem Ernst Widmer (1927) e seu aluno Lindembergue Cardoso (1939-1989), ambos talentosos e prolíficos compositores de música coral, em um estilo cosmopolita que incorpora várias técnicas seriais e de vanguardas. A obra mais conhecida de Cardoso é uma cantata sobre mulheres sofredoras intitolado *Procissão das Carpideiras*, de 1969. Obras adicionais incluem a brilhante *Caleidoscópio*, 1975, *Chromaphonetikos*, 1978, *Minimalisticamixolidicosaxvox*, 1988, e numerosas obras sacras (STRIMPLE, 2005: 214).

De acordo com nosso levantamento bibliográfico, dos trabalhos acadêmicos produzidos relacionados à Lindembergue, não encontramos nenhum voltado especificamente ao nosso objeto de pesquisa. Trabalhos como o de Barros (1996), Pereira (2005) e Santos (2012)³ fazem análises dos procedimentos composicionais utilizados pelo compositor em obras selecionadas, porém, voltadas para determinadas formações, que não contemplam o repertório coral e nem as práticas interpretativas relacionadas à notação musical.

Da mesma forma o trabalho de Pérez (2009) aborda “sistematicamente a observação da aplicação das técnicas de composição utilizadas por Lindembergue Cardoso durante o seu período de estudante” (PÉREZ, 2009: 52). Neste trabalho encontramos análises de muitas obras do compositor, entre elas obras corais, como *Procissão das Carpideiras* (1969), para mezzo soprano, coro de câmara e orquestra e *Espectros* (1970), porém, o trabalho de Pérez não aborda aspectos da prática interpretativa relacionados à notação musical.

Em relação aos demais trabalhos levantados sobre o compositor⁴, mesmo com o número de informações ainda restritas, constatamos que também não tratam do tema específico da nossa pesquisa. Acreditamos que todas essas produções são de suma importância e contribuirão para o desenvolvimento do nosso trabalho.

A opção por trabalhar os aspectos de sonoridade vocal e questões texturais deve-se a importância desses aspectos nas decisões interpretativas de um regente coral. São questões diretamente ligadas ao meio de expressão, que apesar de importantes, nem sempre recebem estudos especializados. De acordo com o dicionário de música, *The New Grove*, textura é:

O termo usado para se referir aos aspectos sonoros de uma estrutura musical. Isso se aplica tanto aos aspectos verticais de uma obra ou passagem, por exemplo, à maneira pela qual partes individuais ou vozes são combinadas, ou aos atributos,

Pesquisa Escolar Lindembergue Cardoso. Salvador: Boanova, 1988.

³ Santos, Jean Marques da Cunha. **9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas:** um estudo interpretativo (dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia:2012.

⁴ Como o trabalho de Reche e Silva (2002), do qual ainda não tivemos acesso integral.

Reche e Silva, Alexandre. **Lindembergue Cardoso, Identificando e Resignificando Procedimentos Composicionais a partir de Seis Obras da Década de 80** (dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia:2002.

como: colorido timbrístico ou ritmo, ou para as características performáticas tais como articulação e nível de dinâmica. (GROVE, 2001: 323)

Berry (1987) enfatiza a questão das interações e inter-relações como aspectos a serem analisados na textura musical, que temos observado nas obras corais de Lindembergue. Ainda segundo Berry “embora a textura em música seja relativamente pouco estudada (apesar de haver muitas referências a ela), seu efeito é quase sempre um importante fator na estrutura e efeito expressivo em algum grau e em algum plano.” (BERRY, 1987: 293)

3. Primeiras abordagens e perguntas da pesquisa

Em pesquisa realizada em projeto anterior, levantamos obras corais que faziam uso de notação não tradicional, escritas por compositores que participaram dos movimentos *Música Nova* e *Grupo de Compositores da Bahia*, como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira (*Música Nova*), Ernst Widmer e o próprio Lindembergue Cardoso (*Grupo de Compositores da Bahia*).

Vimos que o pico desse tipo de produção foi encontrado nos anos 70 e que, atualmente, peças como essas são pouco executadas no ambiente coral, diferente do que acontecia na época. Um de nossos questionamentos relacionados ao distanciamento que temos tido desse tipo de repertório, no que diz respeito ao conhecimento e a execução, é: seria a complexidade presente no sistema de grafia não tradicional uma barreira para o regente, por necessitar um tempo de decifragem dos códigos criados pelo compositor? Por outro lado, de acordo com os dados já encontrados, nos perguntamos: teria o compositor proposto o uso da notação não tradicional como facilitador da leitura e compreensão da obra, tornando-a um instrumento de aproximação para coralistas leigos em música?

Ernst Widmer defende que o uso de novas grafias surgiu como uma proposta oposta ao de distanciar o intérprete da obra. Segundo Widmer, a nova grafia veio como elemento simplificador, favorável à aprendizagem e à criatividade interpretativa, sobre uma linguagem musical que se tornava cada vez mais complexa:

No início da segunda metade deste século [século XX], à linguagem musical, que se tornara sempre mais emaranhada e complexa, sobreveio paradoxalmente uma simplicidade nova provocando, como consequência, também, uma notação nova: sinótica, mais direta e, por isto, mais simples. Esta grafia nova abre perspectivas tão amplas na didática musical que permitirão expandir-se do mais modesto trabalho criativo de iniciação musical à composição (WIDMER, 1972: 137).

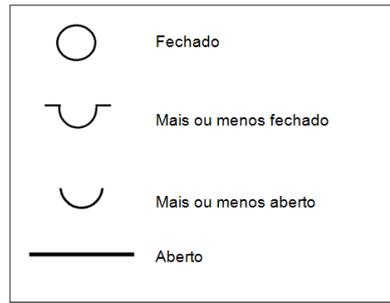
Em nossas análises iniciais, fizemos algumas observações relacionadas ao tipo de notação musical utilizada nas obras de Lindenbergue. Percebemos que o compositor mescla o uso das grafias tradicional e não tradicional. Perguntamo-nos agora: em quais situações ele mescla os sistemas? Por que ele mescla os sistemas e quais aspectos da notação tradicional são mantidos quando ele usa a não tradicional?

Observamos que em muitos casos o compositor utiliza no espaço do pentagrama - que representa a base da escrita tradicional no que diz respeito aos parâmetros de altura - símbolos criados por ele para exprimir aspectos musicais de cunho timbrístico ou de indefinições de altura e duração, por exemplo. Um aspecto mantido é a direcionalidade de leitura. Nas obras analisadas, Lindenbergue mantém o eixo horizontal para a leitura das durações e o eixo vertical para a leitura das alturas. Temos como exemplo um trecho da peça *Caleidoscópio*, escrita para coro a quatro vozes mistas *a capella*, em 1975.



Fig. 1 - Exemplo do uso da notação musical na peça *Caleidoscópio*, de Lindenbergue Cardoso

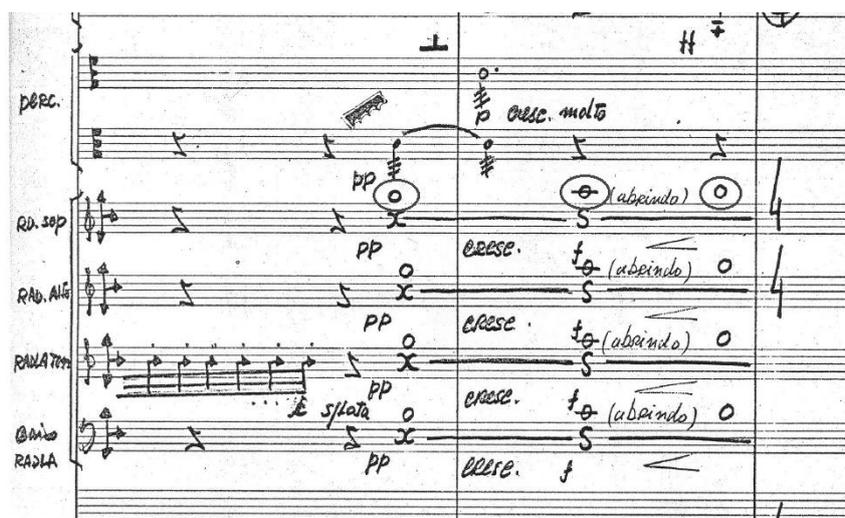
No primeiro compasso do trecho apresentado, as setas indicam um efeito de *glissando*, partindo de regiões frequenciais específicas para cada voz, mas com alturas indefinidas, do mais agudo possível para o mais grave possível ou vice-versa. Esse *glissando* deve ser feito com o fonema [S] e, segundo o compositor “começar fechado, abrindo pouco a pouco”. Cada símbolo acima da letra “S” tem um sentido:


 Fig. 2 - *Caleidoscópio* – Bula

A medição do tempo não é métrica, como a leitura tradicional pressupõe, mas cronológica – vemos a duração de cada compasso acima do pentagrama (15', 5' e 5', respectivamente).

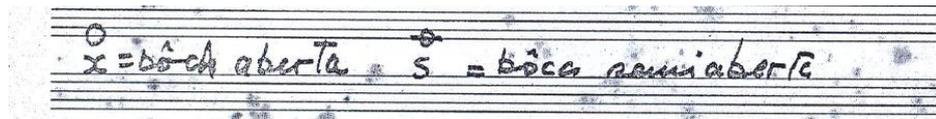
Outro aspecto da escrita de Lindenbergue que despertou a nossa curiosidade foi encontrar em duas peças diferentes o emprego de um mesmo símbolo para significados opostos. Crespo afirma que com possibilidades infinitas de notação, é comum isso acontecer nesse tipo de repertório. “Frequentemente o compositor cai em ambiguidade ou redundância, ao empregar o mesmo sinal com diferente sentido de uma obra para outra.” (Crespo, 1983: 27).

Na peça *Captações*, escrita para coro e orquestra em 1969, vemos, de acordo com a figura abaixo, nas linhas das vozes, acima da letra X e S, símbolos que não indicam notas, mas sim um efeito parecido com o da peça anterior (*Captações*), só que o sentido dos símbolos é o oposto (vide figura 4 – símbolos circulos em destaque).



The image shows a musical score for the piece 'Captações'. It features five vocal parts: Soprano (RAU. SOP.), Alto (RAU. ALG.), Tenor (RAU. TEN.), Bass (BAIXO), and Bassoon (RAU. B.). Above the vocal staves, there are handwritten annotations: 'X' and 'S' above notes, and circled symbols (circles with a dot) above notes, which are highlighted in the text as being opposite in meaning to those in the previous figure. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'cresc.', and 'f', and specific instructions like 'cresc. molto' and 'aberto'. The orchestral parts include Percussion (PERC.), Soprano Saxophone (RAU. SOP.), Alto Saxophone (RAU. ALG.), Tenor Saxophone (RAU. TEN.), Bassoon (BAIXO), and Bassoon (RAU. B.).

 Fig. 3 – *Captações*


 Fig. 4 - *Captações* – Bula 1

Enquanto na peça *Caleidoscópio*, o círculo simbolizava a boca fechada, na peça *Captações*, o círculo simboliza a boca aberta. De acordo com as datas de composição, contidas nas partituras - que são manuscritos autógrafos do compositor - *Caleidoscópio* é posterior a *Captações*. Desejamos agora saber o porquê dessa ambiguidade na escrita coral do compositor e se ela é recorrente em outras obras do seu repertório. Para isso, será importante o levantamento de obras, assim como sua análise qualitativa, baseado nos pressupostos já descritos.

Entendendo a relevância desse repertório e com o objetivo de aproximar o intérprete contemporâneo dele, facilitando sua performance, além dos questionamentos já expostos nas análises acima e a partir do objetivo que temos, elencamos algumas perguntas de pesquisa essenciais para nosso trabalho:

- Como facilitar a preparação de obras de Lindembergue Cardoso para o intérprete contemporâneo, diante da mudança das práticas que originaram essas obras?
- Como identificar as sonoridades vocais pretendidas a partir dos recursos notacionais do compositor?
- Que recursos de exploração de texturas um regente coral pode identificar a partir da análise na notação vinculada ao estudo das práticas da época?

4. Procedimentos metodológicos e pressupostos teóricos

Para compreendermos o contexto histórico das práticas de notação musical de L. Cardoso, temos realizado pesquisa bibliográfica sobre a notação musical do século XX e sobre a conceituação teórica da notação musical contemporânea, tendo como base Read (1979), Stone (1980), Cole (1974) e o conjunto de artigos publicados em 1972, após o *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*, ocorrido em Roma/Itália, o qual teve a participação do compositor Ernst Widmer, professor de Lindembergue.

Depois do levantamento de dados relacionados à trajetória do compositor e à notação musical do século XX, analisaremos qualitativamente o conjunto de obras corais de



Lindembergue, com foco em suas práticas de notação musical. O ponto de partida para a análise das texturas será o longo capítulo *Texture*, dedicado por Berry (1987) ao tema.

Para as questões da sonoridade coral usamos uma metodologia mista, de um lado o referencial teórico analítico-amplo que existe sobre as práticas corais, como Garretson (1993), Potter (2001), Bowen (2003) e Strimple (2005) e, por outro, atividades práticas experimentais realizadas com coralistas. A documentação dessas atividades práticas será feita a partir de protocolos de planejamento e avaliação com registros escritos e audiovisuais.

Também temos realizado pesquisa em acervos, institucionais e pessoais, para o levantamento de obras e de documentação sobre a trajetória profissional em canto coral do compositor, tendo como base o catálogo de Nogueira (2009) e os demais catálogos e listagens referentes ao compositor.

No que diz respeito à trajetória profissional do compositor, fundamentamos nossa pesquisa nos documentos, dados coletados e livros biográficos, como Bastos (2010) e incluindo seu livro autoral, *Causos de músico*, publicado em 1994 pela Empresa Gráfica da Bahia.

Para compreendermos o momento de experimentalismo musical e mudanças de paradigmas corais vivido por ele na Universidade Federal da Bahia, fundamentamos nossa pesquisa através de referências como Nogueira (1999, 2011, 2012), Lima (1999) e Pérez (2009).

Referências:

BARROS, Alfredo Jacinto de. *Ecletismo do Trio N.º 2 de Lindembergue Cardoso: uma análise da multiplicidade de procedimentos composicionais*. Rio de Janeiro, 1996. 118f. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

BASTOS, Eduardo. *Lindembergue Cardoso: Réquiem para o Sol*. Coleção Gente da Bahia. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

BOWEN, José Antonio. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

CARDOSO, Lindembergue, *Causos de Musico*, Salvador-Bahia, Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

_____. Educação Musical: Método. *Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*, vol. 2, 1972, 2006.



COLE, Hugo. *Souns and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974.

CRESPO, Fo. Silvio Augusto. *Som e Signo: a nova grafia musical*. São Paulo, 1983. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

LIMA, Paulo Costa, *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*, Salvador : FAZCULTURA/COPENE, 1999.

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380. Jul./Dez. 2011

_____. A Universidade Federal da Bahia e a Composição Musical no Século XX: marcos históricos. ATAS DO I COLÓQUIO/ENCONTRO NORDESTINO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA (I CENoMHBra). n.1, 2012, Salvador. Salvador: PPGMUS-UFBA, p. 25-37, 2012.

_____. Grupo de Compositores da Bahia: Implicações culturais e educacionais. In: *Brasiliiana, Revista da ABM Nº 1*, ano 1, Jan. 1999, Rio de Janeiro: ABM, p. 28-35.

Disponível em: < <http://www.latinamerica-musica.net/compositores/bahiacomp/nogueira-po.html> >
Acesso em 07/2015

_____. Lindembergue Cardoso: Catálogo de Obras. 2009. *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web*. Salvador, Volume 2. 1.^a Edição. UFBA/PPGMUS, 2009.

_____. Ilza. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, p.7-26, 2012.

POTTER, John. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

PEREIRA, Valdenora Maria de Souza. *Três Peças de Câmara para Voz Solista e Instrumentos de Lindembergue Cardoso: uma abordagem histórico-analítica*. Goiânia, 2005. 128 f (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

PÉREZ, Roberto Alejandro. *Lindembergue Cardoso: técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor*. Évora, 2009. 490f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia). Departamento de Música, Universidade de Évora, Évora, 2009.

READ, Gardner. *Music Notation: A Manual of Modern Practice*. 2nd edition. New York: Taplinger Publishing Company, 1979

SILVA, Alexandre Reche. *Lindembergue Cardoso: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80*. Salvador, 2002. 205f. (inclusive anexos). Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.



SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, v. 5, p. 323, 2001.

STONE, Kurt. *Music Notation in the twentieth century: a practical guidebook*. New York: Norton, 1980

STRIMPLE, Nick. *Choral Music in the Twentieth Century*. Amadeus Press, LLC, 2005.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentos SONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea*. Salvador: PPGMUS / UFBA, 1972. Ensaio 22p. (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, vol. I, 2004)

_____. *Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa: Grafia e Prática Sonora*. *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*. Roma: Savio, p. 139-141, 1972

Partituras:

CARDOSO, Lindembergue. *Caleidoscópio*. Salvador: Coro SATB. 1975. Partitura manuscrita.
_____. *Captações*. Salvador: Coro SATB e orquestra, 1969. Partitura manuscrita.