

Anais do Simpósio

CDMC 30 anos:

documentação, criação e performance

Música Contemporânea em debate

2019

ISBN: 978-65-00-00686-5



UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa - COCEN
Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural - CIDDIC
Coordenação de Documentação de Música Contemporânea - CMDC



ANAIS DO SIMPÓSIO
CDMC 30 ANOS: DOCUMENTAÇÃO, CRIAÇÃO E PERFORMANCE
MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM DEBATE
2019

ORG.: MANUEL FALLEIROS

Elaboração da ficha catalográfica

Silvia Regina Shiroma - Bibliotecária

Núcleo Editorial

IA/UNICAMP
Rua Elis Regina, 50
Cidade Universitária – CEP 13083-854
Campinas - SP – Tel : (19) 3521-1462
E-mail: sshiroma@iunicamp.br

Realização

Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural -
CIDDIC - UNICAMP

Tiragem: Eletrônica (E-book)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
Biblioteca do Instituto de Artes – UNICAMP
Bibliotecária: Silvia Regina Shiroma – CRB-8ª/8180

Si57a Simpósio CDMC 30 anos : documentação, criação e performance.
Música Contemporânea em debate.
Anais do Simpósio CDMC 30 anos: documentação, criação e
performance. Música Contemporânea em debate / organizador:
Manuel Falleiros – Campinas, SP: UNICAMP, 2019.
206p.

ISBN: 978-65-00-00686-5

1. Música – Séc. XX. 2. Música contemporânea. 3. Música –
História e Crítica I. Falleiros, Manuel (Org.). II. Título.

23ª CDD – 780.904

EXPEDIENTE

Comissão organizadora

Coordenadores gerais: Pq. Dr. Tadeu Moraes Taffarello, Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia e Prof. Dr. Ângelo José Fernandes

Coordenador científico: Pq. Dr. Manuel Falleiros

Coordenadora artística: Dra. Cinthia Alireti

Responsável música eletroacústica e mista: Dr. Danilo Rossetti

Comissão de trabalho

Fabiana Benine – Bibliotecária CIDDIC

Eloize Roppelle – Estagiária biblioteconomia

Bolsistas BAS/SAE: Marina Machado, Vitor Alves De Mello Lopes, Nicholas Simões Martins

Bolsistas PAPI/SAE: Leylson Castro Carvalho, Willian Billi, Vinícius César de Oliveira, Tales Eduardo Pelison

Botechia, Érica Regina Gomes Moreira, Francine Daroz Cancian, Lucas Quinamo Furtado de Mendonça,

Giovana Guimarães Bonicio

Erick Manaroulas Felipe – edição de video

Equipe CIDDIC/OSU

Renata Gobi Chiulle Del Tio – Assistência Técnica de Direção

Fernando Vasconcellos – Produtor executivo

Alice Helena de Danielli – Produção Cultural

Nicole Somera – Assistente de Produção

Guilherme Kawakami – Executivo financeiro

Elizabeth Cornélio – Administrativo

Bolsistas Produção (BAS/SAE): Jéssica Messias e Victor Alves

Bolsistas Arquivo OSU – Daniele Salina (BAEF/SAE), Leonardo Otávio Gomes (BAS/SAE)

José Broiz – montador

Leandro Ligocki – Arquivista

Douglas Borges – webdesign

Apoio

Casa do Professor Visitante – CPV/Unicamp

Serviço de Apoio ao Estudante – SAE/Unicamp

Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – NICS/Unicamp

Grupo Gestor de Benefícios Sociais – GGBS/Unicamp

Laboratório de Acústica e Artes Sonoras – LASom

Patrocínio

Coordenadoria dos Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa – COCEN/Unicamp

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Pró Reitoria de Pesquisa/Unicamp – FAEPEX – Edital de Projetos na Linha de Extensão

Pró Reitoria de Extensão e Cultura/Unicamp – PROEC

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes/Unicamp

Realização

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural – CIDDIC/Unicamp

Coordenação de Documentação de Música Contemporânea – CDMC/Unicamp

Orquestra Sinfônica da Unicamp – OSU/Unicamp

Escola Livre de Música – ELM/Unicamp

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas – OSMC

APRESENTAÇÃO

Um centro de documentação dedicado à salvaguarda e difusão da produção musical contemporânea brasileira e estrangeira chegar aos 30 anos de atividades é, sem dúvidas, uma vitória enorme. Em toda essa bela história, que continua sendo construída, muitas glórias, conquistas e dificuldades foram enfrentadas. Mas, a mais importante de todas as conquistas, é a disponibilidade e possibilidade da realização de pesquisas científicas e artísticas que promovam o melhor entendimento da produção contemporânea, além de, também, levantarem dúvidas e hipóteses que possam ser trabalhadas futuramente em outras pesquisas e apresentações artísticas.

Dessa maneira, o Simpósio “CDMC 30 anos: documentação, criação e performance” ocorreu para celebrar os 30 anos da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea a partir de uma programação artística e científica bastante intensa. Ele aconteceu entre os dias 25 e 28/9/2019 com programação distribuída em quatro locais distintos: Escola Livre de Música da Unicamp, Sala Almeida Prado da Unicamp, auditório do GGBS/Unicamp e Teatro Municipal Castro Mendes/Campinas-SP. Em sua programação, foram realizados 1 sessão solene de abertura, 3 conferências, 3 workshops, sendo 1 deles dividido em 2 partes, 3 mesas redondas, 4 sessões de comunicações de trabalhos científicos e 4 concertos. Além de contar com um evento paralelo no qual foram realizados 1 recital e 1 workshop.

Várias homenagens foram prestadas aos pioneiros dessa trajetória, como, por exemplo, ao idealizador, fundador e primeiro coordenador do CDMC, Prof. Dr. José Augusto Mannis, de quem tivemos a honra de ouvir a palestra de abertura intitulada “30 argumentos sobre a música em seu tempo: da idealização ao desenvolvimento – do projeto à construção – da missão à ação” e, na programação artística, uma adaptação de sua peça “O mensageiro de outono” em uma versão para 6 guitarras elétricas. Ou, então, à Michel Redolfi, compositor e designer sonoro francês, quem retornou ao Brasil após ter participado das festividades de inauguração do CDMC em 1989.

Outros grandes destaques ocorridos durante a programação foram:

1. O lançamento do livro de Dinorá de Carvalho, “Salmos XXII - O Bom Pastor: para barítono e conjunto de câmara”, 1ª partitura lançada pela Editora da Unicamp, criada com base em um manuscrito presente na Coleção Dinorá de Carvalho;
2. A apresentação musical de 2 partituras presentes em forma de manuscrito no acervo CDMC e que foram editadas pela equipe CDMC e tocadas por Alexandre Zamith (*Estudos Decomposição I, n. 1 e 2*, de Ignácio de Campos) e Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (*Abertura Noite de São Paulo*, de Dinorá de Carvalho)

Os textos presentes nos atuais Anais são frutos dos trabalhos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros selecionados por meio de chamada específica e demonstram a pluralidade, abrangência e importância da manutenção das atividades do CDMC em seus 30 anos, aguardando expandir ainda mais o seu alcance e produção para os próximos 30 ou mais.

Boa leitura!

Tadeu Moraes Taffarello
Pesquisador CIDDIC
Coordenador do Simpósio CDMC 30 anos: documentação, criação e performance

SUMÁRIO

A construção da performance na composição para piano <i>Eu só fico louco quando o vento sopra de noroeste</i> , de Guilherme Nascimento: uma interação entre intérprete e compositor - André Barbosa; Mauro Chantal, Patrícia Valadão.	7
O inesperado no improvisado: o conflito entre ações improvisadas e improvisação musical no repertório de concerto - Andrea Castro; Manuel Falleiros.	15
Uma edição prática da Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado - Carlos do Santos	23
Um estudo da comunicação na performance musical: dialogismo e interações - Vitor Barbosa Finco; Thamyres Alves do Nascimento Finco; Cláudia de Araújo Marques.	32
AUDIO VOX: Catalogação e Guia de Escuta de obras de compositores brasileiros do gênero eletroacústica mista para voz e eletrônica no período de 1988 a 2018 - Doriana Mendes	44
Apontamentos Sobre Vida e Obra do Flautista e Compositor Belga Mathieu-André Reichert no Brasil - Felipe dos Santos Silva; Manuel Falleiros	51
Criatividade distribuída: a relação do compositor-intérprete na criação da obra Concerto Brasileiro de Felipe Martins Coelho - Geremias Tiófilo; Manuel Falleiros	61
Para além das fontes de notação musical: a importância de documentos arquivísticos para a realização de pesquisas musicológicas. - Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves	70
Antinomies I: a escrita colaborativa em vídeo-partitura - Itamar Vidal Junior	79
Duas experiências em documentação musical: Museu Carlos Gomes e CDMC-Brasil/Unicamp - Lenita W. M. Nogueira	88
Instrumentos de pesquisa em acervos para performance musical: panorama de orquestras e bandas brasileiras - Lucas de Lima Coelho	95
O Angelicum do Brasil e o nacionalismo cultural italiano: um acervo reaproveitado - Lucas de Lima Coelho	105
Criação e difusão de informação e acervos musicais em canais de YouTube - Lucas Quinamo Furtado de Mendonça; Tales Eduardo Pelison Botechia	114
Teoria e Análise no Brasil: aspectos de memória e produção - Maria Lúcia Pascoal	124
A formação de uma imagética sonora para o clarone a partir do repertório de concerto - Mário Marques; Manuel Falleiros	134
O legado saxofonístico de Elise Hall: arquivo musical para o instrumento - Miguel Clemente Rubio; Manuel Falleiros; José Fornari Junior	144
As menções verbais metafóricas das partituras para piano de Almeida Prado (1943-2010) - Paulo Meirelles	156

Gilberto Mendes e o Pós-Minimalismo: uma pesquisa construída a partir do acervo de partituras da Biblioteca da ECA -USP e do acervo da Bangor University (UK) - Rita de Cássia Domingues dos Santos	164
O incipit musical como recurso de representação da informação em ambientes digitais - Sérgio Eduardo S. de Caldas; Cibele A. C. Marques dos Santos	172
Fundo Ignacio de Campos do CDMC/CIDDIC/Unicamp: processos de preparação dos materiais e ações preliminares - Tadeu Moraes Taffarello; Leylson Castro Carvalho; Vinícius César de Oliveira	181
Contribuição dos acervos digitais do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa e da Emissora Antena 2 em uma pesquisa sobre guitarra clássica e música contemporânea - Teresinha Rodrigues Prada Soares	191
Lições substanciais e acidentais de Almeida Prado: Apontamentos sobre a Edição crítica d'Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo com texto de Hilda Hilst a partir dos manuscritos do acervo CDMC – CIDDIC - Willian Billi	198

A construção da performance na composição para piano *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, de Guilherme Nascimento: uma interação entre intérprete e compositor

André Barbosa¹; Mauro Chantal²; Patrícia Valadão³.

Resumo: Este trabalho tem foco na interação do autor junto ao compositor Guilherme Nascimento na construção da performance de sua composição para piano *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*. O objetivo é contribuir para o estudo e pesquisa da música contemporânea, com enfoque na produção para piano, além de divulgar a obra para piano do compositor, seu estilo de composição e dados biográficos sobre sua trajetória. Por meio desta pesquisa, concluímos que a interação com o compositor na construção da performance é uma prática que nos permitiu elucidar aspectos que fogem à notação musical.

Palavras-chave: Música contemporânea; Piano; Guilherme Nascimento; Performance Musical; Interação entre intérprete e compositor.

The Construction of Performance in the Piano Work *Eu Só Fico Louco Quando o Vento Sopra de Nor-noroeste* [I go Crazy Only When the Wind Blows from Northwest], by Guilherme Nascimento: An Interaction Between the Performer and Composer

Abstract: This research focuses on the interaction between the author and composer Guilherme Nascimento in constructing the performance of his piano work *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* [I go crazy only when the wind blows from the northwest]. The goal is to contribute to contemporary musical studies and research, focusing on piano production, as well as disseminating the composer's piano work, his style of composition and biographical data about his career. Through this research, we conclude that the interaction with the composer in the construction of the performance is a practice that allowed us to elucidate aspects that escapes the musical notation.

Keywords: Contemporary music; Piano; Guilherme Nascimento; Musical Performance; Interaction between Performer and Composer.

1. Introdução

A interação entre intérpretes e compositores é uma prática comum em composições contemporâneas, favorecendo diversos aspectos da performance, dentre eles elementos estilísticos que escapam à notação musical, dados que nos aproximam ainda mais da concepção do compositor. Além de contribuímos para a prática da música brasileira contemporânea, para a divulgação do nome do compositor Guilherme Nascimento e de sua obra, colaboramos também para o registro e documentação dessas interações entre intérpretes e compositores, proporcionando estímulo para futuras pesquisas dentro dessa temática.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, andrebarbosapiano@gmail.com

² Universidade Federal de Minas Gerais, maurochantal@gmail.com

³ Universidade Federal de Minas Gerais, valadao.patricia@gmail.com

A primeira fase da pesquisa envolvendo o tema proposto foi o estudo da peça *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*, tendo como base somente a partitura, sem referências externas, gravações de áudio ou audiovisual. Neste primeiro momento, todo o processo foi documentado, nos permitindo ter em mãos todo o percurso do estudo.

Fundamentamos este planejamento inicial a partir de um sistema hierarquizado de decisões conhecido como “Marcas de Performance”, apresentado por Chaffin e Logan (2006), que segundo Zorzal (2013), orienta o planejamento da performance de uma peça musical, estabelecendo diretrizes para as sessões de prática instrumental. Posteriormente, foram realizadas as interações com o compositor por meio de entrevistas, correspondência eletrônica e conversas por telefone.

2. Sobre o compositor Guilherme Nascimento

Guilherme Nascimento nasceu em 1970. Bacharel em composição pela UFMG, mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP, e doutor em música pela UNICAMP, atualmente é professor e coordenador do Centro de Música Contemporânea na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU/UEMG, além de ser responsável pela escrita dos cadernos de programa para os concertos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

O compositor é também autor dos livros *Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura* e *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. Em 2009 sua obra para música de câmara foi gravada em formato de áudio com o título: *Guilherme Nascimento: Música de Câmara, Volume 1 e 2*. Em 2000 recebeu o “Prêmio de Composição da UFMG”. Em 2008, foi finalista do concurso “Tinta Fresca”, promovido pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Sua obra para piano conta com três títulos até o momento, a saber, *Os abacaxis não voam* (2001), *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* (2005) e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes a noite* (2008). Em todos esses títulos, o compositor valoriza a sutileza, o silêncio e a delicadeza do toque. Digno de nota é que o compositor Guilherme Nascimento não se ateu às regras de composição para a criação de sua obra para piano, e também não explorou técnicas expandidas para esse instrumento, algo comum na música contemporânea. Sua busca como compositor vai de encontro à criação de resultados originais que o representem como criador.

3. Dados sobre a composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*

Data do ano de 2005 a criação da composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*. Tal data indica não apenas a linguagem musical do compositor, mas também a inclusão dos recursos tecnológicos disponíveis aos compositores do século XXI: uma composição edificada por meio de um programa de música onde a notação do registro musical e textual se apresenta de forma clara, não permitindo margem a dúvidas de andamentos, notas, dinâmicas, etc.

Notamos ainda que Nascimento, antes mesmo de iniciar a parte musical, registrou um prefácio contendo duas páginas com instruções bilíngue (português e inglês) que auxiliarão o intérprete na *performance*. Na primeira página, há a descrição do título, a data da composição e a instrumentação, no caso, uma peça para piano. Na segunda página, localizamos o que o compositor denominou como “instruções”. Perfazendo um total de três, tais instruções se configuram em:

- As barras de compasso servem apenas como guias. Não acentuar tempos fortes. Acentuações devem ser feitas apenas quando notadas na partitura;
- Os sinais  (aceleração) e  (desaceleração) afetam a velocidade em que os eventos (notas e pausas) ocorrem;
- Sinais de dinâmica tais como, por exemplo, 2p, 4p, 9p, etc. significam, respectivamente, *pp*, *pppp*, *ppppppppp*, etc. A utilização de tais símbolos se dá apenas por não haver espaço suficiente na partitura.

No decorrer dos 94 c. dessa composição, podemos verificar a presença de diversos eventos musicais em sua estrutura. A seguir, apontaremos os mais relevantes, trazendo à luz tanto a escrita e linguagem de Guilherme Nascimento, quanto uma melhor compreensão da composição *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* como um todo.

3.1 Aspectos estruturais e interpretativos da composição

Em relação aos registros anotados pelo compositor logo no início da composição, e que permanecem praticamente durante toda sua duração, destacamos três indicações relevantes. A primeira diz respeito à indicação de andamento, com semínima igual a 30, “*legatissimo (sempre)*”, do c. 1 ao 49, e, a partir do c. 50, “*senza*

tempo". Desta maneira, acreditamos que tais indicações de andamento configuram essa composição como de caráter lenta.

A segunda indicação que consideramos relevante na estrutura dessa composição diz respeito à escrita musical, tanto para a mão esquerda quanto para a mão direita do pianista. Para ambas as mãos, o compositor registrou apenas o uso da clave de Sol, o que resulta em uma sonoridade que abrange as regiões média e aguda do instrumento.

A terceira indicação relevante na construção dessa composição aponta para o uso do pedal de *sustain* (até o fim). Tal indicação resulta em uma atmosfera sonora rica em harmônicos e diferentes cores sonoras. A seguir, na Figura 1, exemplificamos os dados supracitados relativos a aspectos estruturais de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*:

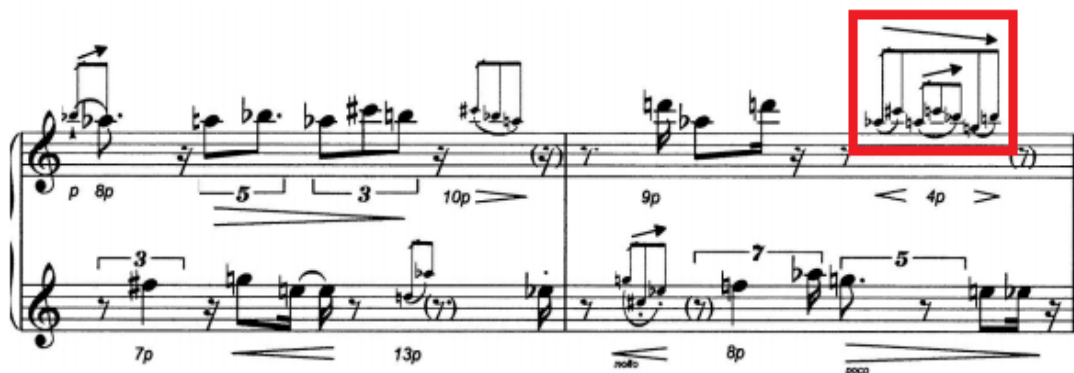
Figura 1: Indicação do andamento, claves e pedal de *sustain*



Fonte: Guilherme Nascimento. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* - c.1

Outra característica bastante presente nessa composição é a perpetuação de notas ornamentais na maior parte dos compassos durante toda sua escrita. Observamos que o compositor agrega desde 1 até 7 notas ornamentais atreladas ou não à nota real. A seguir, na Figura 2, destacamos um fragmento:

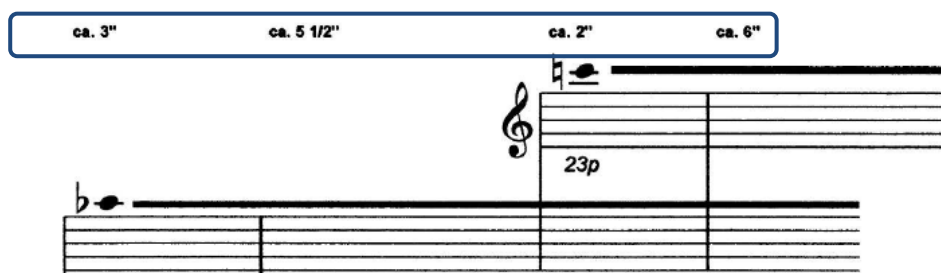
Figura 2: Ornamentos



Fonte: Guilherme Nascimento. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* - c.17

A terceira seção de *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* inicia-se no c.50, permanecendo até o fim da peça. Nesta seção, o compositor utilizou uma notação diferente da utilizada na primeira seção. Sem o uso de fórmula de compasso, não temos mais uma divisão de tempo pré-determinada, tampouco figuras com valores definidos. Para delimitar a duração dos compassos dessa segunda sessão, o compositor grafou acima de cada um seu valor em frações de segundo. Destarte, dispomos de compassos que duram entre $\frac{1}{2}$ e 28 segundos. Na Figura 3, a seguir, podemos perceber a utilização da grafia em segundos empregada pelo compositor na segunda sessão da peça *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*:

Figura 3: Exemplo da notação de tempos utilizada pelo compositor.

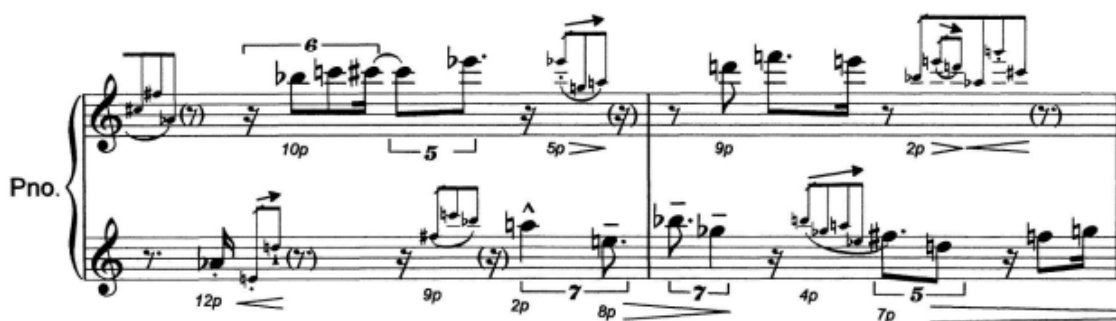


Fonte: Guilherme Nascimento. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* - c.59 a 64.

Em relação à escrita rítmica, observamos que o compositor se valeu de certa complexidade para sua execução. Porém, a ideia que permeia essa composição não é a de que o intérprete execute literalmente o que está escrito. Nascimento apenas sugere, por meio das figuras de ritmo registradas na partitura, o movimento e a fluidez que deseja alcançar. Mesmo apesar das barras de compasso fazerem parte de sua notação musical, tal escrita rítmica não deve ser seguida rigidamente, mas sim, atuar como um guia que,

por meio de sua imagem visual, transmita a ideia dos movimentos. A seguir, na Figura 4, destacamos um trecho:

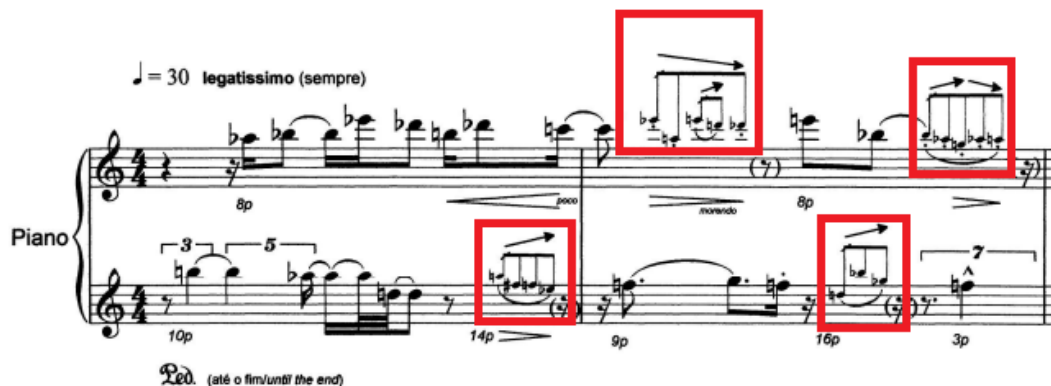
Figura 4: Escrita rítmica.



Fonte: Guilherme Nascimento. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* - c.13 e 14

A Agógica presente nessa composição se dá por meio de 2 eventos distintos: as setas de acelerando e desacelerando que o compositor registra nos ornamentos, e no aumento ou diminuição dos eventos rítmico melódicos. Destacaremos tal efeito realizado por meio de setas, na Figura 5, a seguir:

Figura 5: Agógica por meio dos sinais de acelerando e desacelerando.



Fonte: Guilherme Nascimento. *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* - c.1 e 2

Ao observarmos a escrita de Guilherme Nascimento na composição ora apresentada, visualizamos um desacelerando no decorrer de todo seu corpo, como se tanto ritmo quanto melodia sofressem alguma diluição, à medida que *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* caminha para o compasso final. Para visualizarmos nitidamente construção, lançamos mão do aspecto formal e dividimos a composição em 3 partes distintas, a saber, início (parte A), c. 1 ao 21, centro (parte B), c. 22 a 49, e fim, (parte C), c.50 ao fim, c.94. Após este desmembramento, podemos aferir

de maneira mais objetiva as características de cada uma das partes supracitadas, bem como o movimento de desaceleração descrito anteriormente.

Em relação aos sinais de dinâmica, o compositor empregou uma ampla gama de variações da dinâmica de *p* (piano) que transitam desde 1p até 27p. Tais indicações estão sempre ligadas a um evento musical, quer seja ele apenas uma nota ou um grupo de notas. Este requinte de escrita indica ao intérprete não a preocupação em se medir fielmente o que seriam 1p, 15p ou 27p, mas sim em chamar sua atenção para o cuidado de realçar as nuances sonoras da dinâmica *p* por meio de toques variados.

4. Considerações finais

A proximidade com o compositor durante o processo de construção da performance da peça para piano *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* nos permitiu acesso a aspectos que poderiam ser inacessíveis somente por meio do estudo do texto musical. Por outro lado, a sistematização do estudo a partir das marcas de performance, possibilitou-nos absorver com maior clareza as ideias do compositor durante as interações. Assim, consideramos que a intersecção entre essas duas abordagens nos permitiu uma maior imersão no universo da obra *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste*.

Algumas constatações feitas na fase inicial do processo foram reforçadas pelo compositor, o que ressalta a importância de um primeiro contato criterioso com a obra. No entanto, muitas ideias foram amadurecidas após as interações. Como exemplo, citamos a relação do intérprete com os tempos e com as estruturas rítmicas da peça. Após o contato com o compositor Guilherme Nascimento, entendemos que a partitura estudada não se configura em uma estrutura fixa, mas sim um conjunto organizado de ideias de seu criador, que resultarão distintas em cada performance, mesmo se executadas por um mesmo intérprete.

Outro aspecto importante ressaltado por meio desta pesquisa resulta na divulgação do compositor mineiro Guilherme Nascimento e também em parte de sua obra para piano. Desta maneira, esperamos contribuir também para a produção científica envolvendo pesquisas sobre música contemporânea, com o enfoque na interação entre intérpretes e compositores, reforçando, desta maneira, o valor da tradição oral na música erudita.

Referências

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. **Practicing Perfection: How Concert Soloists Prepare for Performance**. Advances in Cognitive Psychology, v.2, n.2-3, p.113-130, 2006.

DOMENICI, Catarina. **O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica**. Anais do XX congresso da ANPPOM. Comunicação de Performance. UFRGS, p.1142-1147. 2010.

FERRAZ, Sílvia. **Primeiro afeto: como jogar notas ao vento**. Revista eletrônica da ANPPOM. Editorial Maria Lúcia Pascoal. Volume 12, p.80-113. 2006.

MÚSICA DE CÂMARA, VOL.1. Compositor: Guilherme Nascimento. 2009, 2 CD.

NASCIMENTO, Guilherme. Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste, piano. São Paulo, 2005. 1 partitura. [http:// http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker](http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/#catlogo-marker). Acesso em: 17 de ago.2019

SANTOS, André; CHANTAL, Mauro. **A construção da performance de Os abacaxis não voam, para piano, de Guilherme Nascimento: colaboração entre intérprete e compositor**. In: Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.4, Belo Horizonte. UFMG, p.228-245 Selo Minas de Som, 2018.

ZORZAL, Ricieri. **Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical**. Opus, v.21, n.3, p.83-110, 2015.

O inesperado no improvisado: o conflito entre ações improvisadas e improvisação musical no repertório de concerto

Andrea Castro¹; Manuel Falleiros²

Resumo: Neste estudo preliminar buscaremos entender a relação e papel da improvisação musical no desenvolvimento do repertório de concerto sob a ótica do instrumentista. Com base em autores como Roger Dean, Robin Moore e José Menezes, buscamos uma definição sobre os limites da improvisação apresentando a hipótese de ações improvisadas de Cannone (2017). Procuramos identificar a possibilidade destas ações na lida com um repertório de concerto, de forma que possamos contribuir para uma perspectiva criativa na performance musical.

Palavras-chave: Improvisação; Música de concerto; Performance musical.

The Unexpected in the Improvised: the Conflict Between Improvised Actions and Musical Improvisation in the Classical Repertoire

Abstract: In this preliminary study, we'll seek to understand the relation and role of musical improvisation in the development of classical repertoire, under the optics of the instrumentalist. Based on authors such as Roger Dean, Robin Moore and José Menezes, we look for a definition of the limits of improvisation, presenting the hypothesis of improvised actions, by Cannone (2017). We seek to identify the possibility of these actions in classical repertoire, so that we can contribute to a creative perspective on musical performance.

Keywords: Improvisation; Classical Music; Musical Performance.

1. Permeabilidade Musical da Improvisação

Difícilmente encontraremos um único campo na música que não tenha sido afetado pela improvisação, nenhuma técnica musical ou forma composicional que não tenha se originado de uma prática improvisatória ou que não tenha sido influenciada por ela. Toda a história do desenvolvimento da música é acompanhada de manifestações do impulso de improvisar.³ (Ferand, 1961, p. 5, tradução nossa)

Mesmo que possamos aceitar consensualmente que, conforme afirma Ferand acima, a improvisação permeie muitos dos fazeres musicais, ainda assim, temos dificuldades de entender os limites desta ação improvisada visto, justamente, sua permeabilidade em outras ações. A busca de suas qualidades particulares e peculiaridades pode nos esclarecer sobre o seu papel em outros âmbitos na música e potencializar a criatividade envolvida nos fazeres musicais.

¹ Unicamp – andreachilena@gmail.com

² Pesquisador (PQ) CIDDIC, Unicamp – mfal@unicamp.br

³ *There is scarcely a single field in music that has remained unaffected by improvisation, scarcely a musical technique or form of composition that did not originate in improvisatory performance or was not essentially influenced by it. The whole history of the development of music is accompanied by manifestations of the drive to improvise.*

Podemos observar algumas divergências quanto ao significado do termo *improvisação* em relação ao contexto musical ao qual ele está inserido, o que dificultaria, talvez, uma definição mais generalizante. Segundo Dean (1992 p. X), improvisação musical seria a “simultânea concepção e performance da música”⁴. Apesar de sucinta, a descrição evidencia elementos fundamentais para o conceito de improvisação: o tempo presente, a performance e a criação. Moore (1992 p. 66), por sua vez, oferece uma definição um pouco mais alongada: “performance e ato musical baseado em eventos, derivando sua estrutura e estilo característico de uma combinação de modelos culturais de longa data e suas interpretações individuais”⁵. Nesta última, além dos elementos trazidos por Dean, Moore inclui a consideração dos fatores culturais na improvisação. Menezes (2010, p. 10) descreve improvisação como sendo “um holístico e complexo fenômeno no qual o improvisador, o material e o ambiente social ao redor estão em estreito e constante diálogo”⁶. Nesta descrição, o modelo cultural passa a ter um sentido mais amplo, envolvendo todo o ambiente em que o improvisador se encontra. Segundo Bailey (1992), a dificuldade em definir a improvisação se deve ao fato de que ela está em constante transformação, não tendo uma estrutura fixa, o que, segundo o autor inibiria um enfoque mais acadêmico⁷.

A definição do termo também parece obscurecido por sua buscar referências a partir da música escrita:

Considera-se que a improvisação termina onde começa a notação, mas, ao mesmo tempo, é sabido que certas culturas não-ocidentais que não utilizam a notação, fazem distinção entre estes dois processos, se não expressamente, então classificam suas músicas intuitivamente. Assim, mesmo sentindo que sabemos intuitivamente o que é a improvisação, entendemos que há confusão em relação ao seu sentido.⁸ (Nettl, 1974, p. 4, tradução nossa)

Mesmo nas práticas contemporâneas, que podem fazer uso de recursos de notação, mais ou menos sofisticados e determinantes, Costa (2017, p. 8) concorda que,

⁴ *Musical improvisation can be taken for simplicity as the simultaneous conception and performance of music.*

⁵ *...performance - and event-based musical act deriving its structure and characteristic style from a combination of longstanding cultural models and individual interpretations of them.*

⁶ *...a holistic and complex social phenomenon in which improviser, material and surrounding social environment are in close and constant dialogue.*

⁷ *Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic.*

⁸ *We hear that improvisation ends where notation begins, yet at the same time we are told that certain non-Western cultures which do not use notation distinguish between the two processes, if not explicitly, then by the way they internally classify their musics. Thus, we feel that we know intuitively what improvisation is, we find that there is confusion regarding its essence.*

apesar da crescente presença da improvisação livre⁹ em suas múltiplas práticas e abordagens, ainda assim, o termo carece de uma definição mais específica.

Sabemos que os improvisadores geralmente não improvisam simplesmente, mas preparam modelos, estruturas, ritmos, escalas, sonoridades, etc. e dessa forma, como afirma Cannone (2017), os improvisadores podem até realizar ações improvisadas, mas estas se distinguem do que é a improvisação. Na ação improvisada temos uma resposta à uma condição dada geralmente por falta ou restrição de meios adequados para a realização uma ação planejada; por outro lado, mesmo um plano permite que existam dentro dele ações improvisadas que se caracterizam por um esforço e adaptação necessários para a realização de uma tarefa.

É possível que a dificuldade de definição do termo resida na observação de ações improvisadas que ocorrem dentro de uma improvisação, que por sua vez pode ser, e muitas vezes é, fruto de um longo planejamento e acúmulo de experiências. Sendo assim, pretendemos observar como estas ações improvisadas podem permear o desenvolvimento de um repertório de música de concerto¹⁰.

2. Processo Criativo na Performance

Se considerarmos que, na música de concerto, os elementos "improvisatórios" são todos aqueles que fogem à dimensão da escrita, teremos de classificar como improvisação todos os gestos musicais conhecidos como ornamentação, *agréments*, *florere*, assim como as *diferencias*, *fantasias*, etc. (Leite, 2015). Todos os elementos da *musica ficta*¹¹ serão considerados improvisação sob esta definição. Desta maneira, seria fácil concluir que a improvisação faz parte da música de concerto desde as suas primeiras manifestações.

No período barroco, não são incomuns os tratados que abordam obras musicais, a partir de uma perspectiva criativa do intérprete, inclusive com regulações detalhadas sobre formas de procedimento criativo, nos quais os estudos composicionais formais se mesclam com a prática da improvisação (GUIDO, 2017, p. 4). Como exemplo, trazemos Gaspar Sanz, em seu tratado de guitarra barroca (*Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*) de 1697, que fornece ao leitor instruções detalhadas de como

⁹ Segundo o autor a improvisação livre pode ser considerada como um anti-idioma, resultado, dentre outros fatores, da permeabilidade de fronteiras entre sistemas musicais. (COSTA, 2016)

¹⁰ Consideraremos aqui o termo música de concerto englobando suas diferentes denominações, como música clássica ou música erudita.

¹¹ Toda alteração cromática que se encontra fora do sistema comum das notas utilizadas nos períodos medieval y renascentista.

executar o baixo contínuo¹², as notas e acordes que podem ser acrescentados à linha do baixo, quando e como utilizá-las, apresentadas na forma de doze regras. Em sua regra, a de número quatro, Sanz explica quais notas da linha melódica do baixo devem ser acompanhadas e quais devem permanecer sem acompanhamento:

O baixo caminha de diversas maneiras, algumas vezes em graus conjuntos, ascendentemente ou descendentemente, outras vezes caminha por saltos, que podem ser de terça, quarta, quinta, sexta e oitava; e de toda esta variedade com que caminha, seja por graus conjuntos, seja por saltos, deduzem-se os diversos tipos de acompanhamento, e o uso das regras. (SANZ, 1675, Tomo II, p. 5 apud CAMARGO, 2015, p. 58)

Como vemos no exemplo acima, as diretrizes de execução, neste caso para o acompanhamento, decorrem de uma explicação pormenorizada, porém condicional, contando dessa forma com a astúcia e sensibilidade do intérprete na aplicação e avaliação de sua própria performance. Segundo Guilherme de Camargo (2015), a improvisação contida na técnica do baixo contínuo se encontra exatamente na liberdade de escolha do instrumentista na utilização das cifras que acompanham a linha melódica do baixo. “É, antes de uma forma de notação, um raciocínio composicional” (CAMARGO, 2015, p. 48).

3. Dissociações no Processo Criativo

Podemos observar duas distintas manifestações da improvisação na música de concerto: a música escrita, que contém partes improvisadas e a música improvisada que não possui partitura; mesmo assim, esta última é realizada pelo intérprete a partir de modelos ou referências. É possível notar a presença e valorização da improvisação na música de concerto até o início do período romântico. Contudo, em algum momento da história, esta atividade deixou de ser praticada ou citada em documentações musicais. Sancho-Velázquez (2001) afirma que o seu desaparecimento coincide com o declínio da era Romântica. Segundo a autora, a improvisação foi rejeitada por ser considerada um símbolo do mundo Romântico, que passava a ser substituído pelo pensamento científico positivista, ignorando aspectos da música considerados subjetivos ou efêmeros. Este ponto teria sido reforçado por historiadores que tinham uma visão evolucionista da

¹² Forma de acompanhamento padrão para a música ocidental erudita desde o final do século XVI. Este sistema se vale de um baixo melódico escrito como base e fundamento da linha solista. A este baixo melódico acrescentam-se números escritos sob ou sobre ele, que indicam quais notas devem ser adicionadas à nota escrita no baixo para a composição da harmonia daquela passagem. (CAMARGO, 2015, p.35)

música, observando a improvisação como um estágio primitivo da música, que caminhava em direção à escrita, como um estágio de perfeição formal. As informações apresentadas por eles foram reduzidas a biografias de compositores e suas obras, como parte de um processo de construção de uma identidade cultural europeia que aconteceu na segunda metade do século XIX (SANCHO-VELÁZQUEZ, 2001, p. 306).

A retomada da improvisação musical no século XX, em muitos casos indica semelhança com as formas de ações improvisadas, e se dá a partir de propostas previamente delimitadas por meio da composição. Compositores ligados à música de tradição europeia, como Boulez¹³, Stockhausen¹⁴ e Cage¹⁵, que buscaram explorar uma maior abertura quanto à participação criativa do intérprete, ainda esperavam que este instrumentista convergisse seus esforços na intenção da plenitude da execução, mais do que proporcionar espaço para a criatividade compartilhada da obra (COSTA, 2011). Dessa forma, as concepções de *acaso e aleatoriedade*¹⁶ que permeiam a música de vanguarda do século XX, se configuram como termos que tangenciam a improvisação e que, contudo, são frequentemente empregados para designar técnicas de composição e, em outras ocasiões, para descrever o nível de participação do instrumentista na tomada de decisões no momento da *performance* da obra. Apesar do instrumentista ter apenas uma cerceada parcela de colaboração criativa, este momento histórico proporcionou contato com uma dimensão temporal da obra, não apenas ligada à memória e a experiência advindas da prática como suporte à execução ao instrumento, todavia mais relacionada às decisões imediatas que empregam uma escuta diferenciada e um estado de prontidão. Nestas condições, a experiência prática acumulada pelo músico é aproveitada como ferramenta para construir uma interpretação vívida, inesperada e circunstancial; em oposição à uma interpretação previamente elaborada e sedimentada pela prática através de um longo programa de estudo.

¹³ Pierre Louis Joseph Boulez, nascido em Montbrison (França), 1925 falecido em Baden Baden em 2016. Maestro e compositor, crítico de música, professor. Destacou-se, pelo desenvolvimento do serialismo integral, além de ampla atividade como maestro promovendo a música contemporânea.

¹⁴ Karlheinz Stockhausen, compositor alemão nascido em Mödrath, em 1928 e falecido em Kürten, no ano de 2007. Considerado um dos compositores mais influentes do final do século XX.

¹⁵ John Milton Cage Jr., compositor nascido em Los Angeles (EUA) em 1912 e falecido em New York (EUA), no ano de 1992. Pioneiro em obras de música aleatória e eletroacústica.

¹⁶ Segundo Maria Helena Del Pozzo (2007, p. 2), a utilização do acaso como recurso composicional se deu no início da década de cinquenta, nos Estados Unidos. Em contrapartida, compositores europeus adotam o termo aleatório para diferenciar sua música daquela feita nos Estados Unidos. (DEL POZZO, 2007).

4. Imersão no Inesperado

A improvisação continua a ser empregada na música atualmente não apenas no campo da composição, mas ganha espaço como ferramenta pedagógica dentro de propostas metodológicas mais progressistas, em diversos níveis, e ligadas à criatividade. No entanto, uma simples “aplicação” da improvisação a fim de trazer benefícios a outro campo, muitas vezes se distancia da intenção mais significativa para os improvisadores: um contato mais íntimo, no momento da performance musical, com o tempo presente. A improvisação na música muitas vezes é tributária à um enorme acúmulo de habilidades e conhecimentos musicais (escalas, harmonia, etc.), conta com planos estruturantes (sequências harmônicas, forma, etc.) e algumas previsões (o músico sabe antecipadamente quando, onde e com quem irá tocar; que tipo de música, etc.); diferentemente das ações improvisadas que realizamos a partir das contingências do inesperado que nos obriga a abandonar qualquer plano, a agir imediatamente e a adaptar recursos (CANNONE, 2016). O conceito mais contemporâneo trazido pelas vanguardas dos anos de 1970 – advindos da Improvisação Livre e do Free Jazz – buscaram aproximar a improvisação musical das ações improvisadas através de restrições e dinâmicas de estilo que proporcionam uma imersão no inesperado. Neste intuito de trazer uma maior vivacidade à performance, o músico se vale de dois aspectos relacionados com o imprevisível: o risco e o estado de prontidão. Segundo Falleiros (2012):

O risco para a improvisação se liga à ideia de uma imprevisão desejável, porque a partir dela é que será possível iniciar a exploração sonora. Assim, o conceito de risco na improvisação representa a tomada de responsabilidade, por parte do músico, sobre o acontecimento da música tanto na sua invenção e execução (p. 117).

Este reforço da emergência do presente trazida pelo risco do qual surgem, coloca o instrumentista em estado de atenção plena para o momento-a-momento da obra, resultando na expressão de profundidade e comprometimento da execução. Além disso, a consciência do momento presente acaba por reforçar uma escuta aguçada e atenta, trazendo maior minúcia na execução das nuances de tempo (agógica) e escolha de timbre. Geralmente no decurso dos estudos práticos, estes elementos expressivos, quando não negligenciados, são deixados para um momento muito posterior do estudo, o que acarreta em um desenvolvimento inferior.

O repertório da música de concerto, em geral faz relação à um momento passado, seja por obras escritas por compositores já falecidos; pelo uso da escrita musical como referencial para a performance; pela tradição de técnicas, valores e

conceitos. Somado a este fato, as condições de escuta muitas vezes são distantes daquelas nas quais a obra foi elaborada: com instrumentos diferentes dos originais e para um público de uma outra época que, provavelmente, ouvirá a música de outra forma. O intérprete é a figura que arca com o trabalho de presentificar a obra através de sua ressignificação, ou seja, trazer – para a obra – uma dimensão vívida que a intensificação do presente propicia e transforma-la em uma escuta possível. Para isso precisa dialogar com a atualidade, apresentando propostas interpretativas coerentes com o tempo em que vive. Este trabalho criativo de ressignificação está no cerne das práticas improvisadas. Além disso, prática da improvisação coloca o intérprete em contato com a atenção plena, o estado de prontidão e o risco, elementos estes que muitas vezes só são experimentados no momento da performance pública, gerando estresse e levando a uma performance inferior, quando não ao erro. Através da prática contínua da improvisação, ainda que apenas como exercício de estilo – e não necessariamente como parte de um repertório de obras que “contém” improvisação – é possível trazer a experiência do momento presente, de forma que o intérprete se acostume a este tipo de situação e não a vivencie apenas no momento do concerto.

O inesperado traz para a música a dimensão ausente (CANONNE, 2016) na composição: a presentificação da obra. Dessa forma, acreditamos que o entendimento das possibilidades e reconhecimento das ações improvisadas no desenvolvimento de um repertório pelo instrumentista possa prover uma maior profundidade à expressão da obra através da explicitação do momento presente na performance. Esperamos, a partir deste levantamento preliminar, encontrar caminhos para um maior aprofundamento e desenvolvimento no uso das ações improvisadas para a construção de uma performance.

Referências

BAILEY, Derek. **Improvisation: its nature and practice in music**. Boston: Da Capo Press, 1993.

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz, 1697**. São Paulo, 2015. 216p. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CANONNE, Clément. **Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre**. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Croácia, Croatian Musicological Society, v. 47, n. 1 p. 17-43, 2016.

COSTA, Rogério. **Música Errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

COSTA, Rogério. **Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares**. *Orfeu*, v. 2, n. 1, p. 6-20, 2017.

COSTA, Valério Fiel da. **Considerações Sobre a Forma em peças de Caráter Aberto de Cage e Stockhausen**. XXI Congresso da Anppom. Uberlândia, 2011.

DEAN, Roger T. **New structures in jazz and improvised music since 1960**. Philadelphia: Open University Press, 1992.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano**. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

FALLEIROS, Manuel. **Palavras Sem Discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. São Paulo: 2012. 266 f. Doutorado em Artes. ECA, USP, São Paulo, 2012.

FERAND, Ernst. **Improvisation in nine centuries of western music: an anthology with a historical introduction**. Köln: Arno Volk Verlag, 1961.

GUIDO. Massimiliano. **Studies in Historical Improvisation**. Abingdon: Routledge, 2017.

LEITE, Luís. **Música viva: novas perspectivas sobre a prática da improvisação**. Rio de Janeiro, 2015. 159f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MENEZES, José Manuel Amaro de. **Creative process in free improvisation**. Sheffield, 2010. 72p. Dissertation (Master in Psychology for Musicians). Department of Music, University of Sheffield, Sheffield, 2010.

MOORE, Robin. **The decline of improvisation in western art music: an interpretation of change**. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 23, n. 1, p. 61-84, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836956?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 06 mar. 2018.

NETTL, Bruno. **Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach**. *The Musical Quarterly*, [S.l.], v. 60, n. 1, p. 1-19, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741663>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

SANCHO-VELÁZQUEZ, Angeles. **The Legacy of Genius: Improvisation, Romantic Imagination, and the Western Musical Canon**. Los Angeles, 2001. 316p. Dissertation (Doctor of Philosophy in Ethnomusicology). Department of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, 2001.

Uma edição prática da Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado

Carlos dos Santos¹

Resumo: Este artigo apresenta a tabela de modificações da edição prática em relação ao manuscrito do compositor. Estas modificações são baseadas nas escolhas interpretativas do autor e no entendimento da escritura da obra identificando o que poderiam ser pequenos equívocos de ortografia ou de caligrafia musical. Utilizamos como referencial teórico diversas teses escritas sobre este compositor, como Costa (2011), Moreira (2002) e Taffarello (2010). Ao final apresentamos uma visão que o intérprete pode ter maior interferência sobre o texto musical em prol de reconstruí-lo criativamente.

Palavras-chave: Almeida Prado; Edição Prática; Vibrafone;

A Practical Edition of Almeida Prado's Sonata for Vibraphone and Piano

Abstract: This paper presents the relations between practical edition and manuscript score of Almeida Prado's Sonata for Vibraphone and Piano. These modifications are based on the interpretative choices by the author and the understanding of the writing of the work, identifying what might be minor misconceptions of orthography or musical calligraphy. We use several thesis written about this composer such as Costa (2011), Moreira (2002) and Taffarello (2010). We present a view that the performer may have greater interference with the musical text in order to creatively reconstruct it.

Keywords: Almeida Prado; Vibraphone; Practical Edition.

1. Introdução

“Quando componho, eu não penso em nada. A música vem inteira” (PRADO apud MOREIRA, 2002, p.76). José Antonio de Almeida Prado (1943-2010) foi um importante compositor brasileiro que teve como principais professores Dinorah de Carvalho, Camargo Guarnieri, Nádya Boulanger e Olivier Messiaen. O pesquisador e compositor Tadeu Taffarello diz sobre Almeida Prado que “a importância de sua obra é marcada não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo seu domínio técnico e sua vasta e ininterrupta produção(...) aproximadamente 350 títulos” (TAFFARELLO, 2010, p.02). Em janeiro de 1996, período de férias como docente da UNICAMP, ele escreve sua sonata para vibrafone e piano, dedicada ao vibrafonista André Juarez. Esta obra pertence à fase pós-moderna do compositor, de 1983-2010, que tem como característica uma fusão de materiais distintos principalmente modalismos nordestino, atonalismo livre, elaborações rítmicas mais complexas e efeitos tímbricos (NEVES, 2008). No entanto sua estréia ocorreu apenas em 2002 durante o Quarto encontro de compositores e intérpretes, realizado na fundação de educação artística de Belo Horizonte no estado de Minas Gerais, pelo percussionista Fernando Rocha e a

¹UNICAMP, carlosvibrafone@gmail.com

pianista Ana Cláudia de Assis (SANTOS, 2010, p.30). Almeida Prado possuía uma escritura ágil de forma quase instantânea e raramente revisava ou editava suas obras, o que pode provocar uma série de pequenos “erros” ou equívocos na grafia musical. Nesta obra é possível observar diversas dúvidas visuais em seu manuscrito em relação a notas, intensidades, articulações e agrupamentos rítmicos. Além disto, alguns possíveis efeitos sonoros pretendidos pela visão interpretativa podem ser expressos na partitura de outra forma obtendo resultados mais contrastantes.

2. Edição Prática

Uma partitura musical “é um documento semiótico cujo significado depende do contexto e da convenção” (GRIER, 1995, p. 78 apud: FIGUEIREDO, 2017, p. 32). Com isto existem as seguintes possibilidades de edição de uma partitura musical: edição fac-similar, edição diplomática, edição aberta, edição prática, edição crítica e edição genética (CASTANHA, p.20, 2008) Grier(1996) Figueiredo (2017). Iremos utilizar uma edição prática que é destinada a executantes, baseada em fontes diversas, sem preocupação com as metodologias da *Crítica Textual* e *Crítica das Variantes* (FIGUEIREDO, 2004, p. 50-51).

Segundo Costa existe um incômodo no aprendizado de obras não editadas como “notas errôneas, ausência de acidentes, inconsistências de articulação ou até mesmo a falta de clareza no manuscrito em si” (COSTA, 2011, p.28). Ainda segundo ele não existe a possibilidade de uma fidelidade total na edição impressa em relação as intenções do compositor até porque “as intenções do compositor em si não são completamente definidas” (COSTA, 2011, p.33). Com isto nenhuma edição é definitiva (COSTA, 2011, p.38).

Esta edição prática utilizou como base os manuscritos da obra doados pelo próprio compositor ao CDMC (centro de documentação da música contemporânea), a experiência da performance e análise dos processos composicionais da obra relacionando com obras anteriores e posteriores do mesmo autor. As escolhas para modificar ou não determinadas indicações gráficas inclui uma investigação analítica sobre a obra e os experimentos práticos interpretativos. Esta é apenas uma das possibilidades de interpretação da obra. Esta edição é como uma partitura que contém as anotações do intérprete. É usual que um intérprete no estudo de uma partitura realize a lápis notações na partitura, rabiscando, colorindo e alterando determinados elementos para construir a sua visão singular da obra. A diferença é que esta edição apresentada esta partitura anotada através de um software gerando um arquivo digital que pode ou

não ser impresso. Além disto, toda interpretação é passível de modificações significando que o próprio intérprete poderá modificar determinado entendimento sobre alguma passagem musical posteriormente a escrita deste artigo.

Apresentamos na tabela abaixo os compassos e as alterações realizadas na edição em relação ao manuscrito.

Tabela 1- Modificações da Edição

Compassos	Edição
1	A indicação de intensidade (<i>f Sonoro!</i>) presente no vibrafone é colocada também na parte de piano. A linha de oitava abaixo é substituída pela escrita real, como soa (<i>in loco</i>) e a linha de dupla oitava (15ª acima) é substituída por apenas uma oitava acima transpondo a linha escrita uma oitava facilitando a leitura.
2	Colocam-se os acentos do vibrafone na parte de piano e a articulação fica sempre com uma ligadura do acento para a nota repetida e as demais repetições em staccato para facilitar a pronuncia dessa frase.
3	Acentos do piano nos dois primeiros tempos recebem um ponto para ficarem mais separados depois segue com uma semicolcheia ligada a colcheia com a próxima semicolcheia com ponto (no terceiro tempo) e depois a ligadura das duas últimas semicolcheias do compasso seguindo a mesma articulação do quarto e início do quinto tempo do primeiro compasso como se a frase seguinte do comp. 4 viesse antecipadamente. O mesmo é copiado ao vibrafone.
04-07	As fórmulas de compasso não foram alteradas por considerar essas alterações como um elemento estrutural da peça e uma escolha intencional do compositor, porém as articulações foram mantidas nesses três compassos seguindo a frase inicial.
08-09	O crescendo do vibrafone foi deslocado para o segundo tempo (considerando o agrupamento de colcheias 3-2-2) do comp. 8 exatamente no ataque do piano em <i>ff</i> e juntamente neste local uma intensidade de <i>p</i> no vibrafone para obter maior efeito deste enorme crescendo de intensidade que termina em um <i>fff</i> e ampliar a ressonância nesta mudança de registro colocando uma ligadura nos dois primeiros deste crescendo para que o pedal esteja acionado assim como no comp. 9 uma indicação de <i>l.v.</i> (<i>lascia vibrare</i>) para os dois instrumentos criando grande tensão de harmônicos que posteriormente será explorado no Interlúdio da peça.
10-11	Existe um agrupamento de semicolcheias 3-3-4 no comp.10 e 4-3-3 no comp. 11 o que denominaria uma espécie de palíndromo rítmico (considerando o agrupamento) mas a linha do baixo com a acentuação acéfala na segunda semicolcheia do comp.11 sugere um agrupamento diferente que seria 3-3-2-3 no comp.10 e 3-3-3 no comp.11 o que transformaria as formulas de compasso em um 11 por 16 seguido de um 9 por 16. Tanto é interessante que as pausas do vibrafone evidenciam este agrupamento mas as ligaduras da parte de piano reforçam uma outra prosódia. A escolha foi pela mudança da fórmula de compasso o que não influencia na percepção sonora já que a escrita evidencia esta inconstância rítmica onde a segunda semicolcheia do comp.11 vai soar como tempo forte ou de apoio (cabeça do compasso).Esta mudança facilita também a contagem dos músicos.
12-16	Coloca-se a indicação da quiáltera no comp.14 e as ligaduras a cada agrupamento de semicolcheias assim como no início desta seção no comp.10 e a inclusão de uma letra de ensaio A (apenas para facilitar o estudo da obra ter necessariamente referência com a estrutura formal).

17-24	A indicação de crescendo presente vibrafone e é repetido entre os pentagramas da parte de piano e a articulação das fusas dentro da última colcheia da quiáltera no vibrafone(que começa no comp. 20) é alterada da ligadura para os pontos de staccato que indicam a não utilização do pedal deixando mais clara a rítmica deste trecho.
25-36	Foi ocultada a parte de piano enquanto ocorre o solo do vibrafone.
37-39	Como a apresentação do tema passa agora ao piano a indicação cantante é acrescentada a intensidade p. Uma nova letra de ensaio (B) é colocada e seguindo o mesmo princípio da outra parte enquanto o piano realiza o seu solo a parte de vibrafone permanece ocultada.
40-41	Uma intensidade entre parênteses p foi acrescentada no início do crescendo do comp.40 apenas para enfatizar a passagem do registro grave para o agudo do piano onde retirando a intensidade f do último tempo do comp.40 entendendo que os acentos já indicam uma maior densidade e que o final (direção da frase)do crescendo seria o primeiro tempo do comp.41.
42-48	Retirada da palavra ped.(indicando pedal) no comp. 43 no piano e comp.46 no vibrafone sendo substituída por <i>l.v.</i> (<i>lascia vibrare</i>)
49	O asterisco que indica uma nota de rodapé onde indica Fuga a quatro partes com três contra-sujeitos fixos foi colocado abaixo da indicação de andamento.
50	A parte de piano recebe a mesma articulação do sujeito apresentado pelo vibrafone e todo o sujeito é colocado em um só pentagrama ficando a critério do pianista a divisão ou não das mãos.
51	A articulação das colcheias iniciais do vibrafone no comp. 51 e sua apresentação ao piano no comp. 52 recebe pontos de staccato dialogando com o comp 3 onde esta frase ocorre pela primeira vez com acento e ponto. Na nona colcheia do compasso, a nota sol da mão direita do piano, está faltando um bequadro(natural)segundo as transposições do sujeito esta nota deve ser natural isso pode ser evidenciado pela colocação do bemol depois na décima terceira colcheia do compasso.
52-54	Nestes compassos o vibrafone divide-se em dois pentagramas no manuscrito o que dificulta a leitura inclusive por ter cruzamento de vozes. Além disto este trecho da Fuga é difícil as viradas de páginas por exemplo a página 09 do manuscrito contem apenas três compassos que passam rapidamente. Na edição o vibrafone fica em apenas um pentagrama dividindo-se em duas vozes e uma letra C de ensaio no comp.53.
55-62	Staccato na notas repetidas (F#5,A#5 e D#6) do vibrafone.
63-65	Colocação de oitavas no vibrafone para expandir as possibilidades tanto de um andamento ágil quanto auxiliar a um crescendo mais equilibrado. Enarmonização do Ré sustenido para Mi bemol para facilitar a leitura quanto simultaneamente executado com o Ré natural.
66-69	Foram mantidos todos os dobrados sustentidos para identificar com maior clareza a transposição do contra-sujeito, porém a sétima colcheia do compasso na mão direita voz inferior na qual está escrito a nota si dobrado sustenido é apenas si sustenido seguindo a transposição do contra-sujeito e as quintas paralelas presentes em todo o compasso. Uma letra D de ensaio foi indicada no comp. 66. Uma intensidade piano foi colocado no início do crescendo do comp. 68 e foi retirada a vírgula de respiração do final do comp. 67 havendo um não entendimento do porquê desta mesma está presente neste trecho já que a interrupção não se faz necessária e o próprio recuo de intensidade já causará um efeito semelhante(de interrupção ou rompimento do discurso momentâneo).
70-73	As articulações dos comp.69 foram copiadas para sua repetição no comp.73 e foi colocada uma ligadura nas duas primeiras semicolcheias do comp.72 dialogando com o comp.70.

74-81	A nona colcheia foi colocada o bequadro de natural na nota si para permanecer as quartas paralelas e manter o tema no comp. 74. Já no comp. 77 na mão esquerda da parte de piano no primeiro tempo a semínima é colcheia pontuada assim como no segundo tempo a semínima pontuada (Mi em oitavas) é na verdade uma colcheia pontuada e na mão direita falta um pausa de semicolcheia na cabeça do segundo tempo. A articulação a partir do comp. 75 até o comp. 81 ao vibrafone e a mão direita do piano é igual ao comp. 2 da peça ,ou seja, uma semicolcheia ligada a outra com ponto de staccato seguida de um semicolcheia com outro ponto de staccato(caracterizando um padrão rítmico bastante utilizado no Baião ou Cururu presentes principalmente no nordeste do Brasil) .
82-89	Foi acrescentada uma letra E de ensaio no comp.82. Nos comp.83 e 84 foram acrescentadas ligaduras na mão direita da parte de piano de duas em duas semicolcheias para dialogar com o comp.9 na parte de vibrafone.
90-98	Foi mantido a escrita dos clusters presentes no manuscrito apenas mudando a fonte para uma nota triangular. Os comp.93-94 foram retirados os sinais de bequadro de precaução por considera-los desnecessários assim como a repetição em cada composto de notas do vibrafone com a intensidade f . Foi colocada uma letra de ensaio F no comp. 93. Uma ligadura do primeiro tempo na pauta superior do piano foi retirada já que o compositor não repete na voz inferior com o mesmo desenho melódico e indica a expressão seco. Uma fermata foi colocada no último ataque do vibrafone no comp. 94.
99-118	No andamento foi colocada uma indicação metronômica de semínima igual a 108, o caráter manteve-se assim como no manuscrito com termo Enérgico. No compasso 107 no segundo tempo na escala descendente do piano foi colocado o número 5 de quitina. As articulações do sujeito em aumentação que aparece no baixo foram trocadas pela articulação “padrão” deste o início da Fuga no comp. 49. A linha de oitava abaixo dos comp.113-118 foram substituídas pela escrita real,como soa(in loco). Uma letra de ensaio G foi colocada no comp.115.
119-125	O f inicial da parte de piano foi trocado por mf para conseguir maior efeito do <i>crescendo</i> a ff . Já no comp. 122 a nota lá natural da terceira colcheia da mão esquerda da parte de piano foi escrita oitava abaixo para conservar o mesmo dobramento de oitava presente em todo o compasso. As articulações foram copiadas exatamente como foram apresentadas no início da obra.
126-131	As indicações de pedal foram substituídas por <i>l.v.</i> e a divisão dos acordes(quartas paralelas) foram feitas desde o comp.128 retirando um pentagrama da parte de piano. Foi colocado uma vírgula na parte de piano no fim do comp.131.
133-142	Foi colocado um letra de ensaio H no comp.136 e escrito como soa (<i>in loco</i>) as notas da mão direita da parte de piano no fim do comp. 140. As notas da voz inferior da parte de vibrafone nos comp.141 e 142 receberam sustenidos elevando um semitom para que os conjuntos harmônicos fossem mantidos com sétimas maiores e menores.
143-155	Em toda a <i>Coda</i> foram marcadas barras duplas para indicar as quadraturas facilitando o fraseado e a contagem para os intérpretes.

156-187	No manuscrito tem uma ligadura do comp.156 para o comp.157 e outra do comp.157,partindo do mesmo acorde, para o comp.158 que indica algo estranho a passagem no qual o pianista teria que as mesmas notas(na mesma altura e registro) com duas mãos diferentes(o primeiro acorde aparece no pentagrama inferior e outro no superior) em um crescendo. A mesma coisa acontece nos comp.168-170.Parecido com isso existem ligaduras nos comp.162-163 e 164-165 na mesma altura com mãos diferentes as notas são rearticuladas sugerindo um <i>portato</i>. Porém esta ideia não se confirma analisando a passagem entre os comp. 172-176 onde a mesma ideia invertida(agora do registro grave para o agudo) aparece ligada de maneira a alternar os registros(ou oitavas). Seguindo a mesma lógica que aparece no final da seção nos comp.184-186, as ligaduras dos comp. 156 para comp. 157 e comp.157 para comp.158 foram substituídas por uma ligadura do comp.156 ao 158. As notas do comp. 157 foram transposta uma oitava acima dialogando com os comp.168-170. As articulações do comp. 161-166 foram alteradas levando em consideração que a frase inicia-se no comp.161 tendo como comprovação a própria colocação do início de um pedal mais uma nova intensidade(<i>mf</i>) e a relação com a frase do comp. 150-155.As indicações de intensidade foram colocadas no início das frases sem repeti-las após este momento,as indicações de <i>crescendo</i> também seguiram o mesmo padrão. No comp.168 as notas do pentagrama inferior da parte de piano foram escritas como soa(in loco).Nos comp. 168-170 foi colocada apenas uma ligadura assim como nos comp.156-158.
188-230	Foram colocadas barras duplas nas quadraturas. No comp.214 as notas foram escritas como soa(in loco). A linha de oitava abaixo do comp. 221 passou para o comp.222 fortalecendo o crescendo e reforçando a quadratura final.

Fonte: Elaboração própria

3. Dois exemplos extraídos da tabela

Selecionamos dois exemplos para discutir mais profundamente na relação entre o manuscrito e a edição prática. O primeiro equivale ao compasso 74.

Figura 1- Compasso 74 do manuscrito

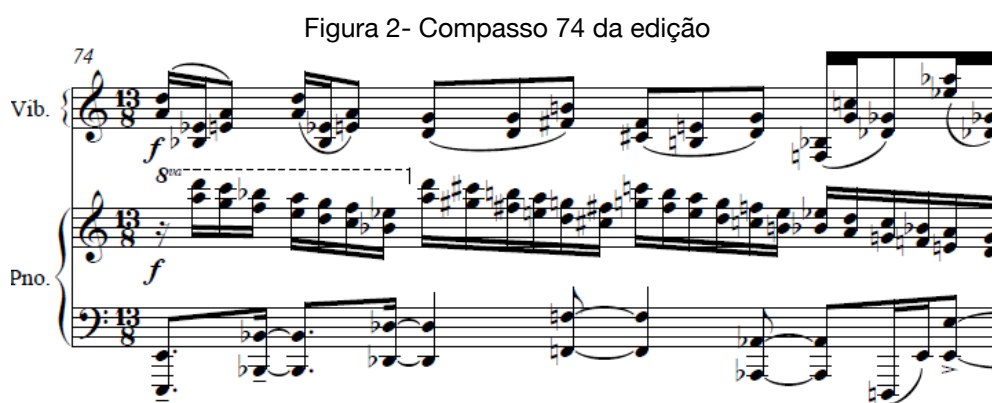


Fonte: PRADO, 1996

Observando este compasso no parâmetro das alturas com ênfase na colocação dos acidentes ocorrentes temos uma dúvida sobre a nona colcheia do vibrafone seria um si bemol ou bequadro? Ele sempre reforça a alteração da nota, no entanto se seguirmos a regra tradicional esta nota si seria bemol. Mas para manter a coerência com os paralelismos de quartas e a lógica desta escrita optamos por colocar

um bequadro. Esta lógica de colocar os acidentes ocorrentes em cada nota fica mais evidente na relação entre o primeiro e segundo tempo do vibrafone no qual o compositor coloca novamente o bemol na nota si ao qual não teria teoricamente necessidade. A linha de oitavação foi modificada terminando logo após a oitava semicolcheia já que a partir da próxima não teria necessidade prática pois as alturas escritas como soa (in loco) possuem poucas linhas suplementares. Esta utilização de muitas linhas de oitavação em manuscritos normalmente é resultante de uma dificuldade em relação ao espaço já que as folhas pautadas são fixas e muitas vezes não são adaptáveis as passagens musicais pretendidas. Atualmente com o recurso tecnológico de editores de partituras esta adequação das notas no espaço do pentagrama é feito automaticamente independente de quantas linhas suplementares sejam necessárias. Na edição utilizamos como padrão o limite de 4 linhas suplementares acima disto foi utilizado a linha de oitavação.

Figura 2- Compasso 74 da edição

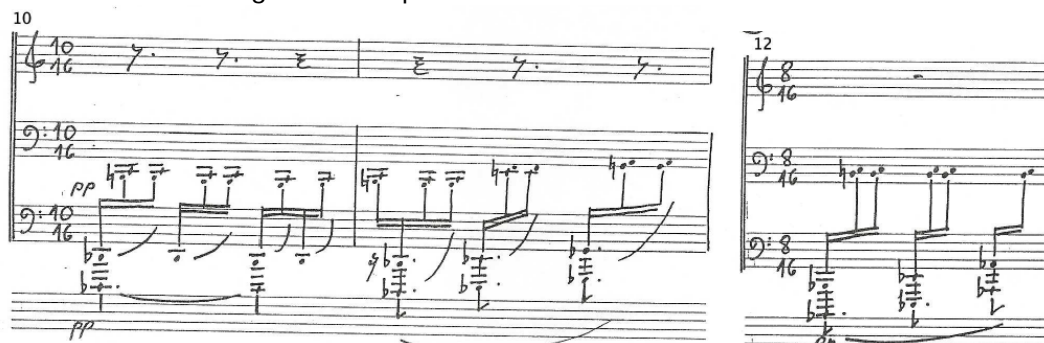


Fonte: Elaboração própria

Outra modificação importante foi articulação ao vibrafone no meio do compasso em que consta no manuscrito acentos e na edição optou-se por ligaduras. A escolha é que com as ligaduras este motivo é diretamente relacionado ao tema B da sonata de caráter mais lírico e contrasta mais com o *non legato* ágil presente na parte de piano.

Nosso segundo exemplo provavelmente seja mais polêmico que se trata de uma alteração da fórmula de compasso, ou seja, outra visão da prosódia rítmica do trecho musical.

Figura 3- Compassos 10-12 do manuscrito



Fonte: PRADO, 1996

Ao observar a figura 3 temos agrupamentos que se iniciam no registro grave em oitavas, no entanto no compasso 11 não coincide com o início do compasso e sim com a segunda semicólcheia. No entanto ao longo da obra quando ocorre esta figuração musical sempre está na primeira semicólcheia do compasso. Inclusive as fórmulas de compasso vão se moldando a esta ideia musical passado de 10 para 8, por exemplo.

Figura 4 - Compassos 10-12 da edição



Fonte: Elaboração própria

Optamos por modificar a fórmula de 10 para 11 no comp.10 e de 10 para 9 no compasso 11. Assim é mantido a frase em oitavas no baixo e seu complemento ou preenchimento rítmico realizado por segundas menores. Sonoramente entre o manuscrito e a edição nada é alterado somente o entendimento musical fica mais imediato e facilita a contagem tanto para o pianista quanto para o vibrafonista que está em pausa.

4. Considerações Finais

Com esta edição prática o autor pretende: contribuir com a difusão da obra; melhorar uma compreensão mais imediata do texto musical; diminuir o tempo de preparação da obra por parte dos intérpretes; fornecer partes cavadas e uma quantidade menor de viradas de páginas; arquivo digital para análise e execução através de dispositivos eletrônicos portáteis (celular; tablets). Este artigo especialmente a sua tabela

fornecerá um material de consulta para os intérpretes relacionarem o que estava presente no manuscrito e o que foi alterado na edição ficando a critério do mesmo utilizar uma ou outra versão.

“A edição é principalmente um ato crítico” (GRIER, 1996, p.04). Com isto cada modificação feita entre o manuscrito e a edição está baseada na crítica do autor e no seu entendimento da obra. Consideramos importante, assim como o compositor Igor Stravinsky(1996), que o intérprete seja um criador da obra e não somente um executante.

“O compositor tem a partitura, que, se ninguém tocar, não serve para nada. Não dá para colocar na parede, por exemplo. Se você pendurar uma partitura de Beethoven na sala, para quem não conhece música aquilo não representa nada: é preciso o intérprete. A música é temporal. Você toca e acabou. Se tocar de novo, é outra coisa, e assim até o infinito.” (PRADO, 2007, p.15-16)

Referências

CASTAGNA, Paulo. **A musicologia enquanto método científico**. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n.1, p. 7-39, 2008

COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Escola de comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. 2 ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>> Acesso em: 13 abr. 2019.

_____. **Tipos de Edição**. Revista Debates no.7, UNIRIO, p.39-55, 2004.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2002.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: segunda edição Editora Contracapa, 2008

PRADO, Almeida. **Entrevista**. *Revista brasileira de psicanálise* [online]. 2007, vol.41, n.2, pp. 15-26. ISSN 0486-641X.

PRADO, José Antônio de Almeida. *Sonata para vibrafone e piano*. Manuscrito disponível no arquivo do CDMC – UNICAMP, 1996.

SANTOS, Bruno Soares. **Duos para Vibrafone e Piano**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Um estudo da comunicação na *performance* musical: dialogismo e interações.

Vitor Barbosa Finco¹; Thamyres Alves do Nascimento Finco²; Cláudia de Araújo Marques³

Resumo: Este trabalho tem por objetivo refletir sobre o processo de comunicação das *performances* musicais. Serão abordados neste processo os agentes correspondentes ao locutor, ouvinte, autor, intérprete e o dialogismo relacionado aos participantes e os modelos comunicacionais propostos à *performance* musical. Nesse contexto utilizamos as teorias de Seibert (2010), Fiorin (2006), Klein (2005) e Bakhtin (1992). A investigação proporcionará aos estudantes de música e aos *performers* um maior entendimento sobre a comunicação performática.

Palavras-chave: *Performance*; Comunicação; Dialogismo, Discurso artístico.

A Study of Communication in Musical Performance: Dialogism and Interactions

Abstract: This paper aims to reflect upon the communication process of musical performances. In this process, the agents corresponding to the speaker, listener, author, performer, the dialogism related to the participants and the models proposed to the musical performance will be addressed. In this context we address the theories of Seibert (2010), Fiorin (2006), Klein (2005) and Bakhtin (1992). The research will provide music students and performers with a greater understanding of performance communication.

Keywords: Performance; Communication; Dialogism, Artistic speech.

1. Introdução

De acordo com as ideias de Mikhail Bakhtin, existe dependência entre os significados advindos de um ato único, comunicativo e performativo e o contexto dos participantes, isto é, o locutor e ouvinte, autor e executante, entre outros. O teórico e filósofo ressalta ainda, em diversos de seus textos, que todas as criações artísticas, sendo elas verbais ou não, estão inseridas num diálogo de obras pertencentes a uma temática análoga do presente, passado e futuro. Estando inseridas ainda, num diálogo entre os participantes do evento, assim, confere-se a um evento toda e qualquer manifestação artística.

Semelhantemente, todo tipo de *performance* musical é percebida no encontro de vozes passadas, presentes e futuras. O sentido da *performance* enquanto obra artística é construído a partir de cada participantes desse evento, ou seja, os intérpretes, ouvintes, técnicos, fazem parte dessa construção. Tais interações – em grande parte distante do controle absoluto do músico-intérprete – afetam e influenciam na percepção que a *performance* atinge em satisfação ou sucesso.

¹Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES; vbfviolino@gmail.com

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UFRJ; vbf_violino@hotmail.com

³ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, pianomarques77@gmail.com.

As experiências próprias, a partir da *performance* musical, me levaram a manter a expectativa de que reproduziria no palco as melhores *performances* já realizadas por mim dentro da sala de estudo, visando alcançar consistência e fortalecimento de minha concentração, a fim de evitar transtornos em dificuldades situacionais, ainda que já tivesse notado a unicidade que cada *performance* possui. Apesar dos objetivos dos estudos de *performance* permanecerem os mesmos, a partir da leitura das teorias de Bakhtin, me foi despertado o desejo por realizar uma abordagem mais realista e inspirada de preparação, no que tange à construção de um discurso que possua qualidade na *performance* musical em que é levado em conta a interação social ocorrida em sua volta.

Os estudos relativos ao fenômeno da *performance* musical a partir das perspectivas de todos os envolvidos no funcionamento do evento despertou a curiosidade em compreender mais a fundo o que e de que forma é comunicado através da *performance* musical, interessando também a constituição de uma *performance* realizada de forma bem sucedida. Sendo assim, esse estudo se propõe a responder ao seguinte questionamento: Por que a música possui significado, partindo da ideia de que toda música significa algo para alguém em algum lugar e momento?

A clareza que a semiótica e a perspectiva antropológica são verdadeiramente auxiliadoras no processo de estudo adequado da comunicação social presente nas diferentes maneiras de se fazer música é notório; contudo, perspectivas propostas pela filosofia, biologia, sociologia, psicologia e das teorias artísticas também poderiam contribuir de forma significativa em tais estudos dado a complexidade do assunto. Neste artigo, as ideias de Bakhtin acerca do dialogismo da linguagem e da literatura permeiam o estudo, além de autores que retratam a musicologia e a *performance* musical.

Portanto, o presente artigo tem por objetivo compreender o que é *performance* musical e de que forma pode ser comunicada, além de propor uma discussão a respeito do conceito de *performance* musical bem sucedida.

2. Dialogismo e *performance* musical

Para que a investigação a respeito do dialogismo da *performance* musical seja levantada, é preciso que iniciemos na concepção de que a música é uma forma de comunicação na sociedade. Mesmo quando os conceitos da linguagem e semióticos são aplicados através da música, o que os torna incompleto (MERRIAM, 1964).

O intuito real de comunicação pode ser encontrada no enunciado, no instrumento da linguística tradicional. Já o dialogismo é a ligação de sentido que existe

entre os enunciados. Para que venhamos entender o conceito de enunciação, o enunciado estará sempre encaixado nas vozes correntes do autor. Nessa concepção, o enunciado é uma cópia única que compartilha com enunciados existentes tendo o diálogo com duração de tempo indefinida. Por outro prisma, a língua é reiterativa e possuída de um poder que pode elevar ao código do enunciado quando há o destinatário (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 289).

Exemplificando os gêneros de discurso primário e secundário na música, apresentaremos Seibert (2010) que reconhece três estágios na ópera – partitura, gravação e encenação. Os estágios de interação quando compreendidos como modalidade e concepções que vão ser usadas na música, estas são conhecidas como traços de discurso secundário. Enquanto a encenação é apresentada, existe a conversa teatral (entre os personagens) que se enquadra à notação (partitura – interação entre personagens), que por sua vez completa a representação performática, que é o encontro consciente entre o intérprete e o público (SEIBERT, 2010). Todos os estágios interpretativos entre os participantes têm como cerne os personagens, que tem como foco representar claramente os gêneros, sendo eles primários ou secundários.

Consoante ao tratamento do autor, a polifonia discursiva se dá nas texturas musicais que indicam o diálogo. Curioso é pensar que a polifonia musical alcança a polifonia discursiva, ambas se distinguem. Na polifonia discursiva, o discurso apresenta múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidos a uma voz central de autoridade; as vozes são equipolentes, coexistem e interagem em igualdade de posição (FIORIN, 2006 apud SEIBERT, 2010).

A polifonia musical nada mais é que duas melodias ecoando ao mesmo tempo. Por vezes, as vozes ecoantes podem ser confundidas com as conversas polifônicas do discurso que por hora o autor, o destinatário e os interlocutores estão presentes. Entretanto, o dialogismo tem total ligação e compreensão no funcionamento da linguagem que se explica na situação que todo enunciado só é formado baseado no discurso de outro, que tem a união de sentir e ouvir as relações discursivas. Essa polifonia discursiva se compreende na arte de ouvir do outro, na proposta de interativa das vozes que apesar do contato íntimo do discurso, pode manter autônomo o poder de relevância de cada discurso (BAKHTIN, 1994).

Seibert (2010) afirma:

No caso de estudos musicológicos que analisam a obra com base em ideais imaginados de execução, evitando a contextualização em *performance* real, o analista frequentemente evita a avaliação social. Porém entendendo a ideia de Cook

(2001 [1999], p. 242), de que a análise é uma espécie de *performance*, que a avaliação social é inevitável e que evidência da avaliação, mesmo fraca e inconsciente, é detectável como, por exemplo, em afirmações errôneas de universalidade. Cada leitura ou *performance* de um texto é um enunciado novo, uma obra de arte efêmera.

Pois no estudo musical, na arte musical, se optamos pela desatenção à *performance*, corremos o risco de fracassarmos na conversa com a cultura contemporânea e desabitamos da ligação da música e da vida. Esse fenômeno se explica porque a música entra na vida “através da *performance* e a vida entra na música através da *performance* também (SEIBERT, 2010, p. 27)”.

A existência da *performance* propicia o cruzamento da música com a vida, oportunizando a apropriação do estilo. Seibert (2010, p. 30) informa que:

o uso da palavra “estilo” na música é bastante enigmático, pois a mesma palavra se refere tanto à combinação dos elementos musicais característica de uma época ou de um país quanto ao que distingue uma *performance* de outra ou a obra de um artista daquela de outro. Às vezes a pessoa empregando a palavra “estilo” nem se dá conta quando transita entre os dois significados.

Sobre a aparição dos enunciados no conteúdo, o estilo que a construção composicional se apropria, esses são espelhos das diferenciadas e constantes instâncias da humanidade e suas ações.

Seibert (2010, p. 39) ao citar Bakhtin (1992, p. 283) reconhece:

há estilo individual e estilo pertencente ao gênero do discurso. Quanto ao estilo individual, Bakhtin diz que já que todo enunciado é individual, o enunciado pode refletir a individualidade de quem fala. Mesmo quando o enunciado exhibe estilo “nacional” (práticas comuns a uma dada região), há espaço para a inter-relação com o estilo individual. No entanto nem todo gênero propicia o estilo individual. Os gêneros mais propícios à expressão da individualidade são os artístico-literários. Os menos favoráveis são aqueles que requerem uma forma padronizada, tais como nas variedades de documentos oficiais. Na grande maioria dos gêneros do discurso, o estilo individual não serve a intenção do enunciado, embora possa aparecer como subproduto (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 283).

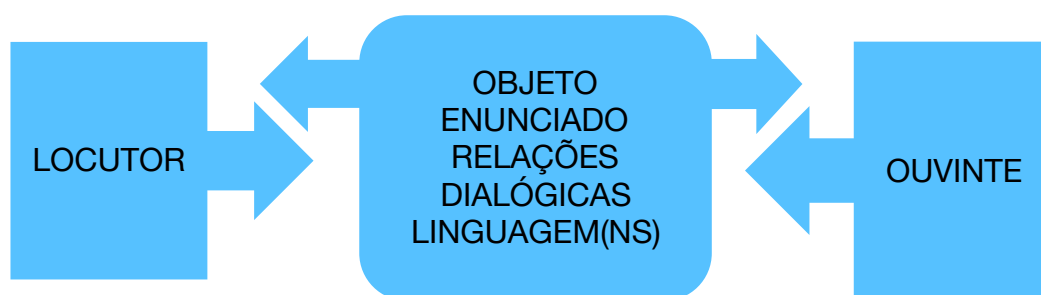
A *performance* erudita parece impugnar que os gêneros artístico-literários são os mais pertinentes para expressão de um gênero individual. Porém, não contradiz, pois as *performances* que compreendem música antiga são muito padronizadas. A interpretação fidedigna que o compositor intencionou está ligada aos estilos de época, origem, cultura, expressividade do próprio compositor.

A *performance* de uma obra musical significa uma expressão artística, porém a composição se mostra como outra obra; embora ambas estejam relacionadas a um gênero somente.

3. Modelo - discurso artístico

Nesse estudo temos um modelo de comunicação para qualquer tipologia de enunciado.

Figura 1 – Modelo aproximado de enunciação



Fonte: adaptado de Seibert (2010).

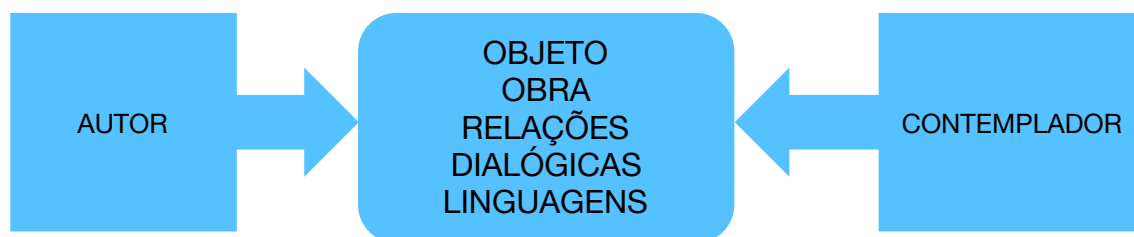
Seibert (2010, p.36 apud Todorov 1984, p. 55) adverte:

[...] o esquema de comunicação distorcido pelos estruturalistas corresponde a um aspecto da realidade, especificamente à realidade discursiva de telegrafistas que utilizam uma chave para codificar e decifrar uma mensagem que se transmite pelo ar. Tal esquema também pode representar a intenção do locutor que quer negar a resposta criativa do ouvinte.

Bakhtin (apud KLEIN, 2005, p. 14) admite que ênfase seja a única voz no monologismo. O monologismo não escuta, não permite uma resposta do outro e com o intento de soar como a última palavra ele profere um monólogo para receptor sem desocupado. O mesmo autor referido afirma: “O texto é um conjunto coerente, ou um tecido, de signos não necessariamente verbais, de tal modo que criações não verbais são também textos” (BAKHTIN, 1992 [1959-1961], p. 329).

O que se compreende o texto da obra? Segundo Barthes (apud KLEIN, 2005, p. 140), “o texto é um campo metodológico aberto a uma multiplicidade de sentido, enquanto a obra é um documento ligado ao seu autor e ao seu ponto cultural/histórico de origem”. Entretanto, as obras são feitas de signos. Contudo, apesar da diferenciação do uso das palavras texto e obra, a ênfase comunicativa de um é igual à ênfase do outro, tendo os dois como enunciados.

Figura 2 – Modelo aproximado da comunicação da obra



Fonte: Adaptado de Seibert (2010)

Seibert (2010, p. 37) esclarece:

Quem interpreta e responde à obra é o contemplador; quando a obra é escrita, é o leitor que interpreta e responde. Mantenho as relações dialógicas no esquema em vez de colocar intertextos porque, além de outros textos, enunciados que não são textos interagem com a obra no momento da contemplação para contribuírem para o sentido. As relações dialógicas são outros enunciados procedentes não só da intertextualidade da obra, senão também do contexto do autor e do alcance do contemplador. A língua e as linguagens utilizadas, assim como o objeto, têm implicações importantes para os tipos de enunciados em diálogo com a obra e para a possibilidade de identificação das relações dialógicas pelo contemplador.

O contemplador é quem responde à obra e a interpreta, porém quando a obra é escrita, o leitor interpreta e responde.

4. Performance musical

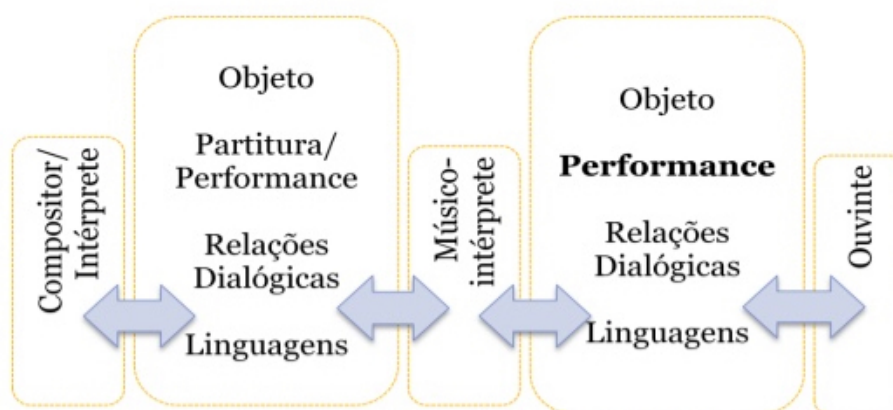
Definiremos o conceito obra musical – que pode se ater a uma composição musical, representada pela escrita musical (partitura) e pelo som, quanto à *performance* musical, que não necessariamente seja a interpretação de uma obra. Para Bakhtin (1992 apud TODOROV, 1984, p. 40), a obra é um enunciado, que é igual a uma interação “Cada elemento da obra se compara com um fio juntando seres humanos”. A obra como um todo é o conjunto destes fios, que cria uma interação social complexa e diferenciada entre as pessoas que estão em contato com ela”.

A visão de Barthes sobre a obra está em seu contexto de origem, que leva ao autor e Bakhtin (1992, p. 298) analisa a obra a partir de todas as dialogias relacionadas “as pessoas que entram em contato com a obra”. Nesse pensamento que ele embasa a sua teoria de “conjunto de fios”.

Uma *performance* breve é examinada somente uma vez. Uma *performance* gravada seria um documento de gravação, sendo um canal à parte da *performance* original, o que modifica completamente a apreciação. Mesmo as obras consistentes em documentos como livros e gravação não sugerem confirmação dos fatos porque cada

ouvinte se torna único para cada *performance*. Bakhtin (1992) expõe seu pensamento quando anuncia que a *performance*, quando pensamos nela a partir de uma composição musical se torna um discurso entre o autor, leitor, intérprete e apreciador. Os fios da interação social tornam a obra artística única, porém com muitas interpretações (SEIBERT, 2010). Desta feita o compositor e intérprete são cocriadores; e o intérprete e ouvinte, cocontempladores, resultando em uma rede de interações sociais. A comunicação através da composição musical pode ser mostrada como um modelo de comunicação da obra, porém a *performance* musical de uma composição pré-existente nos mostra o grau complexo da atividade.

Figura 3 – Comunicação de uma *performance* musical partindo de uma composição pré-existente



Fonte: Siebert (2010)

No modelo de uma comunicação criado por Seibert (2010), nota-se que palavras como, intérprete e *performance* aparecem duas vezes no modelo. No modelo, a *performance* em questão aparece em negrito e, o intérprete que aparece como incumbido pela *performance* é apresentado no centro. Normalmente, o primeiro participante do evento não se faz presente na *performance*, sendo ele o compositor (quando se trata de uma *performance* realizada a partir de uma partitura escrita); um músico-intérprete (quando é abordada a *performance* que é executada partindo de uma audição de outra *performance* da composição). Tendo em vista as três categorias do participante do evento, ou seja, a pessoa fonte da composição, a pessoa músico-intérprete da *performance*, e o ouvinte, tem-se a multiplicação das relações dialógicas, quando cada um dos participantes dialoga com os demais.

O diálogo estabelecido não é direto, com exceção do discurso do músico. O diálogo de músico e compositor se dá à distância e por meio da partitura ou de outra *performance*. Compositor e ouvinte dialogam de maneira ainda mais afastada a partir do

discurso criado pelo músico-intérprete. O diálogo entre ouvinte e músico-intérprete, no que lhe diz respeito, se dá à distância em ação responsiva retardada. Dentro desse pensamento são escondidas ainda, mais duas complexidades.

Primeiramente, os eixos de compositor, músico-intérprete e ouvinte usualmente é representado por pessoas. Sendo assim, o músico-intérprete pode ser configurado por uma orquestra com regente, sendo um conjunto com diálogos particulares que alinhavam o discurso da *performance*. Dentro da categoria do autor de uma ópera, estão: compositor de uma ópera, o autor do libreto e, ainda, o escritor da obra literária, de acordo com a procedência de cada ópera. As compreensões responsivas ativas de ouvintes de *performances* de música erudita nem sempre são compartilhadas pelos mesmos, o que mantém suas respostas individuais e não consensuais.

Em segundo lugar, o ato comunicativo da *performance* torna-se ainda mais amplo em complexidade quando o contemplador é levado a sair de si em sua imaginação, sendo encaminhado a uma autorreflexão, ou seja, quando dialoga consigo mesmo. Pode ser que esse diálogo consigo mesmo seja um fundamento do sucesso da *performance* musical, podendo ser também de qualquer obra artística, ou seja, uma *performance* que estimule o diálogo aprofundado e o autoconhecimento por parte dos ouvintes/contemplador.

Um ponto a esclarecer é que o padrão de comunicação da *performance* citado acima, não se adequa quando utilizado para representar os planos de interação. Uma vez que, o esquema aparenta ser linear – do compositor para o músico-intérprete e do músico-intérprete para o ouvinte – quando, na verdade, essa relação encontra-se localizada da seguinte forma: relação compositor e músico-intérprete dentro da relação músico e ouvinte. A linearidade contida no esquema acima representa cronologicamente a completude do processo da *performance*, ou seja, a composição da obra, a seleção da obra para a *performance*, ensaios, encontros nas apresentações e o efeito – mais ou menos – o contínuo do discurso nos ouvintes.

A ideia da música enquanto processo e não como produto não é nova. Entre os períodos das duas guerras mundiais, foi fundamentado por Orff e Keetman em uma abordagem da educação musical, na música pensada como processo, chamada *Orff-Schulwerk*. A ideia é desenvolvida por Small (1998) ao longo de seu livro *Musicking*. A *performance* como processo em vez de produto é referenciada por Cook (2006).

No que tange às relações dialógicas ao redor da composição de uma obra musical, assim como esperado, existe um diálogo do compositor com os enunciados anteriores, orientando sua obra ao outro. Assim, pode haver a exploração intencional da

intertextualidade, ou pode não haver preocupação com ela, ao deixar que os textos musicais dialoguem entre si sem interferência consciente do compositor. A composição pode se apresentar como uma maneira de exprimir de forma a propagar externamente respostas às experiências de vida, ou até mesmo dirige-se à indefinição ou idealização do outro. Também pode haver a imaginação de destinatários particulares por parte atribuída do compositor, o que proporciona maior interferência do destinatário no discurso.

Com relação ao dialogismo presente em volta da interpretação da composição pelo músico-intérprete, o mesmo age como leitor da partitura, ou até mesmo uma espécie de ouvinte do discurso da composição. É esperado que a atitude do músico frente à composição seja responsiva ativa. No estudo da partitura, algum significado do discurso é percebido pelo músico. Geralmente isso é ocorrido por meio de duas opções, sendo a primeira a concordância total ou parcial, a adaptação do discurso para que se torne seu, ou ainda, representar enquanto veículo ou ator, de melhor forma possível o que é entendido por ele como a intenção do compositor para com o discurso musical.

As opções acerca da interpretação são frequentemente resultantes do diálogo entre a *performance* atual e *performances* anteriores, sendo elas do mesmo intérprete ou não. A compreensão responsiva ativa é materializada na *performance*. O intérprete – ocupando o papel de leitor ou de ouvinte no primeiro estágio de preparação – de outras áreas musicais, por exemplo, o jazz ou a música popular, possui mais opções, do tipo: arranjar a obra do compositor para realizar uma mudança de significado ou para acrescentar uma significação pessoal à obra.

Dentro das relações dialógicas que permeiam o encontro entre o músico-intérprete e o ouvinte, é possível que o músico oriente seu discurso para que vá de encontro ao ouvinte, do mesmo modo como o locutor normalmente vai ao encontro do ouvinte em um anunciado, de acordo com Bakhtin. Ao falar da ansiedade em *performance*, Alfred Brendel faz uma descrição da relação vista pelo seu prisma para com a plateia aponta seu preparo mental. O pianista Michael Boriskin também estabelece um encontro com o ouvinte dentro de uma *performance* musical.

A decadência, em termos de quantidade, do público da música erudita talvez se deva a uma disfunção existente do diálogo na *performance*, apesar de mudanças culturais também provocarem e contribuírem para o afastamento de muitas pessoas. Diante da pluralidade de gostos musicais da atualidade – a qual antes fora pensada como uma oportunidade de se criar espaços para todos os gostos – a comunidade da música erudita se encontra cada vez mais enxuta. A presença do compositor de música erudita ainda vivo tornou-se quase impercebível dentro da grande sociedade, fato dado, pelo menos em

parte, em função da comercialização massiva de música popular, que por sua vez acaba por determinar a educação cultural do público.

Como forma de responder a isso, o compositor e o intérprete de música erudita, podem seguir a sugestão dada por Milton Babbitt (1998), de que seja melhor se retirar do mundo público, delimitando-se em um mundo de audições particulares e gravações, de forma a eliminar os aspectos públicos e sociais de seus trabalhos, numa tentativa de garantir as relações dialógicas úteis para a apreciação da *performance* por parte dos ouvintes convidados.

O artista criador é, de uma forma particular, testemunha de sua época ao mesmo tempo em que está à frente da mesma. Por isso, entende-se que os meios de expressão mudam de acordo com cada época e devem mudar. As *performances* se distinguem para diferentes públicos diante do encontro do músico para com cada ouvinte.

Desta forma, Seibert (2010, p.89) informa “como última atenção especial, que o músico pode ter em relação ao ouvinte, tem-se a antecipação da sua resposta”. Porém, o músico-intérprete se coloca em posição arriscada ao alterar o significado do enunciado musical para precipitar a resposta do ouvinte. Como exemplo, o desejo de agradar, “que pode ofuscar a voz genuína do músico. [Assim], pode surgir uma tensão entre a visão do músico e a antecipação”, provocada por ele, da resposta do ouvinte (SEIBERT, 2010, p. 91).

Bakhtin (1992, p. 322) diz, “levar-se-á em conta o destinatário, cuja reação-resposta será presumida de modo pluridimensional, o que introduz uma dramaticidade interna especial no enunciado [...]”. Voltando ao pensamento de Seibert (2010, p. 93), ressalta que “na tradição erudita, a plateia certamente parece passiva, sentada, apenas recebendo o discurso”. Uma filosofia, já mencionada acima, para a função da música, é a necessidade que o homem possui de se “expressar e de exteriorizar-se, não necessariamente para o outro. Uma boa estratégia para lidar com a ansiedade em *performance* é resistir” e ir mentalmente ao encontro do ouvinte.

Nos gêneros líricos, há a compreensão responsiva que permanece muda durante um tempo, mas, “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1992, p. 291).

Surge, então, o questionamento se os aplausos – uma resposta ativa imediata à *performance* – será suficiente para o músico-intérprete ou o compositor (SEIBERT, 2010). Os aplausos são desejáveis em todo tipo de concerto ou show, seu nível de entusiasmo pode variar de público para público e local e, são um dos rituais de educação

mais esperados. O músico não pode e não deve contar com uma resposta “mais específica do que a ritualizada” (SEIBERT, 2010, p. 92). Frequentemente o músico se contenta com a própria experiência de criar o discurso, sendo assim, ele se contenta com o diálogo real ou imaginado com o compositor, com os músicos parceiros e intertextuais na composição (SEIBERT, 2010).

5. Conclusão

Nesse artigo detectamos a comunicação que pode ser vista no enunciado, na linguística tradicional. E conhecemos o sentido funcional e prático do dialogismo que se mostra no enunciado, que por sua vez, é uma cópia inédita que divide com outros enunciados existentes tendo o diálogo com duração de tempo indefinida. Nesse processo de dialogismo e modelos comunicacionais, trazemos a *performance* e assumimos o dialogismo na concepção musical entre as pessoas participantes.

A *performance* musical é um canal de comunicação e trocas de ideias que podem se relacionar entre as pessoas envolvidas, pois oportuniza o envolvido edificar e organizar as relações de diálogo entre todas as vozes desse processo, além de criar pontes que pertencem ao objeto da *performance*, que por sua vez serão experimentados entre os participantes no local que está sendo apresentado à obra.

Algumas *performances* não produzem consequência ao ouvinte porque questões de gênero e diálogo. Pode ter acontecido no momento desta troca uma lacuna dialógica, ou a falta de acolhimento sentimental, técnico ou até psicológico da *performance* para a *performer*.

Um concerto de música erudita não vai comunicar os mesmos conceitos e relações que um concerto de música popular, isso acontece por causa das possíveis diferenças nas relações sociais entre os participantes (partitura, obra, plateia, performer e o meio social) e nos tipos de sons feitos e possíveis diferenças nas relações entre os participantes e o espaço da *performance*.

Em tantas possibilidades entre os a gentes musicais e os participantes devemos procurar de uma forma profícua e inteligente em passar a mensagem clara através da música, que no caso, é o veículo do nosso estudo comunicacional. Um assunto desafiador que não pretendemos solucionar em todos os seus efeitos, mas contribuir nas reflexões sobre o processo de interação comunicacional na música para que ela possa se fazer ouvida.

Referências

- BAKHTIN, M.M. Apontamentos 1970-1971. IN: _____; GALVÃO, Maria Ermantina. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1970- 1971]. p. 369-397
- _____; VOLOSHINOV, V. N.; MEDVEDEV, P. N.; MORRIS, Pam. **The Bakhtin reader: selected writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov**. London; New York: E. Arnold, 1994. 262 p.
- COOK, Nicholas. **Analyzing performance and performing analysis**. IN: _____; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University, 1999/2001. p. 239-261
- COOK, Nicholas.. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. [2001] *Per musi*, Belo Horizonte, n. 14, jul./dez. 2006, p. 05-22. Disponível em: . Acesso em: 08 abr. 2008.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisa. Música. Heikel Tavares. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/ims/>>. Acessado em: 17 de Julho de 2018.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**, dos primórdios ao início do século XX. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western art music**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University, 2005. 182 p. (Musical Meaning and Interpretation)
- MARIZ, Vasco – **História da Música no Brasil** – Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981.
- MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro – Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.
- MERRIAM, Alan P. Uses and functions. IN: **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University, 1964. p. 209-227
- MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.
- SEIBERT, Carla Jean. **A performance musical como interação: dialogismo, significados e sucesso**. 2010. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**. Volume1. São Paulo: Editora: 34, 1999.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin: the dialogical principle**. Tradução de Wlad Godzich. Minneapolis: The University of Minnesota, 1984. 132 p. (Theory and History of Literature, 13) Título original: *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*.
- VASCONCELLO, Ary. **Panorama da Música Popular Brasileira - volume 2**. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

AUDIO VOX: Catalogação e Guia de Escuta de obras de compositores brasileiros do gênero eletroacústica mista para voz e eletrônica no período de 1988 a 2018

Doriana Mendes¹

Resumo: Audio Vox trata-se de um projeto de pesquisa que pretende catalogar e investigar a produção do gênero eletroacústica mista para voz e eletrônica na Música Brasileira nos últimos trinta anos (1988-2018). Objetiva identificar a estética sonoro-musical dos compositores através de um guia de escuta incluído no catálogo contendo análise dessas tendências. Busca-se ampliar o conceito de música eletrovocal (Bosma; Young; Mendes) e avançar sobre a discussão de propostas de uma nova escuta (Schaeffer; Horvath; Causton; Wishart; Oliveira; El Haouli; Ruviaro & Segnini).

Palavras-chave: Eletroacústica mista para voz e eletrônica; Música eletrovocal; Catálogo de obras; Guia de escuta; Música brasileira contemporânea.

Audio Vox: Cataloguing and Listening Guide of Brazilian Composer's Mixed Electroacoustic Works for Voice and Electronics from 1988 to 2018

Abstract: Audio Vox is a research project that aims to catalog and investigate the production of mixed electroacoustic genre for voice and electronics in Brazilian Music in the last thirty years (1988-2018). Its main purpose is to identify the variety of musical aesthetics of diverse composers indexing their sonic output through a listening guide that will be included in an analytic catalog of their tendencies. This research seeks to expand the electrovocal music's concept (Bosma; Young; Mendes) in order to understand, advance and propose new perspectives for the listening of such genre (Schaeffer; Horvath; Causton; Wishart; Oliveira; El Haouli; Ruviaro & Segnini).

Keywords: Mixed Electroacoustic genre for voice and electronics; Electrovocal music; Works catalog; Listening guide; Contemporary brazilian music.

*“conhecer hoje a música de seu tempo,
para não ter que reconhecê-la
como música do passado”
(NEVES, 2008, pág.336)²*

1. Introdução

O contexto de surgimento do gênero música eletroacústica data da segunda metade do século XX, a partir de 1950, no ocidente, mais precisamente em países como a França, Itália e Alemanha quando compositores como Pierre Schaeffer (1910-1995), Luciano Berio (1925-2003) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), entre outros

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO - Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM), divulgacaodoriana@gmail.com

² Expressão corrente no antigo Instituto Villa-Lobos, anteriormente chamado de Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que se instalou no prédio que abrigara a União Nacional dos Estudantes (UNE), na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, citada por José Maria Neves, no capítulo “Música hoje no Brasil: partindo dos novíssimos” como exemplo da “preocupação com a linguagem musical contemporânea”.

–incentivados pelos estúdios de gravação das rádios em seus respectivos países –puderam ter acesso a equipamentos de amplificação e registro de áudio de última geração, favorecendo as pesquisas com a então incipiente música eletrônica e as experimentações em torno da gravação de sons da natureza e da voz humana. No período estabeleceram-se duas vertentes: a *musique concrète* de Schaeffer nos estúdios da *Office de Radiodiffusion et Télévision Française* (ORTF) em Paris e a *elektronische musik* de Stockhausen, nos estúdios da *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) em Colônia, na Alemanha. A distinção entre essas orientações marca a pesquisa de Schaeffer pela captura de sons da natureza e de objetos e sua posterior transformação em estúdio, e a busca de Stockhausen em criar/fabricar sons eletronicamente com os recursos tecnológicos propiciados pelos equipamentos da época. Entretanto, Stockhausen também trabalhou com vozes humanas sendo *Gesang der Jüngling* (1955-56)³, –que teve como material sonoro a voz do adolescente de doze anos Josef Protschka– sua icônica obra do gênero nesses primórdios. Mas tratava-se de música eletroacústica acusmática para ser ouvida numa sala em que alto-falantes, dispostos de forma quadrafônica ou octofônica, eram usados como ferramentas pelos compositores para a difusão da obra no espaço da sala de concerto. São obras para serem ouvidas pelo público de forma acusmática (sem a referência de onde provêm esses sons), pois não contam com intérpretes ao vivo, exceto, se considerarmos a performance do compositor (a qual implica na escolha dos sons que circularão pelos alto-falantes: quando, como e com que intensidade) ao difundir espacialmente sua obra no local do concerto.

O gênero eletroacústica mista contempla as obras que combinam intérpretes ao vivo e suporte eletrônico ou, como inicialmente denominado, o *tape*, que significava a montagem (artesanal) de trechos de material gravado e emendado, de acordo com as escolhas do compositor. No passado (século XX), as emendas eram feitas de segmentos da fita magnética⁴, previamente selecionadas pelo autor e retiradas do gravador de rolo. Schaeffer e Pierre Henry (1927-2017), a partir de 1948, com a tecnologia encontrada na *Radio Diffusion et Télévision Française*, produziram *tape collages* –procedimento análogo ao existente nas artes plásticas– com a montagem de sons previamente gravados: a chamada *musique concrète*.

Uma das particularidades do gênero eletroacústica mista é a existência de partitura composta para o intérprete –instrumentista ou cantor– contendo “as deixas” da

³ Link para escutar a obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1Psx24n3rM> Acesso em 16.out.2018.

⁴ A primeira aplicação da fita magnética foi o registro de áudio, razão pela qual ela foi inventada por Fritz Pfleumer em 1928, na Alemanha.

parte eletroacústica. Cabe ao performer reconhecer e conhecer de forma absoluta os sons que integram o suporte eletrônico para que a música seja o resultado das sonoridades de ambas as fontes: eletrônica e intérprete solista (ou vários). Na reflexão de Andrade (2013): “a responsabilidade de manter junto o ensemble, dependerá de sua capacidade de acoplamento com o material eletroacústico a partir de uma posição integradora e não de subordinação” (ANDRADE, 2013, pág.61)⁵. De fato, esta é uma das fundamentais características da música eletroacústica mista: a exigência de que o intérprete conheça integralmente e de memória cada gesto sonoro do *tape*. A esta característica soma-se a necessidade de uma nova escuta. Um ouvido capaz de absorver uma nova estética musical que propõe uma nova organização de sons, a formular uma nova sintaxe musical com a finalidade de compor o discurso sonoro da obra juntamente com a parte do instrumento e/ou voz. Ao intérprete é requerido, nessa nova escuta, a capacidade de perceber a dimensão espectral e temporal da obra.

Em 1952, em Bonn, na Alemanha, Bruno Maderna compõe *Musica su Due Dimensioni*, obra para flauta, pratos e fita magnética, marcando o nascimento do gênero. No Brasil a expressão dessa nova música que combina intérpretes ao vivo e suporte eletrônico (o *tape*) surge, segundo Neves (2008), na década de 1970, a partir das experimentações, por exemplo, de Jorge Antunes, do grupo de compositores de Brasília e que teve, através de bolsa de estudos, oportunidade de estudar em Buenos Aires (Instituto Torcuato di Tella), em Utrecht (Instituto de Sonologia) e em Paris (como estagiário do Grupo de Pesquisas Musicais da ORTF) ao cursar seu doutorado em Paris VIII. O próprio compositor narra a criação de *Source*, composta no Brasil, no período entre 1974-1979, em que Antunes retorna ao país:

Minhas obras sinfônicas passaram a adquirir sonoridade que se assemelha à da música eletrônica. É a época da defesa da tese de doutorado “Son nouveau, nouvelle notation”, na Sorbonne, Université de Paris VIII. Novas técnicas de utilização dos instrumentos tradicionais da orquestra fizeram com que minha música soasse como se fosse eletrônica, sem o uso da eletrônica. Então, para ilustrar essa fase eu proponho que a gente ouça uma peça feita com o GEMUNB: *Source*. É uma peça para viola, violoncelo, flauta, voz de contralto, piano e instrumentos transformados com microfones de contato e microfones aéreos, que captam os sons e os levam ao sintetizador analógico EMS Synthi A, que eu havia trazido de Londres. (ANTUNES, 2002)⁶

Neves (2008) descreve a ocasião de performance da obra:

⁵ La responsabilidad del intérprete de “mantener al ensamble junto”, dependerá de su capacidad de acoplamiento con el material electroacústico desde una posición integradora y no de subordinación.

⁶ Palestra proferida pelo compositor na série Trajetórias da Academia Brasileira de Música, em 04 de junho de 2002. Disponível em: <http://livrozilla.com/doc/1503364/jorge-antunes---academia-brasileira-de-m%C3%BAsica> Acesso em 23.out.2018.

Na mesma linha de revisão de conceitos, situa-se a obra *Source* para voz, flauta, viola, violoncelo, piano, sintetizador e fita magnética (experiência de *live electronic music*), que foi apresentada no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, para fugir do espaço musical tradicional, no intervalo de uma das apresentações do Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília, dirigido pelo próprio Antunes (NEVES, 2008, pág.281)

Audio Vox nos revelará um material importante e precioso de obras brasileiras do gênero eletroacústica mista, a serem conhecidas e ouvidas por pesquisadores, compositores, intérpretes, estudantes de música e pelo público em geral, interessado na trajetória da música brasileira contemporânea, inserida na história recente do país.

2. Objetivos

Audio Vox tem como objetivo geral fazer um levantamento e investigar a produção do gênero música eletroacústica mista para voz e eletrônica na Música Brasileira nos últimos trinta anos (1988-2018) e identificar a estética sonoro-musical dos compositores através da análise de suas peças –a partir da elaboração de um guia de escuta–, mapeando os elementos que servirão de apoio para traçar o perfil do estilo de cada um dos compositores, tendo particular enfoque no tratamento da voz solista. A pesquisa resultará num Catálogo das Obras e um Guia de Escuta das mesmas como produto final.

Busca-se ainda ampliar o entendimento do conceito de música eletrovocal, através do termo cunhado por Bosma (1996) e reiterado por Young (2015) e discutido em nossa tese O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal, Tem-se como alvo mapear as características de uma nova escuta, fundamentada nas teorias de Schaeffer e desdobrada em reflexões e discussões de conceitos por Wishart, Horvath, Causton, Oliveira, El Haouli e Ruviano & Segnini, voltada para as novas estéticas propostas pela experimentação do gênero eletroacústica mista.

Vislumbra-se também a possibilidade de incentivar, efetivamente, mais compositores a realizarem obras do gênero, dado à facilidade de acesso a *home studios* e estúdios de gravação nas universidades, estimulando a colaboração de compositores e intérpretes no usufruto do incessante desenvolvimento tecnológico de equipamentos. O estímulo à utilização das novas tecnologias de captação de áudio, o uso de sensores e pedais, e ferramentas como o *loop* (tecnologia da *loop station*), por exemplo, promovem a aproximação de estudantes de composição e de música (cantores e instrumentistas) com novas possibilidades de produção musical, inseridas num novo e amplo mercado de trabalho, aberto à interação de linguagens.

3. Acesso aos Dados

Neste primeiro momento, estruturamos nossa metodologia a partir de contato, via comunicação de mensagem pessoal (e-mail) com alguns compositores dos diversos núcleos existentes em várias regiões do país, informando da existência da pesquisa e do interesse na colaboração com o fornecimento dos dados relativos (partitura e registro sonoro) às obras compostas no referido período. O catálogo conterá, portanto, um anexo de suporte de áudio e/ou a indicação de *link (online)* para o acesso à gravação das obras.

Estamos em processo de revisão da bibliografia disponível e em busca de outros artigos e publicações sobre a escuta da música contemporânea, com enfoque na música eletroacústica, especialmente em obras que incluam a voz humana. Buscamos certificarmo-nos da disponibilidade dos arquivos (fontes primárias) para o levantamento das obras gravadas e registradas em partitura no período inicial da pesquisa que envolve a década de 1988 a 1998. Encontramos o *site* do projeto “Brasil Memória das Artes”⁷ — em sua parte sonora organizado pelo musicólogo Flavio Silva, importante interlocutor de nossa pesquisa na sua qualidade de ex-coordenador de música erudita da Funarte e responsável pela realização da Bienal de Música Brasileira Contemporânea desde meados dos anos setenta— com o qual temos a intenção de colaborar com a inserção de dados, e igualmente o acervo de música do CEDOC⁸ da Funarte no Rio de Janeiro. Ainda em sua fase inicial, que terá sua conclusão em 2023, contamos com uma bolsista de Iniciação Científica (CNPq) —Nicole Amorim— que, ao participar do Simpósio dos 30 anos do CDMC, fez um levantamento das obras do período no acervo da biblioteca do centro de documentação.

4. Conclusões Prévias

Acreditamos na importância de se levantar e mapear o estado da arte do gênero eletroacústica mista, envolvendo a voz humana, no Brasil. Como intérprete do gênero, desde meados da década de noventa, reconheço o valor da produção brasileira na área e o engajamento de musicistas (instrumentistas e cantores) na exaltação e na observação da necessidade de estudos mais aprofundados sobre o tema. Há festivais e encontros —a nível nacional e internacional— que abarcam as áreas de interesse sobre o

⁷ BRASIL Memória das Artes. Flávio Silva. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/tag/flavio-silva/>> Acesso em 15.jun.2019

⁸ CEDOC Funarte Portal das Artes Disponível em < <http://www.funarte.gov.br/category/musica/>> Acesso em 15.jun.2019

assunto, como por exemplo, o “Jornadas de Músicas Mistas”⁹, existente desde 2015, organizado pelo saxofonista Pedro Bittencourt, professor da UFRJ (graduação e pós-graduação) e grande incentivador da parceria compositor-intérprete, uma das características do gênero. Outra intérprete-pesquisadora do tema é a violoncelista brasileira Iracema de Andrade, radicada no México, autora de artigos e estudos publicados. Em setembro de 2019, participamos do XV *Visiones Sonoras (Festival Internacional de Música y Nuevas Tecnologías)* em Morelia, México —organizado por Rodrigo Sigal, compositor e diretor do *Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS)*— um encontro internacional que privilegia tecnologia e recursos humanos, o qual abre amplo espaço para o gênero eletroacústica mista.

Um projeto como este que incentiva o mapeamento de obras que se utilizam da voz humana como expressão e interação com os meios eletrônicos, surge como pioneiro e vem preencher uma lacuna nos estudos relativos à uma produção específica da música contemporânea brasileira.

Referências

ANDRADE, Iracema de. **La música electroacústica mixta**: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporánea. *Revista Vórtex*, Curitiba, n. 2, 2013, p.49-64.

BOSSIS, B. & ANQUETIL, E. **The emergence of electroacoustic singing in the 50s**. In: K. Maimets-Volt, R. Parncutt, M. Marin & J. Ross (Eds.) *Proceedings of the third Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM07)* Tallinn, Estonia, 15-19 August 2007

BOSMA, Hannah. **Autorship and female voices in electrovocal music**. In: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Hong Kong, 1996.

DOLAR, Mladen. **A Voice and Nothing More**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. Janete El Haouli, Londrina, PR: J. E. Haouli, 2002.

FERNÁNDEZ, Miguel Álvares. **Voz y Música Eletroacústica: una propuesta metodológica**. 2004. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Historia Del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, Espanha. 2004.

HORVATH, Nina. **The “Theatre of the Ear”**: Analyzing Berio’s Musical Documentary *A-Ronne*. (págs.73-103). *Musical Explorations*, 10, University of Victoria, British Columbia, Canada.2009.

⁹ O projeto de extensão “Jornadas de Músicas Mistas” propõe a realização de eventos públicos e gratuitos agrupando atividades artísticas, culturais e acadêmicas em torno das músicas mistas — que conjugam instrumentos musicais tradicionais a meios eletrônicos e informáticos. Todas as atividades e realizações (palestras, mesas-redondas, concertos, publicações) são abertas e disponíveis ao público em geral. As Jornadas de Músicas Mistas da UFRJ são realizadas desde 2015 nas dependências da Escola de Música da UFRJ. Disponível em: http://sigproj1.mec.gov.br/apoiados.php?projeto_id=269833 Acesso em: 23.out.2018.

MENDES, Doriana. **Coautoria e performance na música eletrovocal**: algumas experiências. (págs.105-113). In: **Entre Gritos e Sussurros**: os sortilégios da voz cantada. Heloísa de A. Duarte Valente e Juliana Coli (Organizadores). São Paulo: Letra e Voz, 2012.

MENDES, Doriana. **O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

NEVES, José Maria [1981]. **Música Contemporânea Brasileira**. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

RUVIARO, Bruno; SEGNINI, Rodrigo. **Analysis of Electroacoustic Works With Music and Language Intersections**. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) Stanford University, 2005.

OLIVEIRA, João Pedro. **Hacia una propuesta de escucha para la música acusmática y electrocústica** (págs.213-253). In: **La Experiencia Musical acusmática**. Federico Schumacher (ed.) Santiago: Fondo de la Música Nacional y Pueblo Nuevo, 2019.

WILLIAMS, Tom. Vox V by Trevor Wishart. **The analysis of an electroacoustic tape piece**. In: *Journal of Electroacoustic Music*, Vol.7, págs. 6-13. 1993.

WISHART, Trevor [1984]. **On Sonic Art**. A new and revised edition. Simon Emmerson (ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996.

YOUNG, Miriama. **Singing the Body Electric**: the human voice and Sound Technology. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2015.

Apontamentos Sobre Vida e Obra do Flautista e Compositor Belga Mathieu-André Reichert no Brasil

Felipe dos Santos Silva¹; Manuel Falleiros²

Resumo: O objetivo deste trabalho será o de reconstruir a história de vida e obra do compositor e flautista Mathieu-André Reichert, a fim de contribuir com o entendimento sobre a influência de sua carreira para a cultura de flauta no Brasil. Até onde pudemos averiguar das fontes históricas (DIAS, 1990; SANTOS, 1942; CAZES, 1998; ASSIS, 1925), nos parece que Reichert tenha desempenhado um papel significativo para a formação de uma “escola” de flauta no Brasil e aqui desenvolveu importantes composições contribuindo para o repertório do instrumento e da música brasileira.

Palavras-chave: Performance; Música Brasileira; Flauta; Reichert.

Notes on the Life and Work of Belgian Flautist and Composer Mathieu-André Reichert in Brazil

Abstract: The purpose of this article will be to reconstruct the life and work history of the composer and flutist Mathieu-André Reichert, in order to contribute to the understanding of the influence of his career on the flute culture in Brazil. As far as we could ascertain from the historical sources (DIAS, 1990; SANTOS, 1942; CAZES, 1998; ASSIS, 1925), it seems to us that Reichert has played a significant role in the formation of a flute “school” in Brazil and here he developed important compositions contributing to the repertoire of the instrument and Brazilian music.

Keywords: Performance; Brazilian Music; Flute; Reichert.

1. O “Império de Boa Música”³

Com o intuito de recobrar as condições sócio-culturais em que o flautista belga Mathieu-André Reichert encontrou ao chegar no Brasil Império, pretendemos realizar uma breve contextualização histórica. Dessa forma, vamos expor os motivos pelos quais o Brasil ficaria conhecido na época como “O Império da Boa Música”. Reichert chegou ao Brasil no navio francês Ville Riche, que despendeu cinquenta dias de viagem do porto do Havre, na França, ao Rio de Janeiro, chegando dia 08 de junho de 1859, juntamente com um grupo de artistas notáveis que o imperador D. Pedro II mandou contratar na Europa, a fim de fazerem música em sua Corte, no Palácio da Quinta da Boa Vista, no bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro-RJ (DIAS, 1990). Contudo, esta época de relativa prosperidade artística, veio precedida de uma série de dificuldades econômicas e políticas que minaram as atividades musicais no período. Até onde pudemos averiguar das fontes históricas (DIAS, 1990; SANTOS, 1942; CAZES,

¹ Universidade Estadual de Campinas, felipeflautist@hotmail.com.

² Pesquisador (PQ) CIDDIC, Unicamp, mfall@unicamp.br

³ “O Império da Boa Música” é um jogo de palavras com a expressão “boa sociedade”, autodenominação utilizada pela elite da época. Ver I.R. de Mattos e M. de A. Gonçalves, *O Império da boa sociedade: a consolidação do Estado imperial brasileiro*.

1998; ASSIS, 1925), nos parece que Reichert desempenhou um papel significativo para a formação de uma “escola” de flauta no Brasil. Segundo Odette Ernest DIAS (1990, p. 33-34), Reichert foi um dos primeiros a introduzir a flauta de sistema Boehm no Brasil e aqui, desenvolveu importantes composições que contribuíram consideravelmente para o repertório do instrumento e da música brasileira.

Com a abdicação de D. Pedro I, em 1831, seu filho, de apenas cinco anos herdou o trono imperial. Contudo, devido à pouca idade, o Brasil foi governado, então, por regentes, que conduziram o governo até que o herdeiro atingisse a maioridade e assumisse o trono. O período de 1831-1840, nomeado de Período Regencial, foi marcado pela eclosão de inúmeras rebeliões sediciosas e pela reorganização das forças políticas nacionais. Poucos meses depois da abdicação, o ministro dos Negócios da Justiça, Manuel José de Souza França, assinou portaria extinguindo a orquestra da Capela Imperial. A Capela Real do Rio de Janeiro, com seu coro e sua orquestra, foi a primeira instituição profissional de música no Brasil mantida com recursos públicos, de forma permanente, sendo regidos por estatuto próprio, estabelecido por D. João em 1809 (CARDOSO, 2005). Segundo Cleofe Person de Mattos (MATTOS, 1997), “a Regência foi impiedosa com a Catedral” sendo este “o golpe final no conjunto famoso”.

Então em 1842, Francisco Manoel da Silva⁷ é nomeado mestre da Capela Imperial. Sua principal providência foi reorganizar a orquestra, alegando ser a contratação permanente dos músicos de reconhecida utilidade e economia (CARDOSO, 2005). Sendo também responsável pela fundação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, a mais antiga instituição de ensino musical do Brasil, principal desenvolvedora da vida musical do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A partir de sua fundação, o Conservatório de Música passou a estar diretamente relacionado com a Capela Imperial, não só por seu fundador ser também mestre de capela, mas por ter em seu quadro docente, nas mais diversas cadeiras, os músicos da Capela Imperial.

Enquanto a Regência governava o Brasil, o herdeiro do império passou a maior parte de sua infância e adolescência estudando em preparação para assumir sua função política. Herdando um império no limiar da desintegração, Pedro II consolidou a unificação do Brasil. Sob seu governo, o país alcançou vitória em três importantes conflitos internacionais, a Guerra do Prata, a Guerra do Uruguai e a Guerra do Paraguai. O segundo monarca estabeleceu sua reputação como um grande defensor do conhecimento, das letras, da cultura e da ciência.

Dessa forma, no começo do século XIX se deu início ao incentivo do cultivo da música nos padrões europeus, com a chegada primeiramente de D. João e a corte

portuguesa ao Rio de Janeiro. Uma de suas primeiras medidas foi colocar fim ao pacto colonial entre Brasil e Portugal, abrindo os portos à outras nações, facilitando assim as transações mercantis do Brasil com o Velho Mundo, beneficiando em especial a Inglaterra (CARDOSO, 2005). Estas medidas incentivaram a democratização dos pianos e seu aproveitamento como um dos elementos primordiais na construção de nossa musicalidade. E como exposto, em pouco tempo o Brasil, com D. Pedro I e D. Pedro II, viraria o "Império da Boa Música".

2. Vida - Formação e vinda ao Brasil

Mathieu-André Reichert (Figura 1) foi um dos mais importantes flautistas do século XIX (FÉTIS, 1866), nasceu na Bélgica na cidade de Maestricht em 1830. Filho de um músico ambulante, ainda criança, tocava em cafés e em restaurantes modestos (PEREIRA, 1962). Nas ruas de Bruxelas, ao destino do acaso ele foi encontrado pelo flautista e professor Jules-Antoine Demeur que, admirado pelo talento da criança, apresentou-o ao François-Joseph Fétis, então diretor do Conservatório de Música de Bruxelas que o admitiu como aluno daquela instituição, com então 14 anos de idade. Em poucos meses de aula, Reichert alcançou o nível de todos os alunos de sua classe, começou a se destacar no conservatório, a ponto de gerar incômodo pelo crescimento técnico mesmo com pouca idade (FÉTIS, 1866). O diretor em acordo com Demeur, não o admitiu para o concurso no primeiro ano, e usaram de suas influências para que alcançasse apenas o segundo prêmio, que foi-lhe atribuído em 1846. Segundo Fétis (1866), Reichert tinha um comportamento austero, contraído desde sua infância, em sua existência nômade. Com a intenção de afastar Reichert destes costumes que foi contratado para a banda do regimento dos guias, enquanto continuava com seus estudos no conservatório, no intuito de que a severidade da disciplina o levasse a uma vida regular (FÉTIS, 1866). Em 1847, com a idade de 17 anos, Reichert alcançou o primeiro lugar, na premiação mais importante da Bélgica, recebendo o título de Flûtiste solo de la musique du Roi Léopold II (PEREIRA, 1962).

Figura 1: Foto de Mathieu-André Reichert



Fonte: *Manual do Flautista* (ASSIS, 1925).

Depois da expiração de seu contrato com a banda do regimento dos guias, através do sucesso adquirido pela premiação do concurso, o flautista fez concertos solo nas principais cidades da Bélgica e Holanda. Louis-Antoine Jullien, maestro, flautista e importante empresário, contratou o flautista para realizar junto a sua orquestra concertos na Inglaterra, França e nos Estados Unidos. (PEREIRA, 1962)

Contratado em Paris, pelo imperador D. Pedro II, Reichert chegou ao Brasil para atuar nos saraus e nas festas da corte, uma vez que corte portuguesa quis trazer aos trópicos algumas das benesses que desfrutava na Europa (CARDOSO, 2005), este incremento artístico já se observava desde D. João com as proliferações das casas de partituras e a democratização dos pianos.

No início da segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro presenciou um dos momentos mais ricos⁴ de sua história, não só pelas personalidades marcantes da época, como também pelos acontecimentos no plano político e cultural, que fizeram a corte do Rio de Janeiro o centro de sociabilidade entre aqueles que queriam ser aceitos na classe senhorial, sendo a Rua do Ouvidor o símbolo desta nova forma de vida que pretendia corresponder à sociabilidade das cortes ou bulevares europeus (SCHWARCZ, 2012, p. 107).

⁴ Na qualidade de capital do Império, considerada Município Neutro, foram construídos na corte locais de fácil acesso, palácios e palacetes, como o Paço Real e o Paço de São Cristóvão; os prédios da Academia Imperial de Belas-Artes e o Palácio do Comércio; e os primeiros jardins públicos, como o Campo de Santana e a Quinta da Boa Vista (NETO, 2015).

A cidade fluminense, sede da corte, passará a funcionar como um polo centralizador e difusor de hábitos, costumes e até linguagens para todo o país, além de se transformar no cenário principal em que se desenrolava a dramatização da vida social da boa sociedade (SCHWARCZ, 2012, p. 110).

Neste período o Rio de Janeiro presenciou uma enfática tendência por festas, bailes, concertos e reuniões, colocando a corte em oposição à província, como influenciadora de hábitos das normas de convívio entre os membros da sociedade, sancionado pela importação dos bens culturais da França e da Inglaterra.

O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. [...] Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

Dentro deste contexto os teatros viraram grandes centros de encontros para os intencionados em ver e serem vistos, destacando o Teatro Lírico e também o São João. Nestes palcos passaram muitos músicos nacionais e internacionais, recebendo da Europa diversos espetáculos operísticos. "De lá vinham as canções, os compositores e até mesmo as companhias teatrais e seus atores - tão presentes e destacados nos romances de Alencar" (BORGES, 2011, p. 38).

Em realidade, a presença da música para a efetivação dos bailes e dos serões, estavam longe de representar uma diversão despropositada para as elites do período, mas antes, a arquitetura minuciosa de um ambiente próprio para certos gêneros de acordos, comerciais ou políticos. Em um folheto de 1858, Alencar, esclarece:

No salão recebem-se todas as visitas de cerimônia ou intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos. Conversa-se ao som da música, conferencia-se a dois no meio de muita gente – de maneira que nem se fala em segredo, nem em público. Se a palestra vai bem procura-se alguma chaise-longue num canto da sala e a pretexto de tomar sorvete ou gelados, faz-se uma transação, efetua-se um tratado de aliança. Se a conversa toma mau caminho, aí aparece uma quadrilha que se tem de dançar, uma senhora a que se devem fazer as honras, um terceiro que chega a propósito, e acaba-se a conferência, e livra-se o ministro do dilema em que se achava, do comprometimento de responder sim ou não (apud PINHO, 2004, p. XIII-XIV).

Além da música de tradição europeia que circulava nestes ambiente das elites da época, não se pode, no entanto, deixar escapar as expressões artísticas e sociais relativas à uma parcela imensa que formava este império: os escravos. Segundo dados

de Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro⁵, em 1851, foi feito um levantamento na corte de 226 mil habitantes, sendo que 110 mil eram escravos. Para Schwartz, “não fossem os serviços negros, que dividem os espaços com os imigrantes alemães, dir-se-ia que estávamos em uma nova Europa” (2012, p. 239). Dessa forma Reichert encontrou, ao chegar, um país em significativa ascensão musical, e de uma rica variedade de fontes criativas, como é descrito pelo francês Jean-Baptiste Depret:

“É certo que no Brasil a cabana e o palácio são o berço comum da música. Por isso ouve-se dia e noite o som da marimba do escravo africano, do violão ou do cavaquinho do homem do povo e a harmonia mais sabida do homem rico” (ANDRADE, 1989, p. 123)

3. Obras - Trabalho e composições

Além de flautista, foi compositor, contribuindo para o repertório do instrumento com 18 obras, parte destas composta no Brasil. Foram publicadas pela Editora Schott-Mayence, de Mainz, através de Artur Napoleão⁶, amigo de Reichert (DIAS, 1990), que foi o agente intermediário dessas edições (PEREIRA, 1962). Foram executadas na época como repertório essencial, de nível avançado, do Conservatório de Frankfurt (FAIRLEY, 1982), e no Brasil no Conservatório do Rio de Janeiro. Com exceção de seus estudos diários, suas demais obras caíram no esquecimento, sendo expressiva a falta de reconhecimento do compositor entre a própria classe de flautistas, o desconhecimento de sua biografia à suas obras.

Reichert é autor do celebrado conjunto de estudos para flauta “7 Exercises journaliers pour la flûte” – op.5⁷. Este estudo tem sido utilizado e divulgado amplamente na comunidade profissional, carregando grande interesse didático, ainda hoje, pelo grande conhecimento que demonstram da técnica da flauta e, sobretudo, por sua concisão. Juntamente com os estudos de Taffanel e Moyse⁸, os estudos de Reichert tornaram-se uma parte importante da pedagogia da flauta no século XX. Publicado em 1872, tornaram-se não apenas parte da pedagogia da flauta no Brasil, mas foram

⁵ O Almanaque Laemmert como é conhecido, denominado Almanak administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro é considerado o primeiro almanaque publicado no Brasil. Editado no Rio de Janeiro, entre 1844 e 1889, pelos irmãos Eduard e Heinrich Laemmert.

⁶ Artur Napoleão dos Santos (Porto, 6 de março de 1843 – Rio de Janeiro, 12 de maio de 1925) foi um pianista, compositor, editor de partituras musicais, professor e comerciante luso-brasileiro. Mudouse em 1866 para o Brasil, onde viveu o resto de sua vida.

⁷ Exercises journaliers pour la flûte – op.5, M. A. Reichert. Edição: Mainz: B. Schott Söhne, 1872.

⁸ Os métodos aos quais nos referimos são os seguintes: Méthode Complète de Flute, P. Taffanel & P. Gaubert. Edição: Paris: Alphonse Leduc, 1958; e, De La Sonorité - On Sonority Art and Technique for Flute, Marcel Moyse. Edição: Alphonse Leduc, 2000.

posteriormente utilizados por professores da escola francesa, como Fernand Caratgé⁹ que realiza uma nova edição no século XX, Michel Debost¹⁰, professor de flauta da Oberlin Conservatory, em Paris e Trevor Wye¹¹ (DAHMER, 2017). Ainda hoje, os estudos de Reichert são adotados no curso do Conservatório Belga, Escola Nacional de Música (DIAS, 1990), entre as principais instituições de ensino musical no Brasil e afora.

Suas obras são caracterizadas pela exigência de um virtuosismo técnico instrumental. Acredita-se segundo Fétis (1863, p. 212) e Assis (1833, p. 81) que esta tenha sido uma de suas características como intérprete, a preferência pelo virtuosismo técnico. No cenário musical brasileiro da época, o flautista também chamou atenção de nomes importantes, como Carlos Gomes¹² que compôs uma peça concertante no intermezzo de sua segunda ópera, Joanna de Flandres, dedicada especialmente para ser executada pelo Sr. Reichert (Figura 2).

Figura 2: Anúncio de jornal de estreia de *Vagabundo*, e segundo ato de *Joanna de Flandres*, tocada pela última vez em 28 de outubro de 1863



Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/235296/2190>.

⁹ Fernand Caratgé (1902-1991), nasceu em Béziers, França. Estudou no Conservatório de Paris com Philippe Gaubert. Foi primeira flauta na Orquestra Lamoureux e da Orquestra da Ópera Comique e também foi professor assistente do Conservatório de Paris.

¹⁰ Michel Debost, nascido em 1934 em Paris. Flautista mais conhecido da escola francesa. Estudou com Gaston Crunelle e Marcel Moyse. Foi o flautista solista da Orquestra de Paris e substituiu JeanPierre Rampal como professor de flauta no Conservatório de Paris.

¹¹ Trevor Wye, nascido em 1935, em Woking, Inglaterra. Aluno de Marcel Moyse no Conservatório de Paris. Foi professor no Royal Northern College of Music, em Manchester.

¹² Carlos Gomes foi o mais importante compositor de ópera brasileiro. Destacou-se pelo estilo romântico, com o qual obteve carreira de destaque na Europa. Foi o primeiro compositor a ter suas obras apresentadas no renomado Teatro alla Scala, em Milão, na Itália.

Luiz Heitor Correa de Azevedo¹³, em seu ensaio sobre as primeiras óperas de Carlos Gomes, afirma que este solo teria sido escrito e dedicado ao insigne flautista Sr. Reichert (AZEVEDO, 1935, p. 229-230). Segundo Odette Ernest DIAS (1990, p. 33-34), Reichert foi um dos primeiros a introduzir a flauta Boehm no Brasil. Diante disto podemos pensar que são as possibilidades técnicas deste instrumento, nas mãos de um grande músico, que motivaram a composição de uma peça tão virtuosística quanto a que Gomes compôs.

Conclusão

Reichert chegou ao Rio de Janeiro, no final da década de 1850, período chamado de “a era Mauá”, foi um dos momentos mais ricos da nossa história, com a presença de personalidades marcantes e também acontecimentos no plano político e cultural que fizeram da corte no Rio de Janeiro um autêntico centro de sociabilidade para aqueles que queriam ser aceitos entre as classes senhoriais. Período acentuado por investimentos na área financeira e industrial de aspectos a serem trazidos uma imagem do Brasil como nação civilizada, a despeito do regime escravocrata que ainda vigorava no país. Com a tendência favorável de viver em sociedade, frequentemente notamos com facilidade ao estudarmos a história da sociedade brasileira, o contato social da classe popular com pessoas, instituições e espaços das elites. Na música, a rede construída na sociedade brasileira põe em evidência a constante inter-relação entre a “cultura popular” e a “cultura da elite” (CARDOSO, 2005). O pesquisador José Ramos Tinhorão (1969), cita o exemplo da ligação dos poetas eruditos com compositores populares, que deu início à parceria moderna em que as letras dos poetas românticos ganham roupagens melódicas de lundus e modinhas e também através de linhagens e parcerias apenas eruditas se resultava a influência popular brasileira. Francisco de Paula Brito¹⁴ compositor de “A marrequinha de laiá”, que tornou-se um dos mais famosos lundus do poeta, junto com Francisco Manoel da Silva, traz uma letra e melodia com grande valorização romântica nacional e sinais da música popular brasileira. Outro exemplo sintomático da constante ligação entre as culturas é a trajetória do flautista e compositor Mathieu-André Reichert.

¹³ Luiz Heitor Correa de Azevedo, pianista e musicólogo carioca que comandou as publicações da Revista Brasileira de Música de 1935 até 1942. Estiveram ao seu lado Mario de Andrade, Curt Lange e Andrade Muricy.

¹⁴ Francisco de Paula Brito (1809-1861) foi um editor, jornalista, escritor, poeta, dramaturgo, tradutor e letrista brasileiro. Trabalhou em diversas tipografias e fundou a “Sociedade Petalógica”, que teve como membro ilustre o então jovem escritor Machado de Assis.

Agraciado com biografias nos livros europeus de música erudita, autor de um manual de flauta utilizado em escolas da Europa, Reichert compôs no Rio de Janeiro uma de suas peças mais características, a polka “La Coquete” (CARDOSO, 2005), que a mesma veio traduzida pelo próprio compositor, “A Faceira”. Um flautista concertista, trazido de uma turnê na Europa, compondo uma polka com substratos de nossa cultura de sotaque musical do colonizador e a influência negra, é um exemplo de assimilação da linguagem musical dos chorões cariocas.

Em 1880, no fim da vida de Reichert, o império estava em franca decadência, o imperador d. Pedro II via fugir-lhe das mãos a coroa. Os militares o derrubaram em 1889, proclamando a República apoiados pelo marechal Deodoro da Fonseca. A população do Rio de Janeiro padecia com doenças crônicas, endêmicas. Não havia coleta de lixo nas ruas nem sistema de tratamento de água e esgoto. Mathieu-André Reichert, que tivera uma vida boêmia e perdulária, sobrevivia praticamente de favores. Vítima de febre amarela, faleceu numa terça-feira, dia 15 de março de 1880 na casa do violinista Pereira da Costa, que lhe proporcionou o teto que o abrigou nos últimos dias.

Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989.
- ASSIS, Machado de. **Criticas Theatrais**. Rio de Janeiro, W.M Jackson (ed.), 1946.
- ASSIS, Pedro de. **Manual do Flautista**. Rio de Janeiro, 1925.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **As primeiras óperas: Noite no Castelo e Joanna de Flandres**. In Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936. Número especial Consagrado a Carlos Gomes, p.201-245.
- BORGES, Valdeci Rezende. **Cidade e cultura escrita: a corte de José de Alencar (1840 a 1870)**. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2011.
- CAZES, Henrique: **Choro, do Quintal ao Municipal**. São Paulo, Editora 34, 1998.
- CARDOSO, André. **A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- DIAS, Odette Ernest. **Mathieu-André Reichert Um Flautista Belga na Corte do Rio de Janeiro**. Brasília, 1990.
- FAIRLEY, Andrew: **Flute, Flutists and Makers**. Londres, Pan Educational Music, 1982.
- FÉTIS, François-Joseph. **Biographie Universelle des Musiciens**. Paris, 1866.
- MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia - Biografia**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1997.

NETO, Renato Drummond Tapioca. O Império e a Senhora: Memória, Sociedade e Escravidão em José de Alencar. Vitória da Conquista, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, 2017.

PEREIRA, Américo. O Maestro Francisco Valle. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1962.

PINHO, Wanderley. Salões e damas do Segundo Reinado. 5. ed. São Paulo: GRD, 2004.

SANTOS, Iza Queiroz. Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

SCHWARCZ, Lília Moritz. As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

Criatividade distribuída: a relação do compositor-intérprete na criação da obra *Concerto Brasileiro* de Felipe Martins Coelho

Geremias Tiófilo¹; Manuel Falleiros²

Resumo: Este artigo pretende investigar as performances musicais de quatro gravações do “Concerto Brasileiro”, composição encomendada por esse autor, com especificações pré-determinadas. Da parceria entre compositor e intérprete, conta também com a participação colaborativa de músicos especialistas da orquestra sinfônica, durante o processo criativo amparado por uma metodologia de análise auto-etnográfica qualitativa na coleta de dados, ordenada por um diário reflexivo, para demonstrar a contribuição do intérprete investigador entre outros no processo criativo.

Palavras-chave: Processo Criativo; Performance Musical; Compositor-Intérprete.

Distributed Creativity: the performer-composer relation in the creation of the piece “Concerto Brasileiro” [Brazilian Concert] by Felipe Martins Coelho

Abstract: These paper aims to investigate the musical performances of four recordings of “Concerto Brasileiro”, a composition commissioned by this author, with predetermined specifications. Of the partnership between composer and performer, it also counts with the collaborative participation of expert musicians of the symphony orchestra, during the creative process supported by a self-ethnographic, qualitative analysis methodology in the data collection, guided by a reflexive diary, to demonstrate the investigative performer’s contribution, among others in the creative process.

Keywords: Creative Process; Musical Performance; Performer-Composer.

1. A relação criativa compositor-intérprete

Este artigo busca reunir relatos e observações no decorrer do processo criativo da obra “Concerto Brasileiro”³, a fim de apontar como a participação de demais agentes além do compositor e o intérprete influenciaram o resultado final da obra. Para isso, inicialmente pretende-se avaliar a posição do intérprete em relação à composição de uma obra.

O músico intérprete tem sido historicamente obliterado (AZEVEDO, 2017) da sua qualidade criativa e contributiva da gênese das obras musicais, sendo caracterizado muitas vezes como subalterno e marginal ao processo criativo. Apesar disso, segundo Domenici (2010), a interação entre compositor e intérprete influencia significativamente o desenvolvimento composicional, porém esta influência ainda não é devidamente documentada e analisada.

¹ juninhotiofilo@hotmail.com

² Pesquisador (PQ) CIDDIC, Unicamp, mfall@unicamp.br

³ O “Concerto Brasileiro”, em três movimentos, a saber – I Clarineta, II Flautim, III Saxofone – foi encomendado ao compositor Felipe Martim Coelho (Nova Odessa - SP), com os seguintes critérios: ênfase nos ritmos brasileiros, improvisação idiomática fechada com acompanhamento da orquestra, troca de instrumentos em cada movimento do concerto, sendo premissa, uma redução orquestral para o piano.

Como explica a autora, compositores centrais do período moderno, como por exemplo, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky rebaixavam a figura do intérprete, levantando a voz do compositor, considerando a obra de arte autônoma, neutralizando a voz do intérprete como algo transparente (DOMENICI, 2010). Para Schoenberg a reprodução era considerada algo supérfluo no sentido criativo, "... o intérprete é visto como um mero "executante" ou "executor" da partitura" (KUEHN, 2012 p.14). Este fato é descrito por Goehr (1992) como uma "ideologia do conceito de obra musical".

Contudo desde o período barroco, era trivial que os compositores também interpretassem suas próprias obras inclusive incluindo cadências e improvisações. Podem-se citar exemplos importantes amplamente documentados pela história como: Johann Sebastian Bach (1685-1700); Ludwig van Beethoven (1770-1827), Chopin (1810-1849) e Listz (1811-1886) (MASSIM, 1997). No Brasil, no início do século XX, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em 1915, realizou sua primeira execução como intérprete, em sua composição: a "Suíte Característica" pela Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, na qual o próprio compositor integra o naipe de violoncelos (PILGER, 2012, p. 1482). Radamés Gnattali (1906-1998) compunha e interpretava suas composições, por exemplo, na "Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali", era maestro e por muitas vezes intérprete de seus arranjos e composições. (PEREIRA JR, 2012, p. 50). Marlos Nobre (1969) comenta que Gnattali escreveu a "Brasileira nº6: concerto para piano e orquestra", para ele mesmo tocar. (NOBRE, 1969). Além disso, Gnattali tinha um contato bem afinado na relação com seus intérpretes. Para Leme Júnior, "Radamés nunca subestimou a importância do intérprete como co-criador" (LEME JR, 2009, p.132).

Ainda que a colaboração entre compositores e intérpretes venha se tornando uma prática comum na produção contemporânea, devido a resquícios vividos do modelo hierárquico ao longo da história na relação compositor-intérprete, ainda falta uma significativa expansão na documentação, pesquisas e reconhecimento sobre o assunto (DOMENICI, 2010).

É neste sentido que este artigo busca contribuir com a área realizando a documentação cotidiana de ensaios e concertos no intuito de demonstrar os momentos e maneira que se dá à criação colaborativa entre os diversos agentes do processo criativo. Para isso, foram analisados os processos que envolveram quatro gravações da

obra, que incluem um número considerável de relatos⁴. Com intuito de facilitar a fluência nas análises, denominaremos cada gravação com os seguintes códigos abaixo descritos na tabela que relaciona as informações a respeito de cada registro:

Figura 1- Tabela informativa sobre as GR's:

	GR1	GR2	GR3	GR4
Data	15/08/2018	24/03/2019	23/07/2019	02/08/2019
Local	Estudio Síncope Campinas-SP	Teatro São Rafael Sorocaba-SP	Teatro Lulu Benencase Americana-SP	Espaço Cultural Casa do Lago Campinas-SP
Intérpretes	Neide Mussete (piano)	OSS	OSMA	OSU
Apresentação Pública	Não	Sim	Não	Sim

Fonte: Desenvolvido pelo autor

Cabe lembrar que as apresentações que foram exclusivamente realizadas para a finalidade de gerar material audiovisual (a saber: GR1 e GR3), ou seja, não foram apresentações públicas, têm sua dinâmica diversa e particular em relação à uma apresentação pública, uma vez que os intérpretes podem controlar o tempo da performance com repetições, regravações e discussões entre e durante os movimentos da peça. Passamos, portanto, à uma seleção de relatos que foram organizados em torno dos temas mais recorrentes.

2. Tempos e ritmos

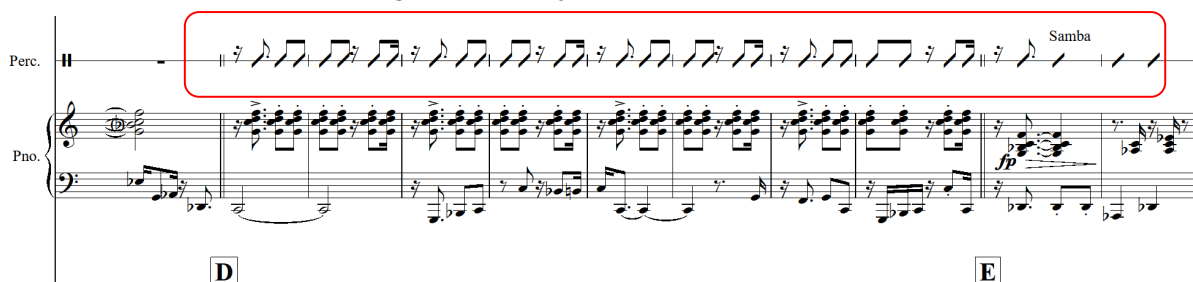
A primeira mudança com relação ao andamento se deu durante a GR1, na qual após ensaios individuais e um ensaio com a pianista, notou-se uma dificuldade na troca de instrumento do I movimento para o II movimento, (a saber: da clarineta para o flautim). A dificuldade se encontra no fato de que sendo as embocaduras muito distintas, se faz necessário um período de acomodação da musculatura labial. Uma forma para evitar a

⁴ Os relatos que foram recolhidos em cada uma das gravações estão em posse dos autores e passando por processo de organização e análise. Os envolvidos estão de acordo em fornecer os dados para pesquisa. Os relatos foram coletados ao longo dos ensaios para os concertos e durante as gravações, e se constituem em entrevistas com maestros, músicos especialistas participantes, além obviamente do próprio compositor e as impressões do solista.

exaustão e o decorrente enrijecimento da musculatura (o que deveras dificulta a troca), é diminuir o tempo de ocorrência de notas longas e grandes períodos de execução. Dessa forma, um leve aumento de andamento, foi sugerido a fim de que o I movimento tivesse seu tempo reduzido para evitar a fadiga muscular. Cabe notar que nas gravações sem público (“de estúdio”, GR1 e “teatro” GR3) houve um tempo considerável para o descanso muscular o que atenuou tal efeito.

No III movimento, baseado no gênero do samba, discutiu-se a possibilidade de um acompanhamento percussivo que não constava originalmente na composição. Isto se deu pelo fato de que na sessão de improvisação deste movimento ficou patente a falta de sincronia entre o solista e a orquestra, fato que por sua vez descaracteriza sobremaneira o aporte rítmico necessário, além de supostamente servir para organizar o discurso musical. Como solução deste empasse foi sugerido realizar um teste para inclusão ou da caixa clara com vassouras, ou do *small shake*, sendo este último, definido pelo maestro como o de melhor resultado. Dessa forma após a GR2 a partitura foi definitivamente alterada com a inclusão deste instrumento.

Figura 2: Indicação de levada alterada



Fonte: Arquivo pessoal do autor

3. Textura e orquestração

Durante os ensaios que acompanhavam a GR2 e GR4, ficou evidente o desequilíbrio entre o volume da orquestra e o solista, fato que obviamente não se observou na GR1. Diante deste problema pontual, diversas soluções foram sugeridas. Dentre elas, durante a GR3 e GR4, por sugestão de alguns músicos, solicitou-se que o solista alterasse sua emissão (“apoio de coluna de ar”) para obter mais projeção sonora e destacar-se da massa sonora orquestral, principalmente no que concerne ao I movimento. Também no II movimento, foi relatado durante as GR2, GR3 e GR4, tanto pelos músicos, maestros quanto pelo compositor, a dificuldade em escutar o solista frente à massa orquestral. Neste movimento, no qual se figura o flautim como instrumento solista, entre as soluções apresentadas (GR3 e GR4), em meio aos concertos

que já estavam em andamento na temporada, o solista se concentrou em manter uma linha improvisatória na região aguda, de forma que obtivesse mais projeção sonora (segundo diversas sugestões), assim como a de tocar a improvisação apenas nos momentos de menor densidade sonora⁵.

No entanto, tais soluções só resolveriam parcialmente a questão, uma vez que, seria necessário rever a composição deste trecho, o que foi feito pelo compositor. Diante das experiências observadas houve a alteração da dinâmica do trecho de acompanhamento – de *fortíssimo* para *piano*; e uma melodia indicativa para o solo improvisado.

Figura 4: Trecho guia do solo improvisado e alteração de dinâmica



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ainda deixamos aqui outras alterações concernentes ao II movimento, que até o momento não se efetivaram, mas que corroboram com a ideia das contribuições dos agentes para o processo criativo. Uma delas seria a da utilização flauta contralto ao invés do flautim, conforme a fala de um dos músicos envolvidos que “[...] talvez a flauta casasse mais com o timbre da orquestração⁶”. Ainda sobre o mesmo movimento, outra sugestão foi a de utilizar um instrumento regional (pife brasileiro): “[...] o resultado sonoro confere ao movimento, aliado a melodia com características sui generis, um caráter de píforo, o que seria muito inovador e desejoso para este movimento. Fica aqui a sugestão.”⁷

⁵ Álvaro Peterlevitz – maestro da Orquestra Sinfônica Municipal de Americana, em entrevista concedida durante a GR3.

⁶ Eduardo Freitas – músico especialista em Clarineta na OSU, em entrevista concedida durante a GR4.

⁷ Nazir Bittar, maestro convidado do Projeto Performance 2019, em entrevista concedida durante a GR4.

4. Fraseado, cadência e improvisação

Em GR1, após audição do compositor, sobre o primeiro movimento, desde a introdução até a exposição do tema a ideia do compositor foi de manter o caráter erudito na execução do solista, e após a improvisação ir desmanchando gradativamente essa interpretação. Pode-se ouvir na GR1⁸, que as interpretações das cadências improvisadas do performer pendem para o estilo de uma linha mais voltada à linguagem popular, inclusive no que tange à questão de sonoridade da clarineta e o modo de articular as notas e passar por elas com os glissandos. O compositor sugeriu também que a improvisação do flautim fosse mais densa com semicolcheias, menos notas paradas, apontando a ideia de fraseado para a região aguda, na segunda e terceira oitava.

Em GR2, no terceiro movimento, para o solo improvisado do saxofone alto, o compositor salientou que fossem usadas na improvisação idiomática, as sobreposições de tríades, organizando as tensões disponíveis nos acordes, não descartando também a possibilidade de frases escalares sobre os acordes.

Para GR3, após audição presencial do compositor em um concerto aberto ao público, uma das sugestões do compositor, para o primeiro movimento, foi que o maestro deixasse as fermatas mais curtas na introdução antes da exposição do tema, para dar mais realce as cadências improvisadas, e a outra, em relação ao fraseado melódico, pediu que o ritmo fosse mantido mais preciso sem muitas inflexões, de modo a não comprometer o fraseado.

Na preparação de ensaios e concertos para a GR4, em entrevista com o músico especialista em clarineta, integrante da orquestra sinfônica, houve também uma relevante informação em relação ao fraseado e sonoridade, para a utilização de uma digitação alternativa na clarineta, o que deixa o tubo mais fechado de maneira que proporciona uma sonoridade na região aguda com mais projeção e menos brilhante, favorecendo a homogeneidade da frase, mais exatamente no compasso 61, como mostra a partitura abaixo:

⁸GR1: <https://www.youtube.com/watch?v=yFmf5wILvVo>

GR2: <https://www.youtube.com/watch?v=sqCXOT05Yto>

GR3: <https://www.youtube.com/watch?v=cKxuwxnOjc>

GR4: <https://www.youtube.com/watch?v=J6q1fLKFZ-c>

Figura 4: I mov. clarineta: compasso 61- 62



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Ainda na GR4, desta vez, em entrevista com músico especialista em flautim da orquestra sinfônica, na execução da frase inicial do segundo movimento, sua sugestão para o fraseado foi colocar o instrumento (flautim) junto ao corpo durante o primeiro movimento, para mantê-lo aquecido até a entrada do segundo movimento⁹, a outra, foi sugerir ao compositor que inserisse o flautim logo no início do movimento junto à orquestra, com uma nota longa de fundo, de modo que pudesse preparar e aquecer o instrumento até a chegada da exposição do tema¹⁰.

No terceiro movimento, nas GR2, GR3 e GR4, nos fraseados das madeiras e metais, observou-se a necessidade de uma padronização de articulação, nos seguintes compassos:

Figura 5 - Madeiras e Metais (cp.74-76)



Fonte:Arquivo pessoal do autor

Figura 6: Oboé e Trompa (cp. 39-40)



Fonte: Arquivo pessoal do autor

⁹ Rogério Peruchi - músico especialista em flauta transversal na OSU em entrevista concedida durante a GR4.

¹⁰ Carlos Lira - músico especialista em flauta transversal na OSU em entrevista concedida em GR4

Figura 5: Cordas (cp. 76-81)



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Considerações finais

Por meio das diferentes GR's do "Concerto Brasileiro" pudemos não somente desenvolver a prática de execução da performance por si só, mas também para a preparação e maturação do concerto no que se refere à todo seu processo criativo, o que incluir alterações composicionais em maior ou menor grau. Além disso, para mostrar um comparativo entre as mesmas, e experimentar as novas alterações da obra, fato que para fins acadêmicos tal prática "... poderá legitimar os resultados da pesquisa e fornecer elementos para novas investigações" (Guerchfeld, 1997, p. 47 *apud*. GERLING; SOUZA, 2000, p. 114), levando-se em conta ainda que as diferentes execuções musicais, com investigações de várias instâncias por um mesmo intérprete (GERLING; Souza, 2000, p. 115), somaram contribuições ao processo final do resultado sonoro, como visto. Para Borém e Ray (2012), o desenvolvimento da pesquisas na área da performance musical tem se destacado atualmente não apenas no sentido quantitativo, mas também no papel dos músicos intérpretes, na condução de pesquisas atuando conjuntamente com outras áreas: "Se nos séculos XVIII e XIX o compositor passou a ocupar o centro das atenções, à frente dos teóricos, o performer passou a ocupar uma posição de destaque no século XX" (RAY ;BORÉM, 2012, p. 159).

Referências

- AZEVEDO, Pedro Santos de. **A relação compositor/intérprete: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra *O chamado do Anjo* de Leonardo Martinelli/ Pedro de Azevedo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes - Campinas, São Paulo, 2017.
- DOMENICI, Catarina Leite. **O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Anais do XX Congresso da ANNPOM, p. 1142-1147, 2010. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.
- GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. Anais do 1º SNPPM (Seminário de Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.114-125.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, 1992.

KUEHN, F.M.C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n 26, p. 7-20.

LEME, JR. Antonio Carlos. *Três valsas para piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes - Campinas, São Paulo, 2009.

MARLOS, Nobre. In: *Contracapa do LP Radamés Gnattali: Concêrto Romântico / Brasiliana n.6*. Rádio MEC. Rio de Janeiro, 1969.

MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da Música Ocidental*. Tradução Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. SP: Nova Fronteira, 1997. p.737 e 747.

PEREIRA JR. G. T. **Tua imagem permanece imaculada**: Radamés Gnattali e seu arranjo para valsa-canção Lábios que beije. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes - Campinas, São Paulo, 2012.

PILGER, Hugo Vargas. **Heitor Villa-Lobos e o Violoncelo**. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 1478-1491.

RAY, Sonia; BORÉM Fausto. **Pesquisa em Performance Musical no Brasil no séc. XXI: Problemas, Tendências e Alternativas**. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012, pp. 121-168.

Para além das fontes de notação musical: a importância de documentos arquivísticos para a realização de pesquisas musicológicas.

Inez Beatriz de Castro Martins Gonçalves¹

Resumo: O presente trabalho pretende apresentar os documentos não musicográficos levantados durante a pesquisa de doutorado da autora e que serviram de base para a construção da narrativa histórica e social da banda de música da Força Policial Militar do Ceará entre as décadas de 1850 e 1930. O texto trata especialmente dos documentos não musicográficos administrativos, ainda pouco utilizados na pesquisa musicológica. Conclui-se que o uso destes tipos de documentos são fundamentais para pesquisadores que estudam instituições públicas ligadas ao governo.

Palavras-chave: Documentos arquivísticos; Banda de música; Polícia Militar do Ceará; musicologia; *Béle Époque* brasileira.

To Beyond the Sources of Music Notation: the Importance of Archival Documents to the Musicological Research

Abstract: This work aims to present the non-musicographic documents raised during the author's doctoral research that served to construct the narrative about the social history Military Police Force music band between the 1850s and 1930s. The non-musicographic administrative documents are still rarely used in musicological research, and they have demonstrated a fundamental significance for researchers whose object of study is government-related public institutions.

Keywords: Archival documents; Music Band; Military Police Force of Ceará (Brazil); Musicology; Brazilian *Béle Époque*.

1. Introdução

A pesquisa musicológica no Ceará, particularmente àquela ligada a temas voltados ao conhecimento da música no estado antes de 1900 ainda são reduzidas. A quase inexistência de fontes de notação musical escritas deste período, preservadas no estado, parecem ter sido uma das causas dessa pouca quantidade de trabalhos de cunho mais “histórico”, situação decorrente da atividade de uma musicologia de metodologia tradicional.

Para a musicóloga francesa Myriam Chimènes ([1990] 2007, p. 18), os musicólogos estiveram, por muito tempo, mais ligados a atividades técnicas da música, baseadas em análise e na evolução das formas, em uma visão mais “internalista da musicologia”. Seu artigo insere-se em uma discussão mundial, iniciada na década anterior, na qual os musicólogos propuseram o abandono de uma disciplina mais “positivista”, centrada no verificável, em documentação musicográfica, para ir ao

¹ Universidade Estadual do Ceará, inez.martins@uece.br.

encontro de uma disciplina mais crítica, reflexiva e interpretativa (VOLPE, 2004; HOOPER, 2006; CASTAGNA, 2008).

Na perspectiva de Chimènes ([1990] 2007, p.22) “os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte”. Passados quase 30 anos da publicação original do artigo, é possível constatar pela bibliografia publicada que pesquisas interdisciplinares entre as áreas de História e Música aumentaram desde então (MARTINS GONÇALVES, 2018). Contudo, acreditamos ser necessário alargar ainda a questão, principalmente no que diz respeito as fontes, seus tipos e localização.

Esta comunicação tem por objetivo apresentar as fontes não musicográficas elencadas no estudo da banda da Polícia Militar do Ceará, nas décadas de 1850 a 1930, realizada durante a pesquisa de doutorado, bem como as metodologias aplicadas para a análise desta documentação. Consideramos que a utilização de uma abordagem interdisciplinar entre as áreas de História e Música foi de fundamental importância para a localização de uma quantidade considerável de fontes, pela análise do material elencado e para a escrita de uma narrativa histórico-social sobre a banda policial cearense.

O limite temporal delimitado entre as décadas de 1850 e 1930 representou, respectivamente, a década da criação da banda na Força Policial e as mudanças culturais que aconteceram no período, ocorridas tanto dentro da instituição policial com a efetivação plena do processo de militarização na corporação, quanto na sociedade brasileira e cearense, por ocasião da difusão das emissoras de rádios e dos discos.

2. A localização das fontes não musicográficas

A pesquisa de doutorado que resultou em uma narrativa histórica e social da banda de música da Força Policial do Ceará (c.1850-1930) pode ser consultada em sua versão completa nos repositórios institucionais da Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Nova de Lisboa². A referida tese foi construída a partir de um variado conjunto de fontes manuscritas, impressas e visuais, tanto em suporte físico quanto digital³. A contribuição deste material na compreensão da história sociocultural da banda da polícia cearense é descrita no decorrer do texto de forma clara, com menção à sua localização nos arquivos, bibliotecas ou *sites*.

² <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-AVRFS7> (UFMG); <http://hdl.handle.net/10362/30604> (UNL).

³ Conferir a relação das fontes em MARTINS GONÇALVES, 2017, p. 368-373.

As fontes não musicográficas em suporte físico foram levantadas no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Arquivo Público do Estado Ceará (APEC), biblioteca da Assembleia Legislativa do Ceará, Instituto Histórico da Polícia Militar do Ceará, Instituto Histórico, Geográfico, Antropológico do Ceará, Arquivo Nirez.

As fontes não musicográficas em suporte digital foram levantadas em *sites* ou em mídias digitalizadas (CD-ROM), a citar o *Center for Research Libraries – Global Resources Network*, J. P. Cognier - R. Terrier Luthiers, Biblioteca Nacional Brasileira, Câmara dos Deputados Federais do Brasil, Assembleia Legislativa do Ceará, Instituto Histórico, Geográfico, Antropológico do Ceará, Portal da História do Ceará, Acervo da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará, Acervo Carlos Augusto Rocha, Revista Ilustrada do Ceará.

Muitos documentos levantados nesses espaços, presencialmente ou pela internet, são documentos considerados fontes arquivísticas de caráter administrativo como, por exemplo, as correspondências expedidas e recebidas, as folhas de pagamento, os relatórios dos presidentes das províncias, as mensagens dos presidentes dos estados. As fontes arquivísticas administrativas são ainda um material pouco utilizado em pesquisa em música. No caso específico desse estudo, este tipo de fonte demonstrou ser de fundamental importância, e mesmo necessária, para a compreensão de uma banda de música constituída no interior de uma instituição pública policial.

Das fontes arquivísticas levantadas dividimo-las em quatro grupos. O primeiro grupo constitui-se dos documentos sobre o Brasil, especificamente, a coleção das leis imperiais brasileiras. O segundo grupo, formado pelos documentos ligados ao governo do Ceará, compreendendo as leis provinciais e estaduais (1835-1932), os relatórios dos presidentes de província e do estado (1854-1932), as correspondências expedidas (1854-1889) (ofícios recebidos e enviados, minutas de ofícios), os termos de contrato (1864-1890), as portarias de polícia (1876, 1884), as ordens de pagamento (1885).

O terceiro grupo, formado pelos documentos produzidos especificamente pela instituição policial do Ceará. Compreende as correspondências expedidas (ofícios recebidos e enviados, minutas de ofício), portarias de nomeação e exoneração, matrículas, folhas de pagamento de pessoal, livros de assentamentos dos policiais músicos, regulamentos da Polícia Militar.

Por fim, o quarto grupo é formado pelos documentos que não estavam catalogados no Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC): o ofício sobre a compra de instrumentos musicais para o Colégio dos Educandos (documento avulso de 1864), e o “Livro de Registro da Receita e Despesas da Caixa da Música do Corpo (1891-1894)”.

Para o estudo da banda da polícia cearense destacamos principalmente as leis provinciais e estaduais, os ofícios, os regulamentos, os livros de assentamentos e os dois documentos não catalogados sobre música como sendo o material mais significativo da documentação arquivística administrativa levantada.

Para a localização destas fontes utilizamo-nos principalmente da metodologia empregada pelo historiador Carlo Guinzburg (1990). Sua abordagem documental é denominada de “paradigma do indiciário”. Frente a uma documentação que, posteriormente, demonstrou-se ser ampla, variada, e não classificada nos arquivos estudados, foi necessário assumir a postura de uma “detetive”, uma “médica”, a exercer a intuição e o diagnóstico, no sentido de distinguir sintomas, indícios, pistas daquilo que pode ou não ser significativo para o estudo.

Segundo Guinzburg (1990, p.147) é necessário que o pesquisador esteja atento aos detalhes secundários, as particularidades insignificantes durante esta “busca”.

[...] a proposta de um método interpretativo centrado nos resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância ou triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano (GUINZBURG, 1990, p.149-150).

Com relação as fontes visuais, as fotografias em especial, a metodologia empregada para a análise das imagens seguem a proposta de Boris Kossoy e Ulpiano Bezerra de Menezes. Kossoy (2013, p.67-134) analisa a fotografia pelo método iconográfico/iconológico de Panofsky. O método de leitura imagética de Panofsky (2009, p.47-64) está dividido em três níveis: o primeiro, chamado de pré-iconográfico, consiste na compreensão dos significados primários e naturais manifestados nos motivos artísticos; o segundo, o nível iconográfico, consiste na compreensão dos significados convencionais, ou seja, os assuntos e os conceitos que são representados na utilização dos elementos artísticos; o terceiro, o nível iconológico, a interpretação das imagens, das histórias e das alegorias compreendidas no nível anterior.

O historiador Ulpiano Bezerra de Menezes (2003, p. 11-36) analisa as fontes visuais por uma perspectiva social. Ele reconhece o papel informativo das fontes visuais, sua natureza discursiva. Na passagem do visível para o visual ele compreende a imagem sobre três aspectos: primeiro, o documento visual é um registro produzido pelo observador; segundo, os documentos visuais são partes registradas de uma sociedade observada; terceiro, o documento visual reflete a interação entre observador e o observado.

3. As fontes não musicográficas

Os quatro tipos de fontes não musicográficas que iremos abordar nesta parte foram localizadas no Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC). São elas: as leis provinciais ou estaduais, as correspondências oficiais expedidas, os regulamentos da instituição policial e dois documentos não catalogados.

A importância das leis provinciais e estaduais na pesquisa musicológica em questão decorrem do fato de elas serem a única documentação levantada que abrange todo o período da pesquisa. Elas proporcionam uma visão e uma compreensão ampla do objeto de pesquisa.

As leis regulamentaram o exercício da Força Policial anualmente indicando a projeção financeira do ano seguinte com aprovação da Assembleia Legislativa. Ela especifica ainda a quantidade anual de músicos, sua divisão em classes e respectivos soldos, a presença ou não dos aprendizes de música, a existência de orçamento dirigido ao concerto e ou à compra dos instrumentos, entre outros assuntos específicos de alguns anos (a presença de inspetores de música, gratificações, contratos de música, entre outros).

Podemos dar o exemplo deste tipo de documentação transcrevendo abaixo alguns artigos da lei provincial de 1876 que fala sobre a banda policial. O artigo 1º e 2º são apresentados em forma de tabela. O artigo 1ª menciona a quantidade de integrantes da banda: 1 mestre de música, 7 músicos de 1ª classe, 7 músicos de 2ª classe, 8 músicos de 3ª classe, totalizando 22 músicos mais o mestre de música.

O artigo 2ª menciona o quanto cada grupo ganhava em vencimento diário. O mestre de música recebia 2:000 (dois mil réis) mais 160 réis de fardamento; os músicos de 1ª classe recebiam 1:200 (um mil e duzentos réis) mais 140 réis de fardamento; os músicos de 2ª classe recebiam 1:000 (um mil réis) mais 140 réis de fardamento e os músicos de 3ª classe recebiam 900 réis mais 140 réis de fardamento⁴.

Art.4º - O mestre, contra mestre, e mais músicos, serão contratados pelo comandante servindo de base os vencimentos da tabela do art. 2º, correndo por conta dos officiaes e praças do corpo o pagamento dos respectivos vencimentos, não podendo ser elevado o desconto a mais de 5%, e pela thesouraria provincial o fornecimento do fardamento e instrumental.

Art.5º - Além dos músicos contratados poderão faser parte da música praças de fileira⁵.

⁴ Artigo 1º e 2º da lei provincial de 26 de julho de 1876. Fundo: Leis e Resoluções provinciais e estaduais, ala 5, estante 3, prateleira 16, livro 06, data: 1876, APEC.

⁵ Artigo 4º e 5º da lei provincial de 26 de julho de 1876. Fundo: Idem.

O artigo 8^a não menciona diretamente a banda policial. Discorre sobre uma inspeção que está sendo realizada na escrituração dos livros da polícia, frisando que o da música também seria inspecionado⁶. Este livro representava o livro caixa da banda, com o registro do fluxo de entrada e saída de dinheiro por ocasião dos contratos particulares que a banda estabelecia ao tocar em eventos não oficiais. Como o objetivo deste texto não é discutir o teor das leis, questão realizada na tese especificamente, frisamos mais uma vez, a importância da localização e leitura destas fontes administrativas para a compreensão de um objeto de natureza estatal como a polícia.

Quanto aos ofícios, trata-se de uma documentação bastante interessante e informativa, especialmente acerca do nome dos músicos, dos instrumentos que tocam, informações sobre admissão e os motivos de saída da polícia, promoções dos músicos e lugares de atuação da banda. No dia 07 de maio de 1864, o secretário do presidente da província reencaminhou um ofício de resposta ao comandante da Polícia com o seguinte teor:

Ao mesmo Comm^e

Approvo o contracto que Vm^e fes com Eduardo Fran^{co} Ribeiro para tocar trompa na musica do Corpo de seu commando como me comunicou em seu off^o de 2 do corrente. Deus guarde a Vm^e. Palacio X Lafayette Rodrigues Pereira⁷

O problema deste fundo no Arquivo Público do Ceará em particular, é que ele está bastante incompleto, tendo sido encontrado apenas um livro de ofícios do Corpo de Polícia, datado de 1863 a 1875. Mesmo assim, com este livro, pudemos relacionar os nomes de 10 músicos, os mais antigos da banda que compôs o grupo na década de 1860 (MARTINS GONÇALVES, 2017, p.179). Para a Primeira República, os ofícios e “minutas de ofícios” existentes não foram utilizados porque não apresentaram informações relevantes relacionadas à instituição policial e sua banda de música.

A Força Policial Militar do Ceará aprovou 06 regulamentos entre 1854 a 1932. Os regulamentos regulavam sobre a organização, a estrutura administrativa e econômica da instituição policial. Neles, também estão descritos o funcionamento e a organização da banda de música, sendo portanto, documentos fundamentais para o conhecimento de um conjunto inserido na estrutura policial.

⁶ Artigo 8^o da lei provincial de 26 de julho de 1876. Fundo: Ibidem.

⁷ Ofício ao Corpo de Polícia de 07 de maio de 1864. Fundo: Governo da Província do Ceará, Livro 152, p. 43, APEC.

Dos 6 regulamentos, apenas 2 foram localizados no Arquivo Público do Estado do Ceará: o de 1873 e o de 1922. Para a consulta do primeiro, o de 1864, utilizamos a transcrição publicada no livro sobre a Polícia cearense de 1955 (RODRIGUES, 1955, p.18-44). Quanto ao de 1894, consultamos a sua transcrição feita no jornal *A República*, publicado no mesmo ano⁸. Somente o de 1916 que não foi localizado na íntegra, sendo consultado parcialmente na tese de Carlos Henrique Barbosa (BARBOSA, 2014)⁹.

Em relação aos dois documentos não catalogados, o primeiro consta de um ofício de 5 páginas, de 1864, enviado à Comissão de Orçamento da Assembleia Provincial pelo Presidente da Província. O documento representa um pedido do diretor do colégio dos Educandos para a compra de instrumentos, com objetivo de montar uma orquestra.

O ofício de 1864 descreve uma lista de instrumentos musicais e de métodos que deveriam ser comprados na França, com seus respectivos valores. Não existem comprovativos de que a compra tenha sido efetivada. Com as informações de lugar de compra e relação dos instrumentos mencionados neste documento foi possível aprofundar a discussão em torno de instrumentação.

O segundo documento consta de um livro de despesas e receitas dos contratos particulares que a banda de música da Polícia estabeleceu no período de 1891 a 1894. O estudo deste livro demonstra o quão ativa era banda, indicando seus lugares de atuação, as subdivisões instrumentais pelas quais ela passava, o montante de dinheiro que entrava e como ele era utilizado no interior da corporação.

Além das fontes de caráter administrativas, a tese contou também com as fontes audiovisuais, principalmente as 6 imagens fotográficas registradas da banda de música da Polícia em períodos distintos. Outras imagens de bandas de música levantadas em períodos paralelos serviram também de comparação para o entendimento das imagens da banda particularmente no que se referem as imagens dos instrumentos

Das fontes impressas não musicográficas de fundamental importância para a análise da banda como uma prática musical fincada na vida social e cultural da cidade de Fortaleza destacamos os jornais de época digitalizados pela Biblioteca nacional brasileira. A grande quantidade de jornais que o Ceará produziu durante o século XIX demonstra a riqueza dessa fonte para a compreensão de objetos que têm seu foco neste período. Boa parte dos jornais estão disponíveis no formato digitalizado e acessíveis no

⁸ *A República*, 28 de abril de 1894.

⁹ É interessante observar que, na tese de Carlos Henrique Barbosa, o pesquisador deixa implícito que localizou o regulamento. Contudo, em nossas pesquisas na APEC não conseguimos encontrar este documento.

site da hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil. O estudo desse material cruzando com as informações advindas de outras fontes, ajudou a ampliar a compreensão da banda policial cearense.

4. Considerações Finais

Este artigo apresentou os documentos de notação não musicográfica, levantados durante o período de doutorado da autora, e que serviram de análise para a construção da narrativa histórica e social sobre a banda de música da Força Policial do Ceará na metade do século XIX começo do XX. Os resultados obtidos deste rico material pesquisado foram a reflexão e escrita de uma história social da banda policial cearense para além dos documentos de notação musical (MARTINS GONÇALVES, 2017).

Da análise dos documentos arquivísticos administrativos foi possível discorrer sobre a organização e estrutura banda de música policial, seus músicos, as relações destes entre si, com a instituição e com a sociedade. Assuntos como soldo dos músicos e seu recrutamento, contratação de músicos civis, benefícios “trabalhistas” como saúde e aposentadoria, ascensão social e profissional, aprendizagem musical das primeiras letras e de música, dinheiro destinado à compra, conserto de instrumentos, foram assuntos levantados por meio dessa documentação variada e vasta. A diversidade dos assuntos abordados na tese demonstra a riqueza de reflexão que este material trouxe à pesquisa.

O uso de fontes não musicográficas, particularmente as de cunho administrativo, foram de fundamental importância para o alargamento da questão. Afinal, compreender que a banda de música da Força Policial Militar do Ceará faz parte de uma instituição pública, militar, foi um passo fundamental para compreender o caminho de pesquisa a seguir.

Quem trabalha com objetos de estudo ligados a instituições públicas deve ter em mente que estes organismos produzem documentos administrativos. Tais documentos estão no cerne da organização das instituições. Logo, todos seus órgãos internos também compartilharão da mesma produção de papéis, criando assim, documentos que servirão futuramente de análise para os pesquisadores.

Referências

BARBOSA, Carlos Henrique Moura. **Policiando o sertão:** policiais militares, poderes locais e ordem pública no Ceará da Primeira República (1889-1930). 2014. Tese (Doutorado em História Cultural). Programa de Pós-Graduação em História, Centro de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. 2008, nº 1, p. 7-31.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas? Tradução de José Geraldo Vinci de Moraes. **Revista de História**, 157, p. 15-29, 2º semestre de 2007 [1998]. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83092007000200002&script=sci_arttext> Acesso em: 03 ago. 2012.

GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 143-180.

HOOPER, Giles. **The discourse of musicology**. England: Ashgate Publishing Limited, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 4. Ed. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013, p.37-63.

MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro. Bandas militares como objeto historiográfico e a banda de música da polícia do Ceará (c.1850-1930). In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018, Rio de Janeiro, RJ. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: PPGM-Unirio, 2018, p.904-915. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7790/6730>> Acesso em: 25 jun. 2018.

_____. **Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)**. 481f. (Doutorado em História, Doutorado em Ciências Musicais). Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais; Programa de doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (cotutela), Belo Horizonte, 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, nº45, p.11-36, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>> Acesso em: 16 ago. 2012.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. Significado nas Artes Visuais. In: **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.47-64. (Debates, 99) Título original: *Meaning in the Visual Arts*.

RODRIGUES, Abelardo. **Resumo Histórico da Polícia Militar (1835-1955)**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1955.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. **Revista Debates**, Rio de Janeiro, n.7, p. 111-134, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4038>> Acesso em: 24 ago. 2015.

***Antinomies I*: a escrita colaborativa em vídeo-partitura**

Itamar Vidal Junior¹

Resumo: *Antinomies I* foi composta em 1962 por Rogério Duprat e permaneceu inédita por 55 anos. A primeira audição dessa obra ocorreu em 2017 e foi amparada por meios tecnológicos alheios à época de sua concepção. Este texto pretende analisar como a utilização de tecnologia digital aplicada em programação audiovisual lidou com esse deslocamento cronológico. A metodologia utilizada na montagem procurou estabelecer e ressaltar aspectos históricos e artísticos que pautaram a produção musical brasileira nos anos 1960.

Palavras-chave: *Antinomies I*; Música-Nova; Rogério Duprat; Vídeo-partitura.

Antinomies I: Collaborative Authorship in Video Score.

Abstract: *Antinomies I* was composed in 1962 by Rogério Duprat and remained forgotten for 55 years. The first performance of this work took place in 2017 and was supported by a technological environment different from that in which it was conceived. This paper aims to analyze how the use of digital technology applied in audiovisual programming dealt with this chronological shift. The methodology used in the assembly and execution of the work sought to establish and highlight historical and artistic aspects that guided Brazilian music production in the 1960s.

Keywords: *Antinomies I*; Música-Nova; Rogério Duprat; Video-Score.

1. Introdução

A partitura de *Antinomies I* (1962/1966) de Rogério Duprat (1932 – 2006), comentada e analisada em outros trabalhos (GAÚNA, 2001; BARRO, 2009; STUANI, 2015), é composta por trinta e duas circunferências que representam estruturas sonoras independentes cuja leitura pode ser realizada conforme diferentes possibilidades.

Antinomies I foi localizada pelo pesquisador Ricardo Stuari no acervo da família Duprat em 2013, durante pesquisas para elaboração de sua dissertação de mestrado. Escrita para grupo de câmara de até 14 instrumentos², a obra foi composta em 1962 por ocasião da ida de Rogério Duprat à Alemanha e à França em viagem de estudos. Duprat, no entanto, declarou tê-la esquecido, naquele mesmo ano, em um metrô europeu e por isso não pôde mostrá-la durante o curso que frequentou em Darmstadt (GAÚNA, 2001, p. 52). A partitura localizada em 2013 está datada de 1966 (STUANI, 2015, p.160) e, possivelmente, foi reescrita por Rogério Duprat a partir de rascunhos. Segundo STUANI (2015), essa reconstituição ampliaria a importância da peça, pois o contato com as correntes experimentalistas europeias e norte-americanas teria sido, então, duplamente contemplado nessa reconstituição, o que tornaria *Antinomies I* uma das obras brasileiras mais representativas do período. A confluência

¹ Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas UNICAMP.
itavidal@yahoo.com

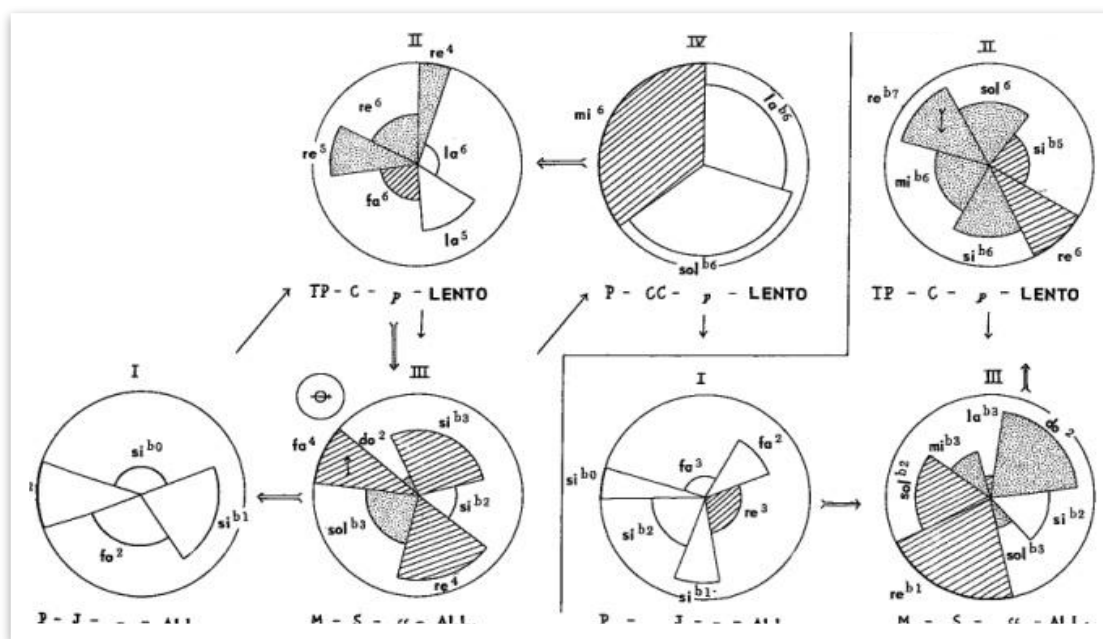
² *Antinomies I* foi escrita para os seguintes instrumentos: grupo I: piano, fagote, trombone, violino; grupo II: violoncelo, viola, flauta e flautim, trompete; grupo III : violino, clarineta e requinta, oboé, trompa; grupo IV: percussão (até 2 executantes).

dessas duas vertentes pautaria não apenas produção de Duprat no Grupo Música Nova como, mais tarde, apontaria as principais diretrizes do Movimento Tropicalista.

2. A partitura como *design* gráfico

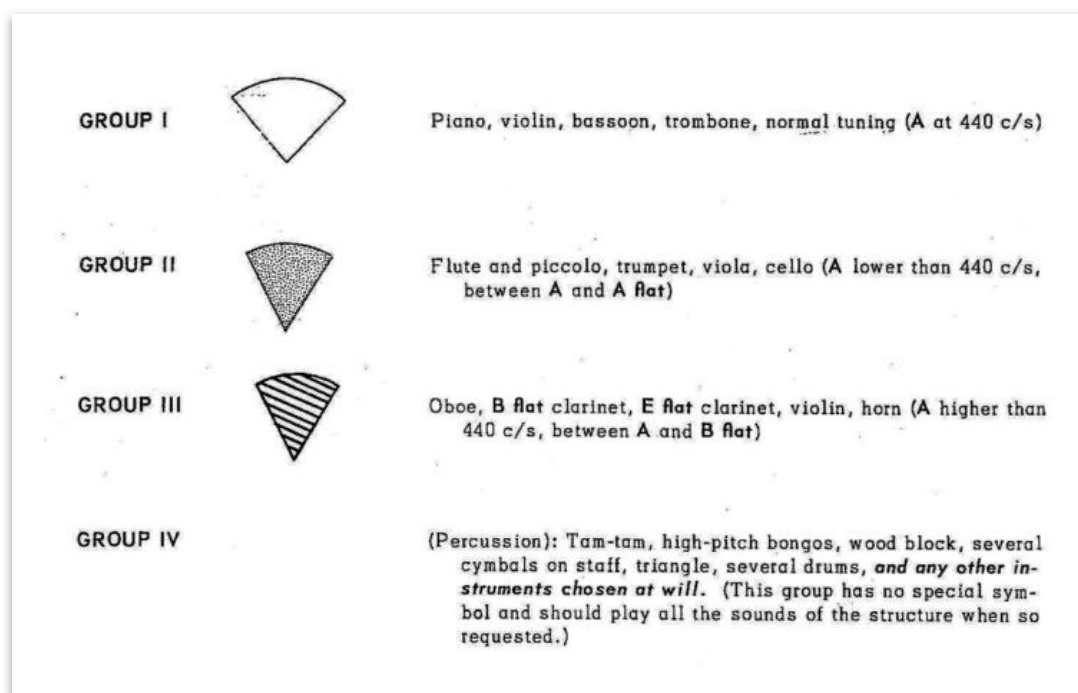
Composta por 32 circunferências, a escrita concebida para *Antinomies I* pouco utiliza a notação musical ocidental tradicional. Não há pentagramas e a leitura pode ser realizada de acordo com várias possibilidades, propiciando uma gama enorme de decisões quanto aos timbres, durações e procedimentos de execução das alturas grafadas (uso intenso e controlado das técnicas estendidas). Nas instruções da partitura, o compositor determina que essas intervenções devam ser deliberadas pelos próprios intérpretes a partir de consenso durante os ensaios ou como improvisações.

Figura 1: Detalhe de *Antinomies I*.



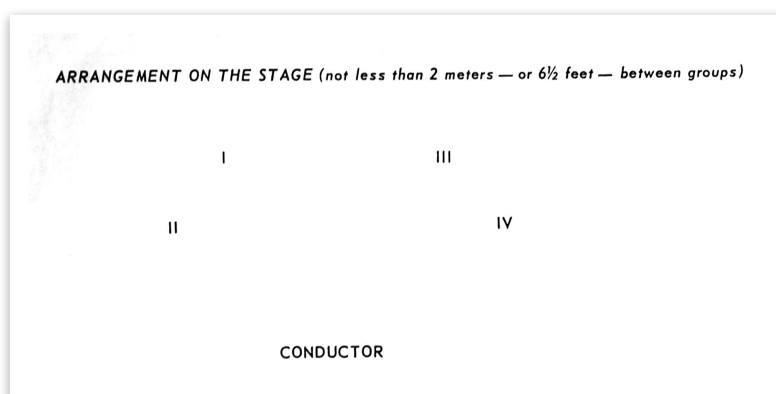
Fonte: Fac-símile da partitura. (STUANI, 2015).

Cada uma das 32 circunferências designa uma estrutura autônoma que deve ser executada pelos grupos instrumentais que, exceto a percussão, são representados por símbolos específicos (tipos de preenchimento em cada setor que divide a circunferência).

Figura 2: Detalhe de *Antinomies I*.

Fonte: Fac-símile da partitura. (STUANI, 2015).

Duprat divide a orquestra de câmara em quatro grupos: o grupo I, ao qual pertence o piano, manteria o padrão Lá 440 Hz enquanto o grupo II e grupo III forçariam, respectivamente, uma afinação mais baixa e mais alta que esse padrão³. A disposição desses grupos no palco é determinada na partitura de maneira que fiquem separados entre si por, no mínimo, dois metros, como se formassem naipes independentes tocando ao mesmo tempo. O quarto grupo (IV), formado pela percussão, não possui um símbolo específico e pode participar em todas as estruturas.

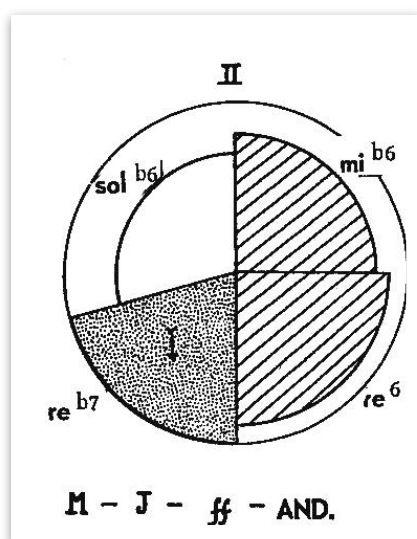
Figura 3: Detalhe de *Antinomies I*.

Fonte: Fac-símile da partitura. (STUANI, 2015).

³ Para gravação e montagem (em 2017) o padrão foi alterado para Lá 442 Hz.

As durações das notas grafadas ao lado das circunferências são determinadas pela amplitude dos ângulos que dividem cada estrutura em setores circulares, sempre em um tempo relacional. Da mesma maneira, as intensidades são determinadas pelo tamanho do segmento que delimita a lateral do ângulo, consideradas as indicações gerais de dinâmica sob as estruturas. Cada estrutura é trabalhada com a combinação de até três tipos de preenchimento, correspondendo à respectiva indicação de instrumentação.

Figura 4: Detalhe de *Antinomies I*.



Fonte: Fac-símile da partitura. (STUANI, 2015).

Determinado o *Do3* como *Do* central do piano e trabalhando sempre com tempos relacionais, na figura acima o ângulo com maior amplitude determina que *Solb 6* seja a nota com maior duração. Pela extensão dos segmentos que delimitam os setores circulares (as laterais dos ângulos), Duprat determina que o *Reb 7* seja o som com maior intensidade (dinâmica) e *Solb 6* com a menor. A indicação “AND.” sob o gráfico, ainda na figura 4 acima, designa que o caráter geral da estrutura seja um *Andante*.

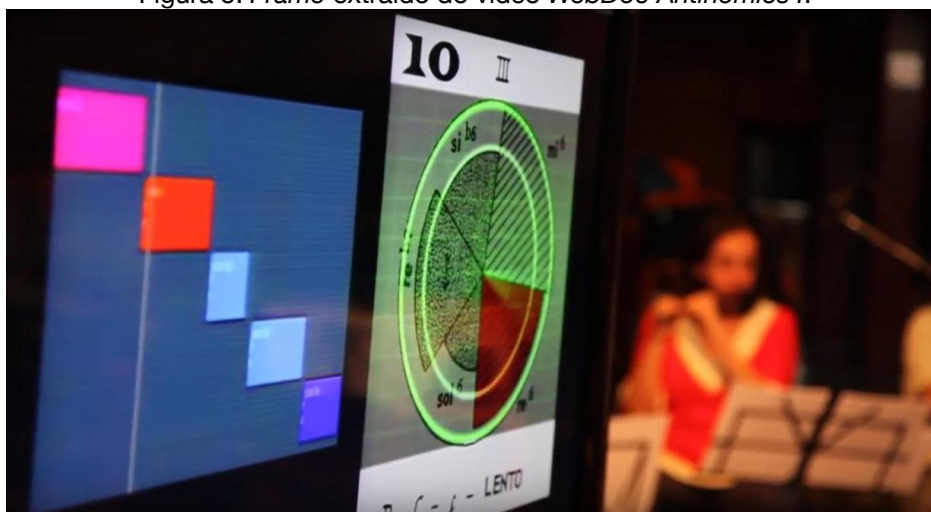
2. A vídeo-partitura

Uma das grandes dificuldades oferecidas para a montagem de *Antinomies I* é que, embora as circunferências não tenham um tempo exato de duração, suas divisões internas sugerem uma proporção que necessita ser respeitada. Se fosse montada em 1962, isso só seria possível com a utilização de cronômetros e tabelas impressas e, provavelmente, o grupo instrumental reconverteria os gráficos em notas nos pentagramas tradicionais para facilitar a leitura. Mesmo que a peça mantivesse sua

sonoridade de microafinação e seus timbres alterados, grande parte da escrita seria perdida ou tornar-se-ia um código remoto entre o diretor e os músicos.

Convertendo os graus dos ângulos que dividem as circunferências em unidades de tempo e processando essas informações em gráficos animados, permitiu-se alterar as durações totais mantendo as proporções. Dessa forma, durante os ensaios e gravações em estúdio, foi possível experimentar e submeter ao crivo dos intérpretes várias alternativas de velocidade de execução, respeitando a proporção exata do *design* original e o caráter decisório colaborativo pretendido pelo compositor.

Figura 5: *Frame extraído do vídeo WebDoc Antinomies I.*



Fonte: www.antinomies.com.br

Os compositores signatários do Manifesto do Grupo Música Nova, em 1963, defendiam a abolição da figura romântica dos maestros e dos solistas como protagonistas do espetáculo e preconizavam fortemente a *performance* musical de caráter coletivo. Como o resultado da leitura em estúdio com auxílio de monitores de vídeo foi muito preciso, decidimos que, na *performance* ao vivo, usaríamos um monitor de 42 polegadas para cada grupo de músicos, prescindindo, assim, da presença de regente.

Figura 6: Fotografia de ensaio de *Antinomies I*, junho de 2017, Auditório Ibirapuera.

Fonte: www.antinomies.com.br Fotógrafo: Paulo Rapoport.

3. O tempo da *performance*

Antinomies I possui bula dupla, ou seja, se uma parte das instruções textuais que acompanham os gráficos se dedica à decodificação dos símbolos utilizados em substituição aos pentagramas tradicionais, outra parte dos textos ocupa-se de como essas circunferências se sucedem e se relacionam no *tempo da performance*. Duprat previu uma espécie de roteiro de peregrinação entre as 32 circunferências: blocos ou sequências de sons sucedem-se seguindo linhas e conexões pré-determinadas, impostas por setas desenhadas entre as estruturas ou por indicações textuais nas bulas.

Algumas estruturas são repetidas e exploradas alterando-se as dinâmicas ou intensidades, enquanto outras são executadas rapidamente, sem repetição e com os sons internos atacados de forma simultânea por todos os grupos.

Figura 7: Detalhe de *Antinomies I*. Quatro dos 12 itens com indicações sobre as possíveis ordens (sequências) de estruturas durante a *performance*.

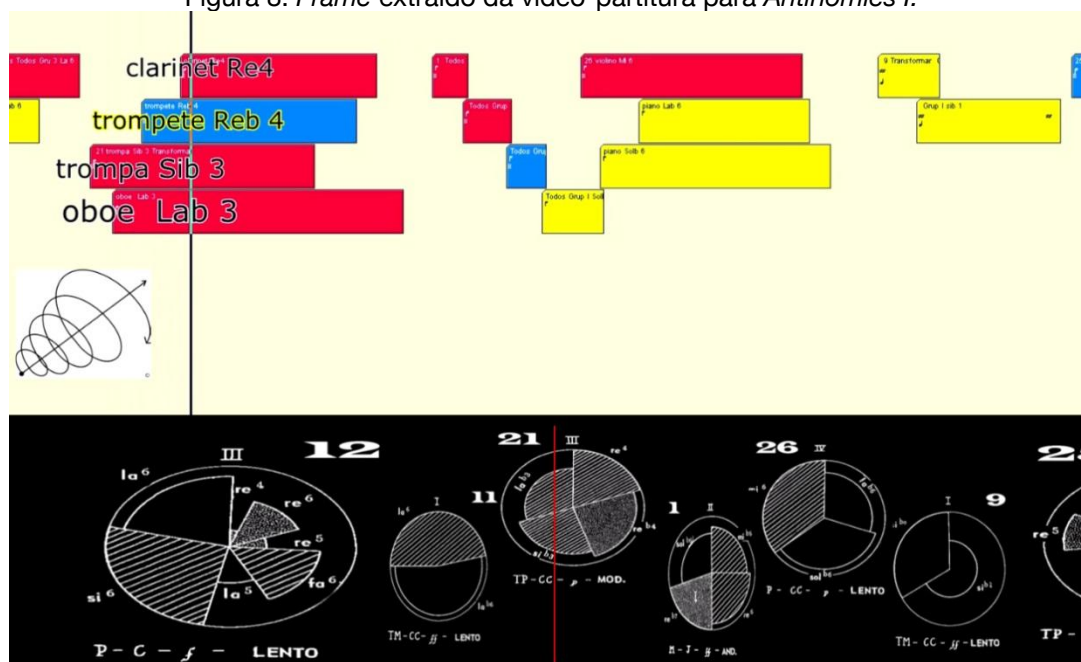
5. Alternate four times any low and high-pitched structures, without repetition.
6. The same, twice, **ff** and **p** structures.
7. The same, for structures determined and undetermined in pitch.
8. The same, for simultaneous and contiguous structures (exaggerating the differences in contiguity).

Fonte: Fac-símile da partitura. (STUANI, 2015).

A *vídeo-partitura*, em sua configuração final de concerto, baseou-se na audição e análise das estruturas trabalhadas coletivamente e gravadas separadamente em estúdio. A programação audiovisual desse material possibilitou ouvir previamente as alternativas que o compositor sugeriu para a configuração final da peça. O tipo de leitura empreendido durante o concerto foi idêntico ao usado nas gravações, porém, ao invés de uma estrutura de cada vez, tocou-se a sequência de estruturas elegida.

Sob a animação com os retângulos coloridos, que designaram os grupos de instrumentistas, foi inserida uma guia com as estruturas numeradas para identificar a que estava sendo tocada no momento e quais viriam na sequência. Dessa maneira, o músico poderia aguardar sua entrada e preparar com folga sua intervenção no caso de uso de algum aparato para as técnicas estendidas.

Figura 8: Frame extraído da vídeo-partitura para *Antinomies I*.



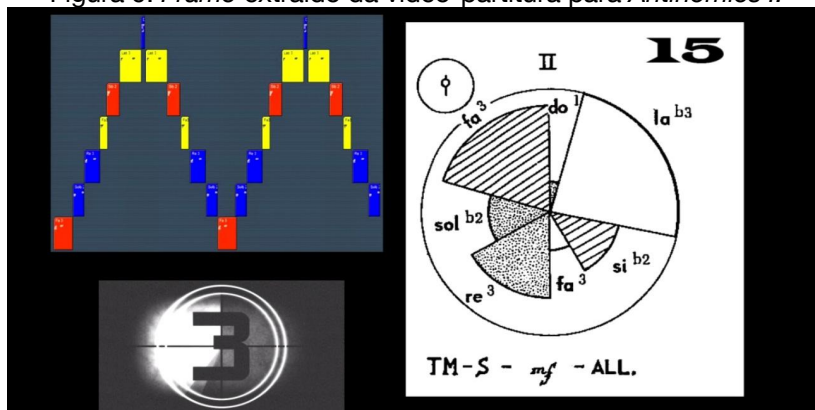
Fonte: www.antinomies.com.br

5. Conclusão

A programação visual desenvolvida para a audição inaugural de *Antinomies I* possibilitou também análise formal muito acurada da composição. As circunferências poderiam ter seus sons tocados simultaneamente ou poderiam ser lidas sequencialmente, no sentido horário ou anti-horário, como um sonar de varredura. As várias simetrias obtidas são decorrência do tratamento serial que Duprat determinou nas instruções textuais de *Antinomies I* e que se aplicam a quaisquer das estruturas circulares. Assim, quando o compositor sugere, no início da peça, que se esgotem as possibilidades de interpretação de uma determinada estrutura, o primeiro exemplo que

ele dá é justamente a alternância de direção (horário – anti-horário). O efeito que se obtém tocando os sons sugeridos alternando os sentidos é o de uma série retrogradada, ou seja, uma mesma sequência de sons tocada do início para o fim e do fim para o início.

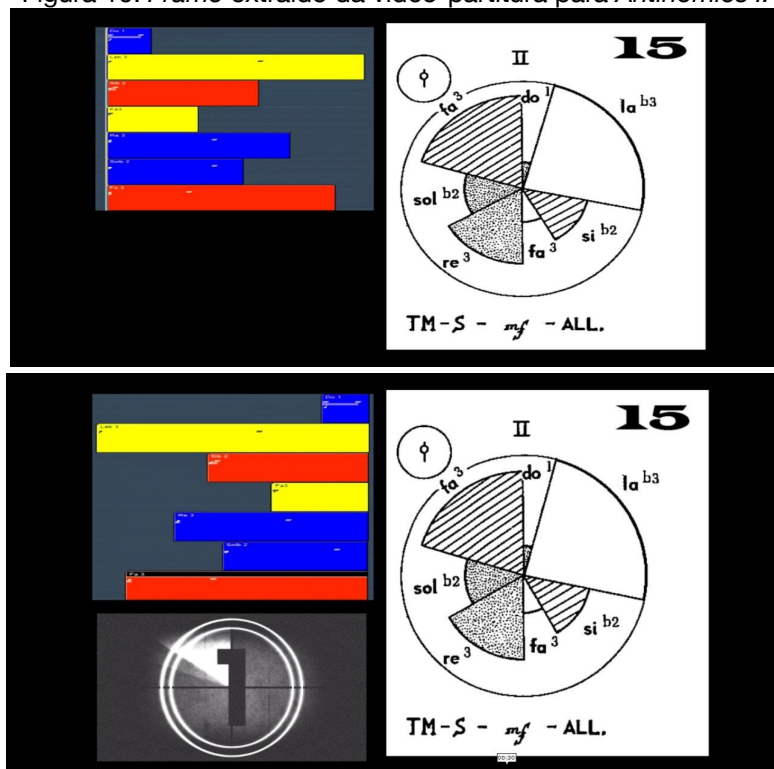
Figura 9: Frame extraído da vídeo-partitura para *Antinomies I*.



Fonte: www.antinomies.com.br

Da mesma maneira, ao iniciar-se um grupo de sons simultaneamente deixando que eles mantenham suas durações ou ao iniciar-se esses mesmos sons em tempos diferentes para que se extingam em um dado momento, processos também previstos pelo compositor, obtêm-se outros tipos de simetria e espelhamento.

Figura 10: Frame extraído da vídeo-partitura para *Antinomies I*.



Fonte: www.antinomies.com.br

As dificuldades impostas pelo *design* original da obra determinaram a adaptação de vários processos de edição e padronização de protocolos. O processo de gravação e montagem obrigou a criação de dezenas de *mini-movies* e a transposição das instruções do compositor para vários formulários, entre eles o texto do projeto que adaptou a partitura original às demandas de produção e financiamento de espetáculos audiovisuais contemporâneos.

A tecnologia de manipulação de gráficos e animações que foi aplicada durante as gravações teve como objetivo viabilizar o carácter participativo e consensual determinado pelo compositor. Nenhum algoritmo foi criado para determinar ou auxiliar a configuração formal final da peça e nenhuma manipulação sonora em tempo real alterou a sonoridade camerística da orquestração original.

O projeto, que foi contemplado pelo programa Rumos do Instituto Itaú Cultural em 2016, previu também o registro do concerto e o *Making of* do processo criativo em formato de *WebDoc* (documentário interativo), que está disponível no endereço www.antinomies.com.br. A gravação multipista, em ambiente de estúdio, do áudio total do conjunto de estruturas está atualmente em processo de mixagem para posterior espacialização sonora em instalação multimídia.

O empenho pessoal do pesquisador Ricardo Stuani, ao escrutinar o acervo da família do compositor, propiciou não apenas o resgate de uma obra de relevância para a musicologia brasileira como também apontou modelos alternativos de preservação e divulgação de documentos musicais.

Referências

BARRO, Máximo. **Rogério Duprat**: ecletismo musical. Coleção aplauso. Série música Coordenador geral Rubens Ewald Filho. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STUANI, Ricardo de Alcântara. **A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova**: a busca pelo novo analisada a partir da notação. 192p. Dissertação: (Mestrado em Música.) Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo, 2015.

Duas experiências em documentação musical: Museu Carlos Gomes e CDMC-Brasil/Unicamp

Lenita W. M. Nogueira¹

Resumo:

Este artigo discute duas experiências em preservação de documentação musical a partir de acervos de caráter distinto, tanto em sua constituição, como no tipo de documentação. O primeiro deles é o Museu Carlos Gomes em Campinas, SP, que tem uma extensa coleção de manuscritos musicais produzidos ao longo do século XIX. O outro é o CDMC-Brasil/Unicamp, acervo constituído basicamente por documentos produzidos na segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Museu Carlos Gomes; CDMC-Brasil/Unicamp; Documentação musical; Memória musical.

Two Experiences in Music Documentation: Carlos Gomes Museum and CDMC-Brasil/Unicamp:

Abstract: This paper discusses two experiences of preserving musical documentation based on distinctive collections, both in their constitution and in the type of documentation. The first is the Carlos Gomes Museum in Campinas, SP, which has an extensive collection of musical manuscripts produced throughout the 19th century. The second is the CDMC-Brasil/Unicamp, a collection consisting basically of documents produced in the second half of the twentieth century.

Keywords: Carlos Gomes Museum; CDMC-Brasil/Unicamp; Musical documentation; musical memory.

1. Introdução

Neste artigo serão apresentadas duas experiências ligadas à preservação da documentação e memória musical, a partir de acervos de caráter distinto, tanto em sua constituição, como no tipo de documentação. A primeira trata do Museu Carlos Gomes em Campinas, onde trabalhei na produção do catálogo de manuscritos musicais e na organização do acervo, que é composto por cerca de 700 manuscritos musicais produzidos ao longo do século XIX. A segunda experiência refere-se ao então chamado CDMC-Brasil/Unicamp, com um acervo constituído basicamente por documentos produzidos na segunda metade do século XX, partituras impressas e coleções de compositores brasileiros que, à época em que ali trabalhei, ainda não haviam recebido tratamento documental.

2. Museu Carlos Gomes

Minha experiência com o acervo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes vem de longa data, mas foi através do incentivo do professor Dr. Régis Duprat,

¹ Universidade Estadual de Campinas, lwmn@unicamp.br.

com o qual tomei conhecimento somente após terminar o curso de graduação em música na Unicamp. Naquela época, embora no nosso currículo existissem mais disciplinas de conteúdo humanístico que atualmente, não havia nos cursos de graduação em música nenhuma ênfase na musicologia, da qual pouco ouvi falar durante os seis anos que cursei a graduação na Unicamp. Isso não é demérito para a universidade, estava dentro do contexto da época, no qual a musicologia brasileira ainda engatinhava. Foi através dos esforços de alguns pioneiros como Régis Duprat, Cleofe Person de Mattos, padre Jaime Diniz e alguns outros, que esta disciplina, principalmente a partir da década de 1970, passou a integrar, ainda que timidamente, o cotidiano de alguns cursos universitários. Atualmente, a musicologia é tratada como um campo de pesquisa relevante, principalmente nos cursos de Pós-graduação.

Após concluir o curso de Música (habilitação em regência) e sem qualquer contato mais próximo com a musicologia, ao participar de um congresso em Ouro Preto, tive a oportunidade de conhecer o professor Duprat, que se entusiasmou ao saber de minha proximidade com o Museu Carlos Gomes em Campinas, no qual já havia realizado algumas pesquisas. Apresentou-me seus trabalhos no campo da preservação do passado musical brasileiro e destacou a importância do acervo de Campinas para a produção musical do Brasil dos séculos XVIII e XIX. Sob sua orientação, iniciei um inventário do acervo de manuscritos musicais, a maior parte deles produzido por Manuel José Gomes (Santana de Parnaíba, SP, 1792-Campinas, 1868), mestre-de-capela em Campinas por mais de 50 anos e pai de Carlos Gomes (Campinas, 1834-Belém do Pará, 1896), do qual também há diversos manuscritos musicais, incluindo autógrafos.

O Centro de Ciências, Letras e Artes, que abriga o museu, é uma entidade particular, fundada em 1901, sem fins lucrativos. Apesar disso, guarda importantes acervos como uma pinacoteca com mais de 300 obras e sua biblioteca, estimada em 150.000 volumes. No Museu Carlos Gomes encontra-se parte da memória deste compositor, como, por exemplo, o seu piano, que, veio de Belém do Pará após sua morte naquela cidade, objetos diversos, incluindo partituras originais do maestro.

A elaboração do Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes, que seria publicado anos depois, tomou bastante tempo, já que foi necessário partir do zero, pois a documentação estava acondicionada em pastas suspensas e sem qualquer ordenamento. Como se tratava de um grande volume de documentos, o início do trabalho foi complicado e, de certa forma, desorganizado. A catalogação foi realizada aleatoriamente, seguindo a ordem em que se encontrava o material nos armários.

Após a conclusão do trabalho, por razões profissionais, não pude continuar mantendo o vínculo com o Museu Carlos Gomes e a documentação, embora catalogada e descrita, permaneceu desarranjada nos armários durante alguns anos, até que, com auxílio de um projeto financiado pela Fapesp, foi possível fazer a organização física da documentação.

O acervo musical foi dividido em duas coleções, sendo a primeira referente ao titular do museu, Carlos Gomes. A segunda, que conta com cerca de 700 manuscritos, é a Coleção Manuel José Gomes, resultado da extensa produção deste músico, que atuou como mestre-de-capela, regente, professor e compositor, bem como obras de alguns outros compositores/copistas, como seu filho Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908). Neste acervo são encontradas cópias únicas de obras de compositores como André da Silva Gomes e Lobo de Mesquita, entre outros.

Como resultado deste trabalho, foi publicado o livro *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*, que contém uma descrição minuciosa do acervo. Neste museu existe ainda uma grande quantidade de partituras impressas nos séculos XIX e início do XX, além de outros documentos manuscritos que estão em processo de avaliação e não foram incluídas na catalogação.

O catálogo inicial teve como base fichas descritivas que foram feitas na base da máquina de escrever e papel pautado escrito à mão. Para a publicação mantivemos todos os itens, indicando a obra completa.

É importante destacar que um catálogo composto por manuscritos musicais produzidos em épocas mais recuadas é sempre passível de alterações. Com o passar do tempo, muitas obras, que até então eram indicadas como anônimas, podem ser reconhecidas por pesquisadores, que tiveram contato com outras fontes. Ou pode ainda haver questionamento sobre a autoria de uma obra que o copista atribuiu a um compositor e em outra fonte aparece outro nome. Ou seja, trata-se de um objeto de pesquisa que não se conclui após a sua publicação, sempre é possível que seja alterado e aprimorado.

Graças a esta experiência com documentação musical no Museu Carlos Gomes, pude me inscrever em um concurso para o cargo de técnico em documentação musical no então chamado CDMC-Brasil/Unicamp, no qual ingressei em 1994.

3. CDMC-Brasil/Unicamp

O CDMC-Brasil/Unicamp havia sido fundado em 1989 e, desde sua criação, era dirigido pelo professor José Augusto Mannis, responsável pela implantação deste

projeto de cooperação entre o Brasil e a França na Unicamp. O CDMC brasileiro era um braço do *Centre de Documentation de Musique Contemporaine*, sediado na Cité de la Musique em Paris, que na época contava com dois outros polos internacionais, um no Japão e outro na Alemanha. Certamente a iniciativa do governo francês com a criação destes centros visava difundir a música contemporânea francesa, mas desde o início o CDMC-Brasil/Unicamp teve entre suas metas também a formação de um acervo de compositores brasileiros contemporâneos.

Quando comecei a trabalhar ali, o CDMC ocupava um espaço bastante amplo no terceiro piso da Biblioteca Central da Unicamp, que havia sido projetado e mobiliado para receber o acervo de partituras vindas da França, bem como proporcionar aos estudantes de música e pesquisadores a oportunidade de ouvir as peças em vários aparelhos disponíveis no amplo salão. Havia a disponibilização local das partituras, a maioria raríssima no Brasil daquela época (e ainda hoje), e eram disponibilizadas fitas cassete para a audição das obras.

É importante destacar a relevância do CDMC Brasil/Unicamp naqueles idos da década de 1990, quando não havia no Brasil praticamente nenhuma possibilidade de se conhecer o repertório musical contemporâneo, muito menos ter acesso às partituras. Estas eram enviadas pelo CDMC francês ao Consulado da França em São Paulo e traziam publicações de importantes editoras europeias, que, após catalogadas, eram colocadas à disposição dos consulentes.

Foi ainda na década de 1990 que demos início à publicação do *Musicon - Guia da Música Contemporânea brasileira*, uma iniciativa de José Augusto Mannis, do qual fui coautora. A ideia era publicar informações relativas a compositores, intérpretes e pessoas ligadas à música contemporânea no Brasil. Conseguimos publicar duas edições do *Musicon*, o que foi bastante significativo para a atividade musical da época, ao interligar pessoas e instituições, de forma que pudessem ser estabelecidas relações entre diversos atores do universo da música contemporânea. Já trabalhávamos em computadores com sistema operacional Windows e aprendi a trabalhar com base de dados utilizando o antigo software FoxPro. Foi através dele que fizemos a catalogação dos acervos, tanto o de partituras como os sonoros, além da montagem das duas edições do *Musicon*.

Ainda me lembro dos estudantes de música que nos visitavam constantemente e passavam horas explorando as partituras, tanto no que se refere à análise como à escuta atenta das fitas cassetes que nos chegavam da França. Vários destes *habitués* hoje estão formados e vem atuando na área musical relacionada à

música contemporânea, como docentes, pesquisadores ou compositores. Entre eles estavam Alexandre Fenerich, Alexandre Lunsqui, Bruno Ruviaro, Inácio de Campos, Valério Fiel da Costa, mas principalmente o jovem Tadeu Taffarello, que hoje conduz a área de pesquisa do CDMC com grande empenho e competência.

Ingressei como docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp e me desliguei da atividade de documentalista no CDMC. A esta época já havia sido dado início ao acervo de compositores brasileiros, que, posteriormente, seria ampliado e chegado ao acervo atual, que, espero, ainda continue a crescer.

Após alguns anos atuando no Departamento de Música, qual não foi minha surpresa quando, no ano de 2006, fui convidada para ser coordenadora do CDMC, justamente pela minha antiga relação com este centro. Porém, a estrutura já era outra, o CDMC já não era ligado diretamente à reitoria, fazia parte da Coordenadoria de Centros e Núcleos da Unicamp (Cocen), órgão criado para gerenciar todos os centros e núcleos de pesquisa da universidade. Atualmente são 21, sendo o CIDDIC um deles.

No que se refere à área física, já não havia as mesmas condições da década de 1990, o CDMC havia mudado do amplo terceiro piso da Biblioteca Central para o andar térreo, que, na planta original do prédio, era uma área vazada, o que dava amplo destaque à arrojada estrutura arquitetônica do edifício. Quando entrei na Unicamp, o piso térreo já estava em uso e ali funcionava uma farmácia e setores de acolhimento à estudantes, que foram removidos para a instalação do CDMC.

Não participei do processo de transferência do acervo do terceiro piso para o térreo, quando assumi a coordenação em 2006 os armários e mobiliário já estavam todos instalados no lugar que hoje se encontram. Temos que reconhecer que se trata de um local adaptado, bem diferente da estrutura anterior, que foi concebida para abrigar o CDMC. Certamente que, no local anterior, as condições de guarda e preservação do acervo eram mais apropriadas. Mas com o tempo tudo foi se adequando e foi possível tornar o local adequado para suas funções.

No que se refere à questão administrativa a situação também era outra. O convênio com a França havia vencido e não houve renovação. O centro francês já havia, inclusive, fechado seus centros no Japão e Alemanha. Sem o crivo de uma relação internacional e em uma situação administrativa diferente dentro da universidade, o CDMC passava por um momento delicado, já que, por sua configuração, não se adaptava às normas da Cocen para os centros e núcleos de pesquisa da Unicamp.

Por razões que não cabem aqui, deixei a coordenação do CDMC-Brasil/Unicamp em 2007, retornando ao mesmo cargo no ano seguinte. A situação não havia

mudado, ao contrário, estava sendo aventada a hipótese de extinção do CDMC, com a entrega do acervo à Biblioteca do Instituto de Artes, que se opôs à proposta, alegando, como era correto, não ter espaço em suas dependências para receber o acervo, nem pessoal para trabalhar com ele. Durante algum tempo foi possível contornar essa situação e evitar qualquer atitude mais drástica.

Essa conjuntura perdurou até que a nova coordenadora da Cocen, profa. Dra. Ítala D'Ottaviano, encampou a ideia de juntar forças com outro órgão, o Núcleo de Informação e Difusão Cultural (NIDIC), que mantinha a Orquestra Sinfônica da Unicamp, além de outras atividades musicais e pedagógicas, que também enfrentava dificuldades.

Foi elaborado um projeto prevendo a criação de um novo centro, resultante da junção do CDMC com o NIDIC, que, uma vez aprovado nas instâncias superiores da universidade, foi implantado, criando-se assim o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, o atual CIDDIC.

Desde a primeira vez que assumi a coordenação, não havia, no corpo funcional do CDMC, quadros técnicos para trabalhar com a documentação musical, nem um pesquisador que conhecesse a sua especificidade. Os funcionários da área administrativa eram poucos e nenhum deles sabia música, o que, de qualquer forma, não fazia parte de suas atribuições. Além disso, não tínhamos capacidade financeira para organizar eventos ou de solicitar recursos para tal.

4. Conclusão

Não participei do processo de criação e estabelecimento do CIDDIC, mas fundir dois órgãos de características diferentes deve ter sido uma engenharia bastante complicada. Mas fico contente ao pensar que, mesmo a duras penas, foi possível impedir a extinção do CDMC e a dispersão de seu importante acervo.

É com muita alegria que, apesar de percalços, tombos e desvios, estamos comemorando os 30 anos de fundação do CDMC-Brasil/Unicamp, o qual teve seu nome alterado para Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea, com uma estrutura administrativa sólida, que possibilita a realização de pesquisas e uma atuação intensa na divulgação da música contemporânea, ainda mais que agora pode contar com a colaboração da Orquestra Sinfônica da Unicamp, que faz parte da mesma família.

Parabéns à profa. Denise Garcia, que coordenou grande parte deste processo, e ao prof. Ângelo Fernandes, atual coordenador do CIDDIC. Desejo que a CDMC possa cada vez mais atuar na divulgação da música contemporânea, por vezes descuidada nos cursos de música, e que continue a batalhar pela música de produção mais recente e

pela ampliação de seus acervos de música brasileira, tarefa da maior importância, principalmente neste momento de obscuridade.

Referências

MANNIS, José Augusto; NOGUEIRA, Lenita W. M. *MUSICON: Guia da Música Contemporânea Brasileira*. Campinas: Unicamp, 1994.

MANNIS, José Augusto; NOGUEIRA, Lenita W. M. *MUSICON: Guia da Música Contemporânea Brasileira*. 2ª. Edição revisada e aumentada. Campinas: Unicamp, 1996.

NOGUEIRA, Lenita W. M. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1997.

Instrumentos de pesquisa em acervos para performance musical: panorama de orquestras e bandas brasileiras

Lucas de Lima Coelho¹

Resumo: O presente trabalho compara os instrumentos de pesquisa utilizados em acervos de orquestras e bandas brasileiras. Dentro da diversidade de instrumentos, foi possível observar a tendência à informatização, por meio da utilização de base de dados, além da utilização de campos descritivos em comum. Dois modelos para o tratamento desses acervos se destacam, se refletindo em seus instrumentos de pesquisa: o primeiro visa o público interno das instituições, com caráter administrativo e prático; outro visa público interno e externo, voltado à pesquisa e à memória.

Palavras-chave: Acervos musicais; Acervo para performance musical; Instrumento de pesquisa; Representação descritiva; Arquivo de orquestra.

Music performance library research tools: overview of Brazilian orchestras and bands

Abstract: This paper compares music performance libraries research tools of Brazilian orchestras and music bands. Among the diversity of tools, it was possible to perceive digitization tendencies by using databases and also the use of common descriptive fields present on all institutions. Two different models of music libraries management were contrasted: one directed to internal use with administrative purposes and other directed to internal and external public with research and memory purposes.

Keywords: Music collections; Music performance library; Research tools; Descriptive representation; Orchestra library.

1. A busca por práticas comuns para tratamento de acervos para performance musical

Instituições musicais que se dedicam à prática de repertório de tradição escrita, como orquestras e bandas de música, necessitam de partituras para a concretização de suas atividades. Nessa situação, tais documentos são valorizados principalmente pelo caráter utilitário e prático que possuem, já que possibilitam a prática musical. Tal fator leva à acumulação e à formação dos acervos musicais dessas instituições, chamados aqui de acervos para performance musical.²

Com um grande volume acumulado, esses acervos muitas vezes se tornam setores específicos nas instituições, denominados como arquivo musical, arquivo artístico arquivo de partituras ou musicoteca, com profissionais dedicados às tarefas de aquisição, preparação, tratamento e guarda de partituras visando seu uso em performances musicais (LIGOCKI, 2016). Além disso, tais setores atuam criticamente com a informação musical, sendo um intermediário entre áreas administrativas e artísticas da instituição (HOLMES, 1998).

¹ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, lucas.coelho@usp.br. Agradecimentos à Profa. Dra. Cibele Araujo Camargo Marques dos Santos (ECA/USP).

² O termo é uma adaptação do inglês *music performance library*.

O caráter prático geralmente norteia a organização desses acervos. A preservação das partituras visa, antes de tudo, a possibilidade de uma música ser novamente apresentada³. Tal característica difere o tratamento desses acervos de outros tipos de tratamento documental, como de acervos históricos (voltados mais à pesquisa e à memória do que necessariamente à performance musical)⁴ e de acervos de documentação administrativa (os chamados arquivos “tradicionais”).

Para Maurício Marques de Faria (2009), a heterogeneidade de práticas de tratamento de acervos para performance, aliada à falta de produção científica e de formação específica para o tratamento documental de partituras no Brasil, dificulta o acesso e a difusão de grande parte do repertório erudito brasileiro. Paulo Castagna (2016) alerta que a desconsideração de valores históricos, sociais ou institucionais dos documentos musicais e a valorização somente de aspectos utilitários levam a perdas e desfalques nos acervos e, conseqüentemente lacunas de acesso e difusão do repertório.

Faria (2009) recomenda a busca por práticas comuns de tratamento de acervos para performance, adotando bases mínimas que poderiam ser adaptadas às realidades das diversas instituições, possibilitando a pesquisa e intercâmbio de informações entre os acervos, além do acesso às partituras para difusão do repertório. Tal tarefa deve ser realizada, segundo o autor, em uma perspectiva interdisciplinar entre arquivologia, biblioteconomia e música.

Em busca dessas práticas comuns, pretendemos discutir a elaboração e utilização de instrumentos de pesquisa em acervos para performance musical, ferramentas essenciais para o tratamento de acervos. Os instrumentos de pesquisa permitem identificar, localizar e consultar documentos ou informações de um acervo de forma consistente (ARQUIVO NACIONAL, 2005). Representados por guias, catálogos, inventários, índices e listagens descritivas, os instrumentos de pesquisa podem se encontrar nas formas de planilha, fichário ou base de dados. Tais instrumentos são elaborados a partir da representação descritiva (e, por vezes, representação temática) dos documentos, através da identificação, análise e sistematização das informações sobre os documentos e sobre as obras que representam pertinentes às instituições e a seus objetivos de uso, tendo o controle intelectual e físico do acervo.

³ Acreditamos que apesar da organização de acervos para performance priorizar os aspectos práticos dos documentos e da informação, valores não-utilitários devem ser considerados para o tratamento dos acervos, visando a preservação dos documentos.

⁴ É possível observar a diferença de constituição do acervo, objetivos e tratamento do acervo para performance musical dos acervos musicais históricos na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, comparando seu Arquivo Musical com seu Arquivo Histórico (HADDAD; JR., 2013).

O presente trabalho pretende apresentar diferentes instrumentos de pesquisa utilizados no tratamento de partituras em orquestras e bandas brasileiras⁵ a partir do levantamento de relatos presentes na literatura acadêmica. Como referência e comparação foram utilizados alguns parâmetros apresentados em dois documentos que orientam ações de tratamento de acervos para performance: o *A Manual for the Performance Library*⁶ (MPL) (GIRSBERGER, 2006) e as *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais de âmbito público*⁷ (DGDM) (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2018).

2. Os instrumentos de pesquisa de orquestras e bandas brasileiras

Os parâmetros para elaboração de instrumentos de pesquisa apontados na MPL e nas DGDM foram comparados com os adotados por quinze instituições musicais brasileiras diferentes: Instituto Baccarelli de São Paulo (IB) (CORREIA, 2017), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) (CAMBUR, 2017; CORREIA, 2017), Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP) (MEYER, 2017), Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa (OSMJP) (MACENA, 2016), Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) (SOUSA; MELO, 2009), Orquestra Sinfônica de Santa Catarina (OSSCA) (LUZ; ROTA, 2006), Orquestra Sinfônica de Santa Maria (OSSM) (MORIM, 2019), Banda de Música 5 de Agosto de João Pessoa (BM5A) (LIMA, 2014), Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais (BMSCBC) (GUIMARÃES; CAMPOS; CASTAGNA, 2009) e seis bandas de música de Ouro Preto⁸ (BOP) (BIASON, 2006). Cabe ressaltar que algumas dessas instituições lidam com diferentes corpos artísticos o que reflete em seus

⁵ A pesquisa também buscou relatos de instrumentos de pesquisa utilizados por grupos corais, porém não obteve resultados substanciais.

⁶ O MPL é um manual orientador para o tratamento de acervos para performance publicado pela *Music Library Association*. Utilizá-lo como referência possibilita a comparação do cenário brasileiro de tratamento de acervos para performance com o cenário estadunidense e internacional. O MPL divide a elaboração de catálogos de acervos para performance em diversos campos de descrição, apontando para informações essenciais e complementares. Todos os campos devem ser padronizados para a eficiência e consistência do instrumento, utilizando vocabulário controlado. Para isso, o MPL sugere a consulta a normas de descrição como ISBD, AACR2, LCC e MARC.

⁷ Elaboradas pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos, as DGDM apresentam parâmetros para o tratamento de acervos de partituras de acordo com normas arquivísticas brasileiras (o que as diferencia substancialmente do MPL, que considera o acervo como uma coleção), tomando como referência a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE). As DGDM apresentam campos necessários para a elaboração fichas de arquivo, visando o controle dos documentos a partir da padronização, utilizando parâmetros adotados pelo *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).

⁸ Banda Euterpe Cachoeirense, Sociedade Musical União Social, Sociedade Musical Santa Cecília, Sociedades musicais Senhor Bom Jesus de Matosinhos e Senhor Bom Jesus das Flores e Sociedade Musical Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Essas bandas fizeram parte do projeto de catalogação realizado pelo Museu da Inconfidência (MG), com o objetivo de disponibilização *online* de uma base de dados comum a essas instituições para pesquisa externa (BIASON, 2006).

acervos. O IB e a OSESP, por exemplo, lidam com mais de uma orquestra, além de coros e grupos de música de câmara com repertórios diversos, necessitando de instrumentos que reflitam essas particularidades.

Os setores responsáveis pelo tratamento dos acervos para performance precisam lidar muitas vezes com outros tipos de documentos além das partituras. Alguns deles são responsáveis pelo acervo de instrumentos musicais, CDs e programas de apresentações, documentos que recebem tratamento diverso das partituras, excedendo os objetivos do presente trabalho.⁹

Os acervos das instituições citadas podem ser consultados através de listagens, fichas ou base de dados, conforme apresentado no Quadro 1. Observa-se a tendência na informatização e automação dos instrumentos de pesquisa dos acervos, otimizando a recuperação das informações por meio de bases de dados e abandonando gradualmente o acesso por meio de fichários.

Quadro 1: Formas de instrumentos de pesquisa nas instituições abordadas

	Fichas/fichário	Listagem	Base de dados
IB		X	X
OSESP		X	X
OSUSP	Não mencionado		
OSMJP	X		
OSPB	X		
OSSCA	X	X	X
OSSM	X	X	
BM5A			X
BMSCBC			X
BOP		X	X

Fonte: elaborado com base nas referências supracitadas

Observa-se ainda a coexistência de diversos instrumentos de pesquisa em uma mesma instituição. Tal característica pode ter diferentes explicações: 1) segurança para realização de pesquisa, como no caso do uso de um fichário manual na OSSCA “[...] no caso de queda de luz ou problemas no computador.” (LUZ; ROTTA, 2006, p. 189); 2) necessidade de um instrumento para elaboração de outro instrumento de pesquisa,

⁹ Meyer (2017), por exemplo, aborda o tratamento dessa documentação na OSUSP, distinguindo-o do tratamento do acervo para performance da mesma instituição.

como na preparação de uma listagem sumária da documentação para preenchimento da base de dados do projeto BOP; 3) atribuição de objetivos de uso diferentes a cada um dos instrumentos, como na OSESP, onde a base de dados visa a ser compartilhada com outros setores da estrutura da instituição, diferentemente da planilha que circula apenas internamente no Arquivo Musical.

A comparação dos campos descritivos adotados nos instrumentos de pesquisa das instituições (Quadro 2) possibilita observar a diversidade de tratamento de acervos para performance, refletindo características das instituições.¹⁰ Utilizando como referência a divisão em áreas de campos de descrição essenciais, adicionais e de música vocal sugeridas pelo MPL, é possível perceber que os campos essenciais, em especial “compositor”, “título” e “localização”, são adotados por praticamente todas as instituições. Além disso, foi possível perceber que campos como a “Instrumentação, Formação instrumental e/ou vocal, Meio de expressão”, “Forma, Gênero, Ritmo, Estilo” e “Assunto” estão presentes em grande parte das instituições.

¹⁰ Cabe ressaltar que os relatos utilizados podem não corresponder à realidade total dos instrumentos de pesquisa das instituições. Um exemplo é o caso da OSUSP, que Meyer (2017) informa sobre os pontos de acesso (campos pesquisáveis) adotados no catálogo e não todos os campos de descrição contidos nele. Assim, é possível que existam outros campos além dos apresentados nos textos, principalmente daqueles que abordam os instrumentos de pesquisa em poucas linhas.

Quadro 2: Campos descritivos adotados em instrumentos de pesquisa pelas instituições

		MPL	DGDM	IB ¹¹	OSESP-L ¹²	OSESP-BD ¹²	OSUSP	OSMJP	OSPB	OSSCA	OSSM	BM5A	BMSCBC ¹³	BOP
Informações essenciais	Título	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Compositor	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Localização	X		X	X	X		X	X	X		X		
	Editora	X	X	X	X	X								
	Notas	X	X	X	X	X								
Informações adicionais	Tombo/Nº de catálogo/Código	X	X	X	X	X					X			
	Título secundário/Título uniforme	X		X	X	X				X				
	Autoria secundária	X	X	X		X								
	Arranjador/ Editor	X		X								X		
	Editora original	X				X								
	Local de produção	X	X	X	X								X	
	Nº de placa/Nº de edição	X												
	Detentor do copyright	X				X								
	Data do copyright	X												
	Instrumentação/Formação/Meio de expressão	X	X	X	X	X	X			X	X		X	X
	Movimentos	X		X	X									
	Duração	X		X	X	X								
	Tonalidade/Modo	X	X	X										X
	Forma/Gênero/Ritmo/Estilo	X	X	X	X		X			X				X
	Assunto	X		X	X							X	X	
	Tipo de partitura	X	X	X	X	X						X	X	
	Nº de cópias/sets	X		X	X	X						X		
	Registro de performance	X	X	X	X	X								
	Identificação do catalogador	X	X			X								
Música vocal	Idioma do texto	X		X										
	Categoria (sacro/secular)	X												
	Formação vocal	X				X								
	Acompanhamento	X												
	Nº de cópias	X				X								
Outros campos	Incipit textual												X	
	Incipit musical/1ª página		X	X								X	X	X
	Data de composição/período		X	X	X	X						X		
	Nacionalidade do compositor			X										
	Data de entrada		X			X								
	Entidade produtora/Procedência/Copista		X	X		X							X	X
	Data de produção		X		X	X						X	X	X
	Tipo de derivação		X	X		X								
	Data de derivação		X									X		
	Tipo e dimensões de suporte e estado de conservação		X	X	X	X						X		
	Condições de acesso		X											
	Anotações (arcadas)			X	X	X								
	Custo e forma de aquisição			X		X								
	Documentação vinculada			X										

Fonte: elaborado com base nas referências supracitadas.

¹¹ Os campos de descrição utilizados no IB foram selecionados após diagnóstico do acervo e revisão dos sistemas de catalogação MARC21, AACR2, FRBR e das normas RISM (CORREIA, 2017).

¹² Diferenciação dos campos de descrição adotados pela mesma instituição em listagem (OSESP-L) (CORREIA, 2017) e em base de dados (OSESP-BD) (CAMBUR, 2016).

Cabe ressaltar que tendo sido elaborado a partir da realidade estadunidense o MPL valoriza campos relacionados ao cenário editorial musical, principalmente por questões de proteção legal dos documentos e obras. Sua comparação com os casos brasileiros reflete o cenário de edição e licenciamento musical no Brasil, que, em grande parte ignora a proteção de obras que não estão em domínio público (CASTAGNA; MEYER, 2017) e, portanto, desconsideram campos relativos ao *copyright* indicados no MPL, tendo maior interesse nos campos de produção da edição ou da cópia que seus acervos possuem.

Alguns campos não mencionados pelo MPL são extremamente relevantes para o cenário brasileiro (“Outros campos”), como a inclusão de *incipits*, necessários, principalmente, em instituições musicais antigas que ainda estão em atividade. Muitas das partituras manuscritas encontradas em seus acervos apresentam dificuldades para identificação de seus títulos, o que pode ser sanado pela inclusão dos primeiros compassos (ou de compassos significantes).

3. Os modelos para tratamento de acervos para performance musical no Brasil

Considerando que os instrumentos de pesquisa refletem características dos acervos e das instituições, era esperado que se apresentassem em uma diversidade de formas e campos de descrição. Apesar disso, foi possível perceber duas tendências para a elaboração de instrumentos de pesquisa nas instituições estudadas. Essas interpretações se relacionam diretamente aos interesses e objetivos de uso dos acervos pelos responsáveis pelo seu tratamento, sejam elas da própria instituição, sejam pesquisadores externos a ela.

A primeira tendência tem como objetivo o tratamento voltado ao caráter prático dos acervos, geralmente para uso restrito ao público interno das instituições, visando a potencialização da função utilitária dos documentos. Esse caráter é defendido no MPL quando indica que os instrumentos de pesquisa de uma determinada instituição devem possuir apenas circulação interna, uma vez que os documentos possuem anotações de caráter particular e muitas vezes não podem ser disponibilizados ao

¹³ Guimarães, Campos e Castagna (2009) não especificam os campos de descrição adotados, porém mencionam que o tratamento do acervo da BMSCBC foi adaptado às particularidades da instituição a partir da proposta de organização de Castagna (2004), utilizada para elaboração do presente quadro. A atividade de identificação da função das obras propostas por Castagna (2004) foi considerada como “Assunto”, assim como a identificação de grupos, conjuntos e partes foi considerada tanto como “Tipo de partitura”, quanto “Nº de cópias/sets”.

público externo por questões de direitos autorais. Essa posição é utilizada, por exemplo, na OSESP e no IB, onde os acervos são destinados apenas ao uso dos músicos da instituição. Os campos de descrição escolhidos são relevantes para o funcionamento interno da instituição, e não para a pesquisa externa, já que o acesso ao acervo é geralmente restrito. Dessa maneira a difusão dos documentos ao público é realizado por meio de ações como a edição de alguns de seus documentos (caso da Editora da OSESP) e pela performance de repertório.

A segunda tendência de tratamento ressalta a importância da elaboração dos instrumentos de pesquisa para a difusão do acervo como um todo (e não apenas de alguns documentos) ao público externo, priorizando valores históricos, sociais, culturais e institucionais, indo além do caráter utilitário dos documentos. Essa posição é adotada principalmente em instituições privadas que estão em muito tempo de atividade e que possuem acervos relevantes para a compreensão do passado musical brasileiro, como as BOP ou a BMSCBC. Para isso, adotam parâmetros de descrição que dialogam com outros acervos, como *incipits* textuais e musicais, possibilitando a pesquisa musicológica de maneira ampla, visando a inter-complementaridade de acervos. Além disso, podem utilizar bases de dados comuns visando facilitar a pesquisa (como a base de dados das BOP). O tratamento desses acervos é geralmente realizado sob orientação de musicólogos e pesquisadores com experiência na área de documentação musical, em colaboração com membros da instituição, levando à conscientização sobre os valores de seus acervos.

Seja voltado para o uso interno, seja para o uso externo, os casos abordados apontam para a necessidade de tratamento de acervos para performance musical como um fator essencial para acesso e preservação das partituras e do repertório. A elaboração de instrumentos de pesquisa é uma medida necessária para o bom funcionamento e aproveitamento das potencialidades das instituições, seja priorizando o seu caráter utilitário ou valorizando aspectos históricos, culturais e sociais de seus acervos.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BIASON, Mary Angela. Catalogação dos Acervos das bandas ouropretanas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais eletrônicos...** [S.l.]: ANPPOM, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/1874955/Cataloga%C3%A7%C3%A3o_dos_Acervos_das_bandas_ouropretanas. Acesso em: 27 maio 2019.

CAMBUR, Aline Cristini. **Partitura musical como documento: uma análise de ciclo de vida arquivístico**. 2016. Monografia (Especialização em Gestão Arquivística) — Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://biblioteca.fespsp.org.br:8080/pergamumweb/vinculos/000005/00000525.pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de Organização na Música Católica dos Séculos XVIII e XIX: Implicações Arquivísticas e Editoriais. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1., 2003, Mariana. **Anais...** Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 79-104.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (org.). **Musicologia[s]**. Barbacena: EdUEMG, 2016. p. 191-243.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de (org.). **Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 2**. 2 ed. São Paulo: ARQ-SP, 2017. p. 321-334. Disponível em: http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-2_e-book.pdf. Acesso em: 27 maio 2019.

CORREIA, Daniela de Oliveira. **Acervo musical: desafios na organização e representação de partituras**. 2017. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia e Ciência da Informação) — Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://biblioteca.fespsp.org.br:8080/pergamumweb/vinculos/000007/00000718.pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. CTDAISM. **Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais de âmbito público**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2018. Disponível em: http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/diretrizes/Diretrizes_musicais_completa.pdf. Acesso em: 18 abr. 2019.

FARIA, Maurício Marques de. O tratamento documental dos arquivos musicais e a busca de práticas comuns no tratamento da música brasileira para orquestra. **Opus**, v. 15, n. 1, 2009, p. 85-90. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/267>. Acesso em: 18 fev. 2019.

GIRSBERGER, Russ. **A Manual for the Performance Library**. Maryland: The Scarecrow Press, 2006.

GUIMARÃES, Antonio Carlos; CAMPOS, Alexandre Luis Lacerda; CASTAGNA, Paulo. "Novo Regresso": Interesse Social da Revitalização do Arquivo da Banda de Música Santa Cecília de Barão de Cocais. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos...** [S.l.]: ANPPOM, 2009. p. 148-151 Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf. Acesso em: 27 maio 2019.

HADDAD, Gisele Laura; JR., Ferraz. **Jubileu de Brilhante: Os 75 anos da Associação Musical de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.

HOLMES, Andrew S. **Classification of the Performance Librarian Within the Orchestra**. Thesis (Bachelor of Arts with Specialized Honors in Music) — College of Liberal Arts, Drew University, Madison, 1998. 83 f. Disponível em <http://mola-inc.org/page/Press%20Room>. Acesso em 10 abr. 2019.

LIMA, Egberto da Silva. **Da partitura a propositura**: A construção do catálogo para o Arquivo Musical da Banda de Música 5 de Agosto da Prefeitura Municipal de João Pessoa-PB. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquivologia) — Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas, Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/8773>. Acesso em: 29 maio 2019.

LIGOCKI, Leandro. Gerenciamento de acervo para performance musical. **Sínteses**, Campinas, n. 6, p. 40, 2016. Disponível em: <http://www.sbu.unicamp.br/seer/ojs/index.php/simtec/article/view/8170>. Acesso em 22 fev. 2019.

LUZ, Denise da Luz; ROTTA; Saionara Cristiane. Organização e informatização do acervo da Orquestra Sinfônica de Santa Catarina – OSSCA. **Revista ACB**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 185-194, 2006. Disponível em <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/475>. Acesso em: 27 maio 2019.

MACENA, Ísis Gonçalves. **A preservação e a conservação de acervos musicais**: estudo no Arquivo da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa - PB. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquivologia) — Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016. Disponível em: <http://www.ccsa.ufpb.br/arqv/contents/documentos/108IsisGoncalvesMacena.pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

MEYER, Adriano de Castro. Arquivos de orquestras: muito além das partituras. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de (org.). **Arquivos, entre tradição e modernidade, volume 1**. 2 ed. São Paulo: ARQ-SP, 2017. p. 215-222. Disponível em: http://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/09/XI-CAM-VOL.-1_e-book.pdf. Acesso em: 27 maio 2019

SOUSA, Ana Claudia Medeiros de; MELO, Denise Gomes Pereira de. Diagnóstico do arquivo da Orquestra Sinfônica da Paraíba - OSPB. **Biblionline**, João Pessoa, v. 5, n. 1/2, 2009. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/3941>. Acesso em 27 maio 2019.

O Angelicum do Brasil e o nacionalismo cultural italiano: um acervo reaproveitado

Lucas de Lima Coelho¹

Resumo: O presente trabalho apresenta fatores que levaram à organização da sociedade artística e cultural Angelicum do Brasil em São Paulo em 1952. Estabelece relações entre a sociedade e seu precursor italiano *Angelicum dei Frati Minori* a partir do movimento de resgate à arte e música antiga na concepção do nacionalismo cultural italiano durante o período fascista. Apresenta as consequências de atividades do Angelicum do Brasil no cenário musical brasileiro, principalmente pela aquisição e utilização de seu acervo de partituras por outros grupos musicais.

Palavras-chave: Angelicum do Brasil; Angelicum dei Frati Minori; Nacionalismo cultural italiano; Instituições musicais; Cultura italiana.

Angelicum do Brasil and italian cultural nationalism: a reused collection

Abstract: This paper points out factors that led to the foundation of the artistic and cultural society *Angelicum do Brasil* in São Paulo in 1952. It relates the society with the namesake Italian institution *Angelicum dei Frati Minori*, through artistic movements that rescued art and ancient music related to the cultural scene of fascist Italy. It points out the consequences of Angelicum do Brasil for the Brazilian music scene, focusing on the acquisition of Angelicum's music library by others musical institutions.

Keywords: Angelicum do Brasil; Angelicum dei Frati Minori Italian cultural nationalism; Musical institutions; Italian culture.

1. Introdução

Diversos fatores justificam a apresentação e perpetuação de músicas do passado na cenário musical da atualidade. Segundo William Weber (2001) princípios ideológicos, estéticos, práticos e de recepção sustentam a continuidade de estudo e performance de obras de “grandes” compositores do passado. O estudo sobre a origem desses cânones musicais é extremamente relevante aos estudos musicológicos, sendo necessários para compreensão de práticas musicais:

O problema de estabelecer as origens e o desenvolvimento de cânones musicais apresenta uma série de desafios de pesquisa para historiadores da música. Nós precisamos reestabelecer sistematicamente quais obras antigas permaneceram em nossos repertórios, acervos, edições e antologias, como essas obras adquiriram uma certa autoridade na vida musical, e quais funções culturais e sociais que desempenharam na sociedade como um todo (WEBER, 2001, p. 338, tradução nossa).

O presente trabalho apresenta elementos que possibilitaram a perpetuação do repertório musical italiano antigo na programação de orquestras brasileiras e na preservação desse repertório em acervos musicais, abordando as atividades da

¹ Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo (ECA/USP), lucas.coelho@usp.br

Orquestra de Cordas e Academia Coral do Angelicum do Brasil, grupos que se dedicaram à performance de repertório italiano dos séculos XVI a XVIII no início da década de 1950 em São Paulo. Dando continuidade a pesquisas anteriores (COELHO 2018a, 2018b), o trabalho apresenta aspectos políticos, culturais e sociais que influenciaram na criação e nas atividades do Angelicum do Brasil e fatores que permitiram permanência de seu repertório no cenário musical paulista por meio seu acervo de partituras. Para isso, a compreensão do cenário cultural italiano e do movimento do nacionalismo cultural desenvolvidos na primeira metade do século XX é fundamental para a compreensão da “redescoberta” de músicos antigos do passado.

1. Nacionalismo cultural italiano na música do período fascista

Segundo Emilio Gentile (2007) o estado de entusiasmo coletivo na Itália nos anos 1920, fruto da exitosa campanha na guerra, desenvolveu movimentos de culto à nação e ao militarismo como forma de união do povo italiano. Entre estes movimentos teve destaque a ascensão do fascismo, um partido-milícia que se institucionalizou através do corporativismo hierarquizado, do militarismo e da consagração de uma liturgia de Estado, adotando símbolos de culto à guerra e à romanidade.

Diferentemente de outros regimes totalitaristas, o regime fascista não teve objetivos de controlar intensamente as práticas artísticas. Segundo Richard Taruskin (2010), os preceitos corporativistas fascistas davam abertura às iniciativas individuais, não sendo hostil a diversas manifestações artísticas desde que não fossem declaradamente contrárias aos seus princípios. O próprio Benito Mussolini (1956² apud NICOLODI, 2018) indicou que o governo italiano encorajaria a atividade artística do ponto de vista nacional, não sabotando a esfera da expressão artística individual. Essa posição estratégica foi utilizada, em um primeiro momento, para alteração da imagem do fascismo como um regime anti cultural, atraindo diversos intelectuais e artistas a simpatizarem com Mussolini (NICOLODI, 2018). Posteriormente, o Estado convocou artistas para a produção de uma arte fascista a partir dos pensamentos do regime, com viés tradicionalista e moderno (GENTILE, 2007).

Um dos principais movimentos artísticos desenvolvidos no período visou a criação de uma cultura fascista a partir da valorização da riqueza cultural italiana do passado, partindo dos ideais fascistas de retorno à ordem em busca de tradições

² MUSSOLINI, Benito. Alla Mostra del Novecento. *In*: MUSSOLINI, Benito. **Opera omnia. Scritti e discorsi, a cura di E. Susmel, D. Susmel.** v. 19. [S.l.: s.n.], 1956.

identitárias italianas. Desenvolveram-se pesquisas resgatando artistas, obras e elementos estéticos que representassem a essência da glória do passado italiano em uma perspectiva moderna. Nas artes plásticas, destaca-se o *Novecento*, movimento que reuniu artistas plásticos que compartilharam elementos de uma italianidade latina, seguindo princípios da romanidade em suas obras (MAGALHÃES, 2014).

No âmbito musical, foram realizadas pesquisas sobre a vida e obra de “grandes mestres” italianos dos séculos XVI, XVII e XVIII, como Frescobaldi, Boccherini, Scarlatti e, principalmente, Antonio Vivaldi.³ Incentivos à renovação da linguagem sob influência da “redescoberta” da música italiana representada por esses compositores levaram ao desenvolvimento de diversas atividades musicais, envolvendo as áreas de documentação, criação e performance.⁴

A valorização desse repertório possibilitou o ressurgimento da música instrumental italiana, sendo uma alternativa ao cenário atribuído de esgotamento da linguagem operística. Tal ponto é reforçado por Mussolini (1970⁵ apud TARUSKIN, 2010), quando prescreveu a valorização da música orquestral para representação da coletividade disciplinada corporativista e hierarquizada, em oposição ao lirismo individualista da ópera italiana.

Nesse cenário, destacam-se as atividades de pesquisa e edição de música antiga desenvolvidas por Alceo Toni, crítico do jornal fascista *Il Popolo d'Italia*. Toni foi o idealizador do *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell' 800*, publicado nos principais jornais da Itália, defendendo a valorização da tradição musical italiana em oposição às influências modernistas na música (representada pelo dodecafonismo), associadas ao internacionalismo (RESPIGHI *et al.*, 1932).

2. O renascimento da cultura italiana: o Angelicum dei Frati Minori

A busca por valores culturais e espirituais do passado italiano inspirou a criação do Angelicum dei Frati Minori pelo frei Enrico Zucca em 1939. O Angelicum foi uma instituição artística e cultural com sede em Milão ligada ao convento de Sant'Angelo

³ Segundo Paul (2008), Vivaldi não era conhecido até a década de 1930. Os esforços de pesquisa e difusão de sua obra iniciaram através dos trabalhos de Alceo Toni, Olga Rudge e Ezra Pound.

⁴ Destacam-se atividades no campo editorial, com a publicação de edições práticas e adaptadas de obras do período com a publicação de versões “modernas” de obras antigas, como a transcrição para piano a 4 mãos de *Le Stagione* de Antonio Vivaldi por Alceo Toni (VIVALDI, 1920); na realização de festivais dedicados à música antiga, como a Semana Vivaldi organizada pela *Accademia Musicale Chigiana* (PAUL, 2008); e na incorporação da linguagem e em homenagens diretas em composições contemporâneas como na *Scarlattiana* (1926) de Alfredo Casella e nas suítes *Antiche Danze ed Arie* (1917, 1923, 1932) de Ottorino Respighi.

⁵ MUSSOLINI, Benito. **Opera Omnia XLI**. Roma: [s.n.], 1979.

que tinha como lema o “renascimento do testemunho franciscano em um mundo em mudanças”, com intuito de unir a cultura e fé italiana para construção de uma nova sociedade (BENANTI, 2001).

Além da promoção de cursos sobre religião, organização de exposições de arte e presépios, exibição de filmes e incentivo ao teatro, o Angelicum promoveu temporadas de concertos anuais, realizadas por orquestra, coro e grupo lírico. Fundados em 1941 com direção e regência de Ennio Gerelli, foram um dos poucos grupos musicais estáveis da região do período, se destacando pelo “relançamento” de repertório sacro e profano barroco, difundindo composições “esquecidas” em interpretações “modernas”.⁶ As apresentações dos grupos também contavam com composições contemporâneas de Respighi, Malipiero, Dallapiccola, Stravinsky e Schoenberg (ALLORTO, 1996).

O sucesso das atividades do Angelicum possibilitou a realização de turnês internacionais, chegando ao Brasil em duas ocasiões: 1949 e 1951. Apresentando repertório sacro e profano para orquestra e coro e algumas operetas⁷, os grupos se apresentaram no Rio de Janeiro e em São Paulo sob regência de Gerelli e Mario Rossini (regente assistente), tendo recebido inúmeras críticas favoráveis⁸

O Angelicum dei Frati Minori também foi reconhecido por seu papel de acolhimento político a grupos perseguidos. A instituição abrigou manifestantes antifascistas e perseguidos pelo partido, como *partigiani*, socialistas e pessoas de origem judaica. Após a guerra acolheu ex-membros do partido fascista, chegando a auxiliar em fugas prisionais, como a de Domenico Pellegrini Giampietro, ex-ministro das finanças de Mussolini (GRINOVER, 2004).

3. Da Itália para o Brasil: o Angelicum do Brasil

O período pós-guerra influenciou substancialmente nos movimentos migratórios da Itália para o Brasil. Segundo Angelo Trento (1988), fascistas e antifascistas se transferiram para o país, criando antagonismos muitas vezes violentos. Um dos principais destaques desse cenário foi a transferência de Pellegrini ao Brasil em 1949. O ex-ministro se estabeleceu em São Paulo e fundou diversas instituições comerciais, entre

⁶Segundo Ricardo Allorto (1996) no período não se empregavam os instrumentos, técnicas instrumentais e parâmetros de transcrições da música antiga como realizados pelos movimentos de música historicamente orientada em períodos mais atuais. Como exemplo, cita que o contínuo no Angelicum era realizado por piano e não por cravo, o que contribuía às feições “modernas” de interpretação de um repertório “antigo”.

⁷ Em seu concerto de estreia os grupos apresentaram obras de Corelli, Benedetto Marcello, Albinoni (o *Adagio para cordas e órgão* de autoria de Remo Giazotto), Vivaldi, Malipiero, Pizzetti e Respighi. Além disso foram apresentadas as operetas cômicas de Cimarosa, Mozart e Pergolesi. Também se destaca a apresentação de um “Festival Vivaldi”, apenas com obras desse compositor (A PROPÓSITO..., 1951).

⁸ Ver, por exemplo, crítica de Renzo Massarani (1951) sobre a estreia do grupo no Rio de Janeiro.

elas o Banco do Trabalho Ítalo-Brasileiro, uma instituição de crédito para imigrantes italianos baseada em princípios corporativistas (GRINOVER, 2004).

Pelo contato próximo à instituição milanesa e sendo entusiasta da área cultural, Pellegrini teve interesse na fundação de uma instituição similar ao Angelicum dei Frati Minori no Brasil, o que foi estimulado pela vinda de Enrico Zucca para o Brasil em 1951 (GRINOVER, 2004). Utilizando fundos arrecadados pelo Banco do Trabalho, a Sociedade Angelicum do Brasil foi fundada em 1952, com objetivos similares aos da instituição italiana.⁹ A maioria dos membros da Sociedade eram imigrantes italianos, tendo destaques ex-membros do partido nacional fascista e de influentes economistas, bancários e políticos de São Paulo.¹⁰

Apesar de ter organizado uma exposição de arte sacra,¹¹ a principal atividade da instituição foi no âmbito musical, com o patrocínio de uma Orquestra de Cordas e uma Academia Coral, que realizaram diversos concertos entre 1952 e 1953.¹² A Orquestra de Cordas era formada por estudantes de música que recebiam bolsas subsidiadas pelo Banco, sendo dirigida pelo ex-regente do Angelicum de Milão, Mario Rossini. A Academia Coral era aberta para interessados em geral, envolvendo principalmente a comunidade ítalo-brasileira, regida por Alfonso Micheli.

Os grupos se apresentaram em importantes palcos de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, se dedicando exclusivamente ao repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII, em especial de repertório italiano, reforçando interesses em reforçar aspectos culturais nacionalistas por meio das artes. Tal característica é evidenciada no concerto de estreia dos grupos, que além de composições de Palestrina, Croce, Tenaglia e Corelli, contou com a apresentação da *Cantata nº 78* de Johann Sebastian Bach com texto em italiano. Sendo os grupos patrocinados, dirigidos e constituídos por imigrantes italianos, seu repertório operou como um elemento identitário para a comunidade ítalo-brasileira de São Paulo.

⁹ O estatuto da Sociedade Angelicum do Brasil apresenta as finalidades da instituição: promoção de manifestações artísticas e culturais, com foco em exposições e na música, com atenção às manifestações sacras, além do auxílio aos necessitados (CONSTITUIÇÃO..., 1952).

¹⁰ Além do próprio Pellegrini, que atuou como diretor superintendente da instituição, há a participação de Andrea Ippolito como tesoureiro da Sociedade (ex-secretário do Partido Nacional Fascista e diretor da Metalúrgica Matarazzo), e de Altino Arantes na presidência (ex-governador do Estado de São Paulo e fundador do Banco do Estado de São Paulo), entre outros.

¹¹ Realizada em 1952 sob organização do arquiteto italiano Galileo Emendabili, a exposição trouxe diversas obras italianas de artistas do *Novecento*.

¹² Ver a cronologia de atividades do Angelicum do Brasil apresentada em estudos anteriores (COELHO, 2018b).

Possui destaque nos concertos do Angelicum do Brasil a realização das “Comemorações Corelianas”, apresentações musicais que ocorreram em 1953 em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte em homenagem ao tricentenário de Arcangelo Corelli. Tendo o interesse na difusão da cultura italiana do passado seguindo os preceitos do nacionalismo cultural italiano, as apresentações foram precedidas por uma palestra proferida por Sérgio Magnani sobre a vida e obra do compositor, publicada posteriormente na *Revista de História* (MAGNANI, 1953).

Características do nacionalismo cultural italiano na música refletem no acervo de partituras do Angelicum do Brasil. Grande parte dos materiais utilizados pela Orquestra de Cordas e Academia Coral para a performance musical foram importadas da Itália, publicados por editoras como G. Ricordi (Milão), G. Zanibon (Pádua) e De Santis (Roma) (COELHO, 2018a), que possuíam como editores e revisores Alceo Toni, Guido Guerrini, Alfredo Casella, entre outros envolvidos com o movimento de resgate a práticas musicais do passado na Itália.

4. Considerações sobre o acervo de partituras do Angelicum do Brasil e a prática de música italiana antiga em São Paulo

A retomada de repertório europeu dos períodos seiscentistas e setecentistas no Brasil não foi uma atividade exclusiva do Angelicum do Brasil. A Sociedade Bach de São Paulo, criada em 1935 por Martin Braunwieser, já apresentava música italiana antiga (CARLINI, 2005), assim como as instituições que o maestro italiano Mario Ferraro dirigiu no Brasil (MUTTI, [1998])¹³.

Após a dissolução do Angelicum do Brasil por dificuldades financeiras de seus associados em 1953, o repertório da Orquestra de Cordas e Academia Coral pôde se perpetuar graças à doação de seu acervo de partituras à Orquestra de Câmara de São Paulo (OCSP). Fundada em 1956, a OCSP contribuiu significativamente para o cenário da música contemporânea principalmente por reunir os músicos que viriam a elaborar o Manifesto Música Nova em 1963. Sob direção e regência de George Olivier Toni, ex-aluno de Mario Rossini (diretor da Orquestra de Cordas do Angelicum do Brasil), a OCSP contou com diversos músicos do Angelicum do Brasil, como os irmãos Régis e Rogério Duprat. As partituras pertencentes ao Angelicum do Brasil foram amplamente utilizadas pela OCSP em suas apresentações (COELHO, 2018a).

¹³ Mario Ferraro dirigiu o Colégio Musical da FAAP e a Orquestra Juvenil do MASP nos anos de 1950 e 1960, desenvolvendo além do repertório antigo obras contemporâneas ligadas ao ambiente cultural italiano do período, como as de Respighi e de Casella.

Cabe ressaltar que o resgate da música antiga teve destaque em grupos ligados às vanguardas musicais brasileiras dos anos 1960 e 1970, como a OCSP e o Madrigal Ars Viva de Santos. Tais grupos buscavam a internacionalização de seu repertório, em uma perspectiva cosmopolita, visando fugir do repertório romântico e nacionalista brasileiro (REMIÃO, 2018). Gilberto Mendes (2011), compositor signatário do manifesto Música Nova, destacou a importância da combinação do repertório antigo com o contemporâneo para a interação entre linguagens musicais distintas e desenvolvimento composicional baseado nos extremos, apontando a importância do material do Angelicum do Brasil herdado pela OCSP.

Mesmo adquirindo uma nova função dentro do pensamento estético do Música Nova, o repertório desenvolvido pelo Angelicum do Brasil pôde ser ouvido mesmo após a dissolução do grupo. A manutenção desse repertório ocorre até os dias atuais. Em 2001, a Orquestra de Câmara da ECA/USP (OCAM), também fundada por Olivier Toni, recebeu o acervo musical da OCSP, que possuía as partituras do Angelicum do Brasil, visando sua salvaguarda voltada à memória musical do grupo (COELHO, 2018a). Tendo objetivos tanto de preservação como de performance, a OCAM recorre muitas vezes às edições italianas que um dia pertenceram ao Angelicum do Brasil para suas apresentações, perpetuando algumas obras do repertório italiano antigo, colocando até hoje em uso materiais elaborados segundo os preceitos nacionalistas italianos.

Assim, é possível observar que tendo diversos objetivos, sejam eles políticos, estéticos, identitários ou práticos, o repertório italiano antigo, “redescoberto” por fatores ideológicos, puderam se perpetuar através de modelos culturais (como o “modelo Angelicum”), de documentação (por meio das edições e transmissão dos acervos musicais entre orquestras) e da manutenção de uma tradição de performance musical (caso do Angelicum do Brasil, OCSP e OCAM).

Referências

A PROPÓSITO do ‘Angelicum’. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 227, 2ª seção, p. 2, 30 set. 1951.

ALLORTO, Riccardo. La musica all'Angelicum. In: LONGHI, Luisa (org.). **Non solo lirica: Il concertismo a Milana fra '700 e '900**. Milano: Nuove Edizioni, 1996. p. 161-166.

BENANTI, Rafaella. Angelicum. **Civiltà Ambrodiana**, anno 18, n. 5, [2001]. Disponível em: https://www.chiesadimilano.it/servizioperilcoordinamentodeicentriculturalicattolici/files/2017/05/angelicum-2__1.46692.doc. Acesso em: 27 maio 2019.

COELHO, Lucas de Lima. Aquisições de acervos de orquestras: o caso das partituras da Orquestra de Cordas e Academia Coral do Angelicum do Brasil. In: CONGRESSO DA

ANPPOM, 28., Manaus. **Anais eletrônicos**. [S.l.]: ANPPOM, 2018a. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5352>. Acesso em: 9 set. 2019.

_____. “Um novo Angelicum, o Angelicum do Brasil”: uma instituição artística e musical em recortes de jornais. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 2., São João del-Rei, 2018. **Anais eletrônicos**. São João del-Rei: UFSJ, 2018b. No prelo.

CONSTITUIÇÃO do Angelicum do Brasil. **Folha da Manhã**, São Paulo, n. 8565, caderno de Economia e Finanças, p. 8, 1 mar. 1952.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GENTILE, Emilio. **El culto del littorio**: la sacralización de la política en la Italia fascista. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

GRINOVER, Ada Pellegrini. **A garota de São Paulo**. São Paulo: Arx, 2004.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil. 2014. Tese (Livre Docência) - Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI:10.11606/T.32.2015.tde-22052015-132206. Acesso em: 5 jun. 2019.

MAGNANI, Sérgio. Arcângelo Corelli. **Revista de História**, São Paulo, v. 7, n. 15, p. 179-185, 1953. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35747>. Acesso em: 27 maio 2019.

MASSARANI, Renzo. O Angelicum de Milão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 8, 17 jul. 1951.

MUTTI, Adail. **Mario Ferraro**. São Paulo: [s.n.], 1998.

NICOLODI, Fiamma. Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista. *In*: ILLIANO, Roberto (org.). **Italian Music during the Fascist Period**. [S.l.]: Brepolis, 2004. p. 97-122. Disponível em: <https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/230494/3167/fasc-pol-def.pdf>. Acesso em: 9 set. 2019.

_____. La musica sotto il fascismo. *In*: CAPPELLETTO, Sandro (org.). **Il contributo italiano alla storia del pensiero**: Musica. Roma: Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2018. p. 569-580. Disponível em: https://www.academia.edu/36558126/La_musica_sotto_il_fascismo. Acesso em: 2 set. 2019.

PAUL, Catherine. Ezra Pound, Alfredo Casella, and the fascist cultural nationalism of the Vivaldi revival. **Quaderni di Palazzo Serra**, Genova, v. 15, p. 91-112, 2008. Disponível em: <http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/15/05.pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

RESPIGHI, Ottorino et. al. Manifesto Musicale. **La Stampa**, Torino, ano XI, p. 3, 17 dez. 1932. Disponível em: <http://www.archiviolaStampa.it/>. Acesso em: 27 maio 2019.

TARUSKIN, Richard. **Music in the early twentieth century**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico:** Um século de Imigração Italiana no Brasil. São Paulo: Nobel: Istituto di Cultura di San Paolo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1988.

VIVALDI, Antonio. **Le Stagioni:** riduzione per pianoforte a cura di Alceo Toni. Milano: Società Anonima Notari per Edizioni di Musica Italiana, 1920. 4 partituras.

WEBER, William. The History of Musical Canon. *In:* COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music.** Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 336-355.

Criação e difusão de informação e acervos musicais em canais de YouTube

Lucas Quinamo Furtado de Mendonça¹; Tales Eduardo Pelison Botechia²

Resumo: O artigo aborda o fenômeno causado pela Internet e seu impacto para a difusão de música, focando em canais de YouTube. Para tanto, percorre-se o trajeto histórico dos meios de reprodução a partir do século XX, tomando autores como Benjamin e McLuhan como referências, até se chegar à cultura do ciberespaço e suas perspectivas para a disseminação de informação. Em seguida, são vistos casos específicos de canais, analisando os formatos de vídeos e seu alcance. O texto conclui com uma breve discussão sobre a utilização do YouTube como meio de difusão e arquivamento musical.

Palavras-chave: Difusão; Documentação; Digitalização; YouTube.

Creation and Diffusion of Information and Musical Collections in YouTube Channels

Abstract: This paper addresses the phenomenon caused by the Internet and its impact to musical diffusion, focusing on YouTube channels. For that, we start with a historical approach of reproduction media from the 20th Century, passing by authors such as Benjamin and McLuhan, and arriving to cyberspace culture and its perspectives to information dissemination. Then, we specifically analyze some channels and their extent. The text concludes with a brief discussion over the usage of YouTube as a musical diffusion and archiving media.

Keywords: Diffusion; Documentation; Digitization; YouTube.

1. Difusão da música: de meios elétricos a meios eletrônicos no ciberespaço

Um dos primeiros passos que a arte toma na direção de uma maior acessibilidade é descrito por Walter Benjamin (1892-1940). Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito originalmente em 1936, o autor argumenta que o crescente aperfeiçoamento técnico relativo à reprodução de imagens e sons, como a câmera fotográfica, o fonógrafo e o projetor de cinema, passam a influenciar a arte tanto no modo de produção como o de se impulsionar seu consumo para as massas. Nas palavras de Benjamin: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (BENJAMIN, 1955, p. 14).

Isso é bem verdade no caso da música, já que o desenvolvimento de novas tecnologias e invenções permitiu que sons pudessem ser gravados e reproduzidos sem a necessidade de sua real fonte (SANTINI, LIMA, 2005, p.3) (MCLUHAN, 1964, p.313) - por exemplo, tornou-se possível ouvir um violino tocando, sem a necessidade de que um violinista estivesse tocando. Essa mudança de paradigma no consumo da música afetou diretamente também o modo como tanto os consumidores quanto os produtores se relacionam com a música. Sobre o desenvolvimento do LP (Long Play), McLuhan diz:

Quando o *long-playing*, a alta-fidelidade e o estéreo chegaram, também chegou o tempo da abordagem profunda da experiência musical. Todo o mundo perdeu suas inibições em relação ao “erudito”, e a gente séria deixou de lado o mal-estar

¹ Instituto de Artes - Unicamp, lucasquinamo@gmail.com

² Instituto de Artes - Unicamp, tales.botechia@gmail.com

que sentia ante a música e cultura popular. Qualquer coisa que seja abordada em profundidade adquire tanto interesse quanto o suscitado pelos grandes temas. (..) Em relação ao jazz, o LP trouxe muitas mudanças, como a do culto do *jazz cool*, porque o aumento de duração significava que o *jazz band* passava a poder ter, realmente, um longo e improvisado bate-papo entre os seus instrumentos. (MCLUHAN, 1964, p.317)

De tal modo, a difusão e criação da música sofreram drásticas mudanças com as tecnologias de reprodutibilidade graças a natureza de seu meio, que passou a ser material (discos, fitas, CDs, etc. Santini e Lima afirmam que “o alcance da música passa a se relacionar com o alcance dos seus meios de registro e de reprodução”. Por outro lado, a criação musical também sofreu mudanças: o advento da fita permitiu aos produtores editarem o que havia sido gravado, recortar trechos das fitas, juntar com outras gravações posteriores; a música gravada passou a não mais representar a execução real da música (SANTINI, LIMA, 2005, p. 4-5).

Apesar dos avanços trazidos pelos meios elétricos para a difusão musical, o suporte material é limitado pelo controle da indústria fonográfica no seu modo de produção e comercialização. Em contrapartida, a crescente digitalização de dados que surgem com os meios eletrônicos, aliada à cibercultura, une a multiplicidade criada pela reprodução técnica com a descentralização da produção, ampliando o acesso à informação e ao consumo de arte. Logan (2002) divide estes dois meios de comunicação como pertencentes à era elétrica e à eletrônica respectivamente:

A era de comunicação elétrica proposta por McLuhan se bifurca em uma era apenas elétrica de meios de massa como o telégrafo, o telefone, o cinema, gravadores de som, rádio e televisão e uma era eletrônica que abrange tecnologias digitais incluindo computadores (tanto *hardware* como *software*), a Internet e a rede mundial de computadores. A era de comunicação elétrica se estende aproximadamente de meados do século XIX até meados do século XX, enquanto a era de comunicação eletrônica ou digital se inicia com o advento dos computadores há 55 anos, quando surgiam os primeiros computadores. (LOGAN, 2002, p. 18 – tradução nossa³)

Com o surgimento da era eletrônica na comunicação, o mundo digital e o ciberespaço permitiram que informação fosse arquivada e compartilhada quase que instantaneamente, tornando possível o surgimento de bases de acervo para documentos

³ McLuhan's era of electric communication bifurcates into a purely electric era consisting of mass media such as the telegraph, the telephone, cinema, record players, radio and television and an electronic era embracing digital technologies including computers (both hardware and software), the Internet and the World Wide Web. The electric communication era stretches roughly from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth century whereas the electronic or digital communication era begins with the advent of computers 55 years ago when the first computers appeared.

digitais - sites como Scribd e IMSLP -, bem como plataformas de difusão de arquivos de áudio, imagem e vídeo - como Soundcloud, Pinterest e YouTube, respectivamente.

Levy caracteriza o ciberespaço como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (1997, p. 93) e já previa que a internet se tornaria um fenômeno importante para a comunicação global, sendo “o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade” (1997, p. 94). O autor ainda considera o potencial do ciberespaço para a ampliação da democracia a partir de suas características de ampliação do acesso à informação:

A verdadeira democracia eletrônica consiste em encorajar, tanto quanto possível — graças às possibilidades de comunicação interativa e coletiva oferecidas pelo ciberespaço —, a expressão e a elaboração dos problemas da cidade pelos próprios cidadãos, a auto-organização das comunidades locais, a participação nas deliberações por parte dos grupos diretamente afetados pelas decisões, a transparência das políticas públicas e sua avaliação pelos cidadãos. (LEVY, 1997, p.188)

A cibercultura, portanto, também possibilita um maior acesso e democratização da informação musical. Sobre isso, Logan ressalta o papel importante que os usuários desempenham nesse processo: na era das mídias elétricas eram apenas “consumidores passivos de informação”; e tornaram-se geradores de conteúdo na era das mídias eletrônicas, interagindo “ativamente com a informação a que têm acesso”, podendo assim “utilizar as mídias digitais para reorganizar informação e criar novas formas de conhecimento” (LOGAN, 2002,p.6)

Em decorrência disso, os modelos de difusão advindos dessas plataformas ofereceram aos produtores de conteúdo musical e musicistas a possibilidade de que seu conteúdo ou música circule sem um suporte físico, fazendo “com que produtores e consumidores dependam menos da intermediação da indústria fonográfica” (SANTINI, LIMA, 2005, p.11-12). Isso permitiu aos usuários acesso aos mais variados tipos de música de forma gratuita, descentralizando e democratizando o acesso à música. O YouTube é um caso particularmente especial, já que é uma das mais importante plataforma de difusão e criação de conteúdo da internet, sendo o segundo site mais acessado no mundo⁴, ficando atrás apenas do Google, e possibilita aos seus usuários que consumam e divulguem conteúdo audiovisual (e musical) dos mais diversos e de livre acesso.

⁴ <<https://www.alexa.com/topsites> acesso em 21/09/2019>

Tendo em vista o recente impacto que os meios eletrônicos trouxeram para os modos de comunicação em geral, incluindo a maneira que se difunde música em plataformas digitais, analisamos então dados referentes ao tipo e à abrangência de conteúdo divulgado por canais de YouTube relacionados a música, bem como os formatos de difusão possíveis para os canais *score follower*, buscando compreender quais aspectos podem indicar um melhor desempenho e qual o impacto que tais novos meios de difusão musical possuem para um maior alcance do conteúdo musical.

2. Métodos para análise

Levando em conta que a diversidade de conteúdo disponibilizado no YouTube é alta, mesmo se restrito apenas àquele referente a música, fez-se necessário, para o levantamento de dados, estabelecer duas categorias de canais que abordamos: aqueles que publicam vídeos em formatos informativo-pedagógicos e os canais que têm suas publicações em formato *score follower*.

São considerados canais musicais informativo-pedagógicos aqueles em que o apresentador, seja dirigindo-se para a câmera como se falasse diretamente com quem assiste ou entrevistando um convidado a cada vídeo, sempre tratando de um assunto específico sobre música (seja teórico, histórico, estético) com um caráter didático ou opinativo. Dentro dessa categoria foram selecionados os seguintes canais: Adam Neely, Samuel Andreyev, Um café lá em casa, 12tone, e Early Music Sources.

O formato *score follower* (partitura acompanhada, em tradução livre) consiste em vídeos em que a partitura esteja sincronizada com uma performance da mesma obra. Canais com produções nesse formato tendem a produzir conteúdo com base em um único tipo de repertório, seja com base no compositor, período, ou estilo. Os canais selecionados desse formato são: Scorefollower, Incipitsify e Mediated Scores, o canal Gerubach, o canal Instituto Piano Brasileiro que, o canal Compositores da Bahia, e o canal Descompasso - Score Follower.

Os vídeos em formato informativo-pedagógicos e *score followers* foram selecionados para serem analisados dada suas naturezas de mídia digital, o que apresenta características em se reorganizar a informação e, conforme Logan (2002, p. 6), tal reorganização pode criar novas formas de conhecimento.

Para o formato informativo-pedagógico, optamos por escolher os vídeos com maior número de visualizações de cada canal e identificar recorrências no tipo de conteúdo apresentado e no título das postagens, bem como levantar a frequência de publicação e a quantidade de visualizações por vídeo.

No caso dos vídeos score follower o desempenho dos vídeos está ligado principalmente ao compositor da peça em questão e não à chamada do título (que segue em sua maioria o padrão COMPOSITOR - NOME DA PEÇA) e, portanto, buscamos compreender qual a temática geral de cada canal para analisar os resultados de cada canal como método de difusão e acervo digital. Levantamos e analisamos os dados relativos aos números de seguidores, número de vídeos, tempo de atividade, frequência de postagens e total de visualizações.

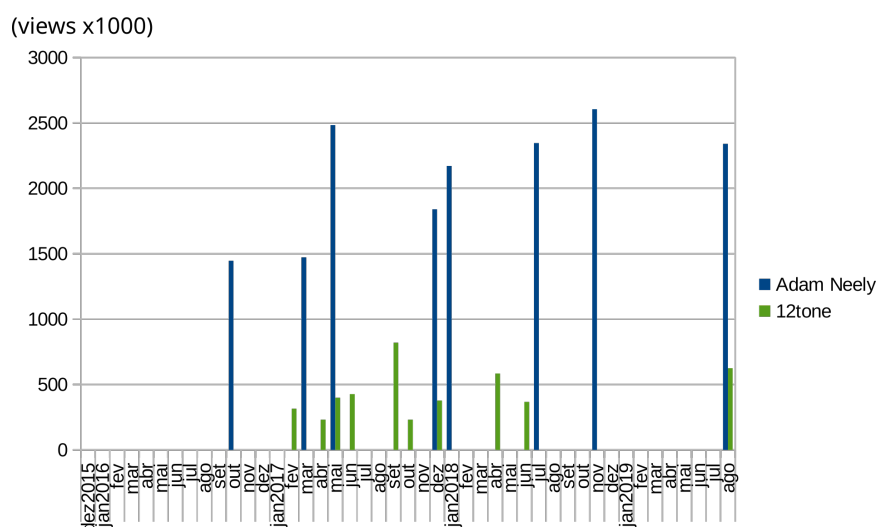
Por fim, considerando o consumo de informação em grande quantidade de modo rápido que ocorre na Internet, ressaltamos ainda que tais dados foram coletados entre os dias 22/09/2019 e 04/10/2019.

3. Dados obtidos

3.1 Canais informativo-pedagógicos

Os vídeos em formato informativo-pedagógico mais vistos são mostrados nos gráficos a seguir, com a data de publicação e o número de visualizações de cada um:

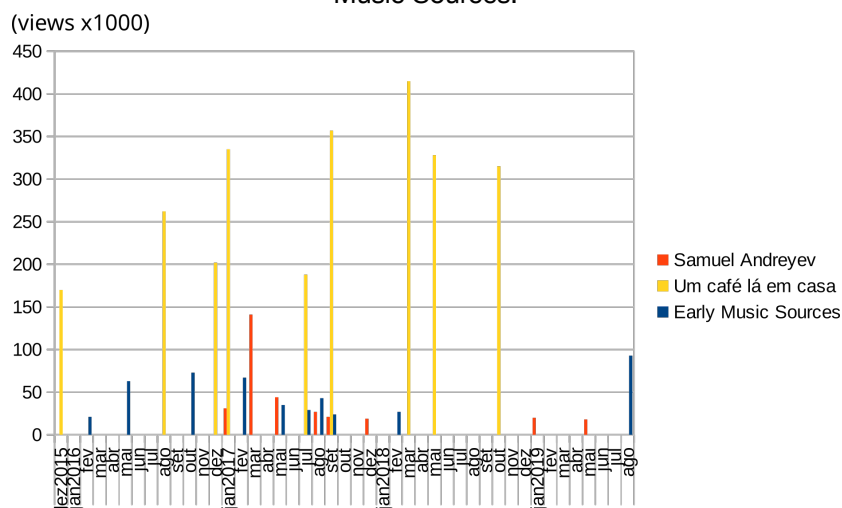
Figura 1: Registro dos vídeos mais visualizados dos canais Adam Neely e 12tone.



Fonte: elaboração própria

Dos canais analisados, Adam Neely destaca-se como o mais visto entre todos. O baixista norte americano, que dá seu nome ao canal, publica majoritariamente vídeos se dirigindo diretamente à câmera. Já o canal 12tone tem uma produção que consiste em uma narração e animações em *stop motion* desenhadas à mão para explicar de maneira visual e didática o assunto tratado.

Figura 2: Registro dos vídeos mais visualizados dos canais Samuel Andreyev, Um café lá em casa e Early Music Sources.



Fonte: elaboração própria

Grande parte da produção do compositor canadense Samuel Andreyev, assim como Adam Neely, é feita com o apresentador se dirigindo diretamente à câmera, além de algumas entrevistas com outros músicos. O canal Um café lá em casa, na maioria de seus vídeos, consiste também em entrevistas com músicos e alguns vídeos com dicas de técnica instrumental. Early Music Sources utiliza um formato híbrido dos canais anteriores, alternando entre um apresentador que explica o assunto do vídeo diante da câmera com animações e até mesmo gravações de performances.

Apesar da diferença de temas abordados, e mesmo no alcance de visualizações de cada vídeo, variando de milhares a milhões, os canais informativo-pedagógicos apresentam construções similares nos títulos de seus vídeos mais vistos. Os títulos sempre utilizam adjetivos, por vezes superlativos, referências a músicos conhecidos, explicações sintéticas de curta duração ou dicas do tipo “como fazer”.

Adam Neely, por exemplo, tem nos títulos de seus vídeos mais visualizados adjetivos como “*fastest*”(mais rápido), “*un-performable*”(impossível de tocar). Embora o foco do canal de Samuel Andreyev seja a música erudita, seus dois vídeos mais visualizados fazem referência à banda Captain Beefheart, em um vídeo de análise musical e outro entrevistando um ex-integrante do grupo.

3.2 Canais *score follower*

Os canais de vídeos *score follower*, por outro lado, apresentam um formato mais padronizado de vídeo e de nomeação dos títulos das postagens; o que nos pareceu fazer mais efeito para o aumento de visualizações de uma postagem é a importância do

compositor da peça em questão e, portanto, analisar os vídeos dos canais de *score follower* no sentido de desvendar como sua postagem atrai o público também nos pareceu de pouca utilidade. Contudo, podemos averiguar a partir dos dados obtidos (apresentamos alguns nas figuras 3, 4 e 5) a abrangência de cada canal em relação ao público e sua proposta temática, bem como a capacidade de tais meios funcionarem como um acervo digital para a difusão da música erudita (ou qualquer forma de música grafada) na internet.

Os canais Score Follower, Incipitsify e o Mediated Scores são produzidos pelo mesmo grupo e divulgam peças de compositores e compositoras da última metade do século XX e começo do século XXI - entretanto o Mediated Scores, diferente dos outros dois, é voltado para peças que fazem uso de recursos audiovisuais e apresenta não só a partitura das peças mas também vídeos da execução ou do material audiovisual. Juntos, os três canais possuem ao todo um acervo de 826 peças de música contemporânea publicadas e armazenadas, abrangendo diversos tipos de notação.

O canal Gerubach possui seu conteúdo quase que inteiramente voltado para a divulgação de peças de J.S. Bach (dos 243 vídeos do canal, 225 são de peças de Bach). Dos canais *score follower* analisados, este é o que possui maior número de inscritos (67,5 mil) e também o que possui o maior número de visualizações (mais de 22 milhões). O canal também publica alguns vídeos com a gravação acompanhando o manuscrito original de algumas peças de Bach, além de algumas poucas peças de outros compositores (entre estes a Trenodia para Hiroshima, de Penderecki, e um “vídeo-bula” explicando a notação de Penderecki).

O Instituto Piano Brasileiro é um canal “cuja missão é divulgar e perpetuar o rico legado pianístico do Brasil”⁵. Ele não possui apenas vídeos no formato *score follower* (dos 1532 vídeos do canal, 908 são dedicados ao formato), mas também algumas entrevistas, gravações em vídeos de apresentações musicais, gravações de áudio sem a partitura acompanhando (em sua maioria com a capa do álbum) e alguns vídeos informativos sobre o canal. Todos os vídeos *score follower* são de peças que possuem o piano como instrumento solista, de compositores brasileiros de diversas épocas. Vale notar que vídeo mais visto do canal é a Valsa da Dor de Heitor Villa-Lobos, com cerca de 42 mil visualizações.

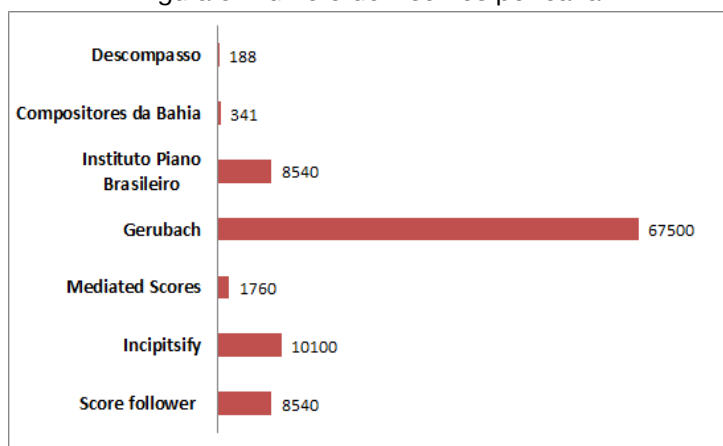
⁵ De acordo com o canal, disponível em: <<<https://www.youtube.com/channel/UCRkIIIG5gyxvIUS6Mgoq8d1Q/about>>> Acesso: 04/10/2019.

O canal Compositores da Bahia divulga peças de compositores baianos do século XX e XXI e fez parte de um projeto de Iniciação Científica (CNPq), feito por alunos da Escola de Música da UFBA e orientado pelo o Prof. Paulo Costa Lima.

O Descompasso - Score Follower é uma iniciativa dos autores deste texto, um canal que se propõe a divulgar, unificar e difundir a produção da música contemporânea brasileira e latino-americana.

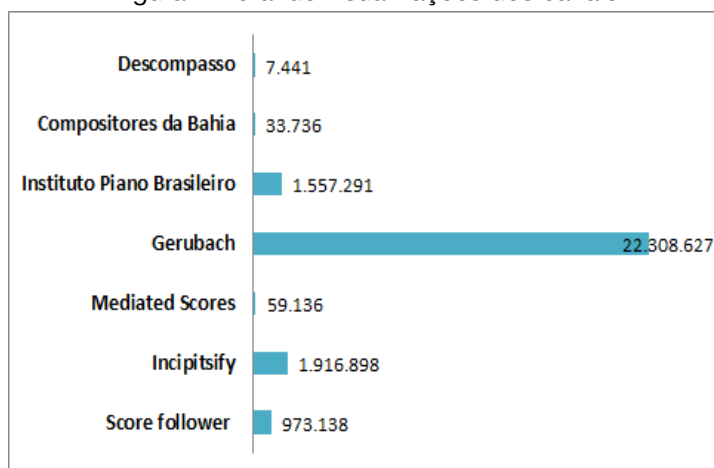
As tabelas a seguir indicam o número de inscritos em cada um dos canais analisados, o total de visualizações e as quantidades de vídeos do canal:

Figura 3: Número de inscritos por canal



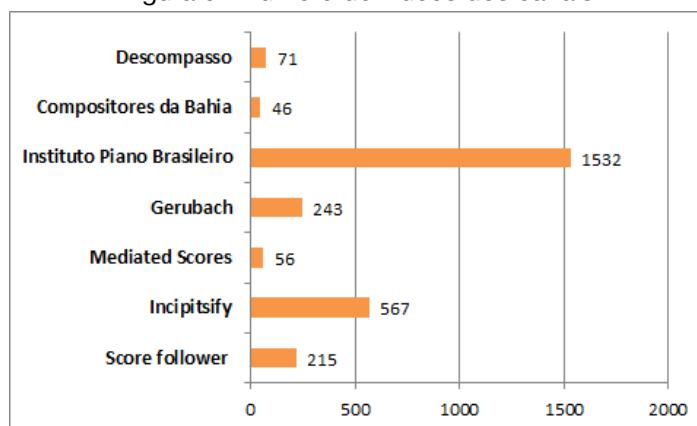
Fonte: elaboração própria

Figura 4: Total de visualizações dos canais



Fonte: elaboração própria

Figura 5 : Número de vídeos dos canais.



Fonte: elaboração própria

4. Considerações finais

Os dados obtidos nos demonstram como que o fenômeno da cibercultura e o ciberespaço, descritos por Levy, favorecem a troca de informações a nível global: as informações contidas nos vídeos não estão restritas mais a um espaço físico como uma biblioteca ou uma videoteca, por exemplo, e sim disponíveis mundialmente a todos que tenham acesso à Internet.

Levy também diz que no ciberespaço “é possível acessar o conteúdo de bancos de dados ou, em geral, a memória de um computador distante” (1997, p. 95). De tal maneira o YouTube faz uso de tais “computadores distantes” (seus servidores) para guardar todas as informações contidas em seu site. Do mesmo modo os canais musicais do YouTube funcionam como um acervo digital de informação musical, partituras e gravações, disponível a todos e todas com acesso à internet.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro. 1969.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- LOGAN, Robert K. The Five Ages of Communication. *Explorations in Media Ecology*. v.1, n.1, p.13-20, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação**: como extensões do homem. São Paulo, SP: Cultrix, c1964.
- SANTINI, Rose; LIMA, Clóvis; Difusão de música na era da internet. V *ENLEPICC - Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura*. Salvador, 2005. <<<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/ClovisMontenegroDeLimaRoseSantini.pdf>>> Acesso em: 12/09/2019.
- Canal Adam Neely: <<<https://www.youtube.com/user/havic5>>> acesso em 04/10/2019.
- Canal 12tone: <<<https://www.youtube.com/channel/UCTUtqcDkzw7bisadh6AOx5w>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Um café lá em casa: <<<https://www.youtube.com/user/umcafelaemcasa>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Samuel Andreyev: <<<https://www.youtube.com/user/temporalfissure>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Early Music Sources: <<<https://www.youtube.com/channel/UCJOiqToQ7kiakqTLE7Hdd5g>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Score Follower:

<<https://www.youtube.com/channel/UCsCyncBPEzl6pb_pmALJ9Tw>> acesso em 04/10/2019.

Canal Incipitsify: <<<https://www.youtube.com/user/incipitsify>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Mediated Scores: <<https://www.youtube.com/channel/UCFS8dJ2ycRONzrdG_goNhHA>> acesso em 04/10/2019.

Canal Gerubach: <<<https://www.youtube.com/user/gerubach>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Instituto Piano Brasileiro: <<<https://www.youtube.com/channel/UCRkllG5gyxvIUS6Mgoq8d1Q>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Compositores da Bahia: <<<https://www.youtube.com/channel/UCi4qmKonGBdOm6WMdKdSkdQ>>> acesso em 04/10/2019.

Canal Descompasso – Score Follower:

<<<https://www.youtube.com/channel/UCBp7tDkj5QWGxk5q2bbzDZg>>> acesso em 04/10/2019.

Teoria e Análise no Brasil: aspectos de memória e produção

Maria Lúcia Pascoal¹

Resumo: Ao concentrar-se na produção teórica e analítica no Brasil, este trabalho tem por objetivo a construção da memória desses estudos no país, uma necessidade da musicologia brasileira. Através do mapeamento da produção, faz um recorte no século XX das primeiras décadas até a de oitenta, quando já se consolidavam os cursos de graduação e pós-graduação em música nas universidades. Como método, o levantamento e o estudo crítico que está sendo realizado nos Grupos de Trabalho da TeMA esperam formar um acervo que possibilite se entender o pensamento musical de professores e pesquisadores pioneiros na abertura dos caminhos trilhados hoje.

Palavras-chave: Teoria e Análise Musical; Brasil; Acervo; Século XX.

Aspects of Memory and Production in Brazilian Theory and Analysis

Abstract: By focusing on the theoretical and analytical production in Brazil, this work aims to build the memory of this studies in the country, a necessity of Brazilian musicology. It concentrates in the twentieth-century, from the beginning to the eighties, when the Undergraduate and Graduate Music studies were already consolidated in the Brazilian universities. As a method, this study has been realized in the TeMA Work Groups, and looks forward to organize a collection that make it possible to understand the musical thought of pioneering teachers and researchers in opening up the paths taken today.

Key words: Theory and Musical Analysis; Brazil; Collection; Twentieth-century.

Se a Teoria da Música percorreu um caminho histórico ligado à Musicologia e à Composição, a Análise Musical, sua parte integrante, a acompanha nas muitas transformações por que passou o pensamento musical, ligado à pesquisa e ao ensino, incluindo-se aí a música contemporânea. A Análise pode ser considerada como Teoria aplicada e a ela se junta como forma de recepção, ambas apresentando suas parcialidades (STRAUS, 2009, p. 19-20). A autonomia de Teoria e Análise Musical nos cursos de música na universidade brasileira traz a necessidade de se registrar como essa atividade foi praticada no Brasil, o que ainda não está devidamente representado (ALMADA et al. 2018). Considerando um recorte no século XX, aqui se apresenta um levantamento de pesquisadores, autores e professores; as ligações aos cursos e escolas de música e comentários que assinalam, através de trabalhos publicados ou não, as pesquisas daqueles que podemos chamar de pioneiros. A partida foram as questões: qual o pensamento musical sobre Teoria e Análise? Qual a atuação profissional e a literatura teórica produzida? Como é tratada a música contemporânea?

¹ Unicamp, mlpascoal@gmail.com.

A investigação está sendo desenvolvida no Grupo de Trabalho da TeMA², que considerou os critérios de publicações, edições e utilização em cursos e escolas, anteriores aos cursos de Graduação em música.

1. Do início à década de 30

Entre as primeiras manifestações, registre-se Antonio Rayol (1855-1905), de São Luiz (MA), compositor, cantor, regente e professor que, após estudos e concertos na Itália, fundou em 1901 a Escola de Música do Maranhão. Publicou **Noções de Música: extraída dos melhores autores** (1902), reunindo ideias sobre música. Pedro Sinzig (1876-1952) nascido em Linz (Áustria), fixou-se no Brasil primeiramente em Salvador, na Bahia e, depois de ordenar-se sacerdote, trabalhou pelas questões musicais e litúrgicas em Petrópolis e no Rio de Janeiro. Fundou a Escola de Música Sacra e foi um dos fundadores da Pró-Arte, organização que manteve uma escola de música por onde passaram muitos dos aqui tratados. Sua contribuição consta das publicações de **Os Segredos da Harmonia** (1918) com edições até 1953 e, **Sei Compor** (1919). No primeiro, trata do estudo de Harmonia de forma original, sugerindo que esse estudo pode ser realizado sem professor e, a partir de uma melodia popular na época, introduz noções de acordes e as possibilidades de harmonizações vão sendo acrescentadas aos poucos. Depois da harmonia tonal, apresenta exemplos de compositores do século XX que criaram outras organizações. Os dados biográficos do autor na Academia Brasileira de Música, da qual é um dos fundadores, ocupando a cadeira n.5, informam que até recentemente, seus manuais de harmonia e composição foram utilizados amplamente no interior do país pelos músicos que não tinham acesso à literatura musical (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA). Estudioso da música nas suas muitas manifestações, publicou o **Dicionário Musical. Pelo mundo do som** (1945), cujos verbetes tratam de tópicos de história, cantos, danças e costumes do Brasil, instrumentos, música sacra, citações de bibliografia e sugestões de leituras complementares. Entre tudo isso, há também tópicos de Teoria, como acordes, análises, contraponto, forma, intervalos, harmonia, polifonia, entre outros, com ilustrações musicais.

Nas primeiras décadas de 1900, o ensino musical centralizava-se na capital, Rio de Janeiro, no Instituto Nacional de Música, criado em 1890 como herdeiro do

² Grupo de Trabalho “Teoria e Análise no Brasil. Trajetórias e identidades”. Participaram: Grupo de Trabalho “Teoria e Análise no Brasil. Trajetórias e identidades”. Participaram: Achille Picchi, Carlos Almada, Carole Gubernikoff, Daniel Moreira de Souza, Ilza Nogueira, José Orlando Alves, Maria Lúcia Pascoal, Rafael Tomelin e Renato Torres Borges.

Conservatório Imperial e em São Paulo, no Conservatório Dramático e Musical, fundado em 1906, o qual reunirá nos anos seguintes, as principais lideranças do modernismo musical paulista (COELHO DE SOUZA, 2014).

A atividade no Conservatório de São Paulo, assinala Samuel Archanjo dos Santos (1882-1957), que passou pelas etapas de aluno, professor e diretor do Dramático e Musical. É um dos fundadores da ABM, cadeira n. 29. Seu livro **Lições Elementares de Teoria Musical** teve a primeira edição em 1918 e, editado até os anos 50, se constituiu em referência para o estudo básico da Teoria Elementar por várias gerações. Entre os professores que fizeram parte do grupo de docentes do Conservatório, Savino de Benedictis (1882-1971), natural de Bari (Itália), foi professor de Harmonia, Contraponto e Composição. Publicou **Compêndio de Harmonia** em 1921, que teve várias edições e reapareceu como **Tratado de Harmonia clássico e moderno** em 1948. Seu interesse na **Terminologia musical** é trabalho publicado em 1941, com edições até 1970. Fez parte dos fundadores da ABM, cadeira n 11. Outro professor vindo da Itália, Furio Franceschini (1880- 1976) nascido em Roma, foi compositor, organista, regente, Mestre de capela da Sé (Catedral de São Paulo), especialista em canto gregoriano e música sacra. Entre suas publicações, salienta-se o **Breve curso de Análise Musical**, em 1931. Dividido em duas partes, na primeira o trabalho trata desde as noções de intervalos, funções de acordes, cadências e faz um resumo histórico sobre harmonia, chegando até a atonalidade. Na segunda parte, traz análises de ritmo, gráficos e guias para trabalhar peças. Apresenta ainda, na íntegra, Beethoven – *Sonata* op. 27 n. 2, com análises de acordes e ligações à interpretação. Como professor de Análise Musical no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, publicou **Análise do Estudo de Chopin op. 25 n. 7 em dó sustenido menor** em 1941, apresentando com consistência, a peça do ponto de vista harmônico e fraseológico. Na música sacra, a especialidade do **Compêndio de canto gregoriano** em 1938. Fundador da ABM, cadeira n. 28.

No Rio de Janeiro, José Paulo da Silva (1892-1967) foi aluno, professor, regente e compositor no Instituto Nacional de Música e formou gerações de compositores e músicos. Seu **Manual de Harmonia** teve a primeira edição em 1932, aprovada para publicação e adoção por comissão formada por Francisco Braga, Agnello França, Joanídia Sodré e Oscar Lorenzo Fernandez. Adotado em várias escolas de música, foi editado até 1962. **Manual de Fuga**, publicado em 1935, dedicado ao contraponto tradicional, usa as quatro claves *obbligato*, editado até 1958. Fundador da

ABM, cadeira n. 13.

2. Décadas de 40 e 50

Em 1937, entre os muitos europeus que fugiam do crescimento do nazismo, chega ao Brasil Hans Joachin Koellreutter (1915-2005), nascido em Freiburg (Alemanha). Compositor, regente, educador, pensador musical, criador de cursos e festivais. Começou com o Movimento “Música Viva” e o Grupo “Música Viva”, que reunia os compositores desse Movimento. Ativo entre os anos de 1939-1950, o Movimento “Música Viva”, registrava em manifestos seus objetivos, entre os quais divulgar a música contemporânea através do compositor e de sua obra, promover cursos e concertos, publicar estudos e composições. As atividades se iniciaram no Rio de Janeiro e se estenderam para várias capitais do Brasil (KATER, 2001, 63-65). A notícia sobre um Curso Especial de Composição Musical, ministrado por Koellreutter no Rio de Janeiro, informa sobre aulas de Análise, que incluíam um repertório de compositores representativos da primeira metade do século XX (KOELLREUTTER, 1943). Publicou **Contraponto modal do século XVI. Palestrina** (1989) e **Harmonia funcional** (1986). Neste, procedeu à tradução e à adaptação dos conceitos de tonalidade de Hugo Riemann (1896), considerando as funções dos acordes, o que ficou conhecido no Brasil como harmonia funcional. Entre os artigos reunidos em **Cadernos de Estudo: Educação Musical** (1997) salienta-se: “Por uma nova teoria da Música, por um novo ensino de teoria musical” (p. 45-49). Nesse artigo, Koellreutter comenta como, nos vários períodos históricos, a Música pode ser entendida como um interrelacionamento entre linguagem e consciência e segue comparando as muitas transformações ocorridas no século XX nos campos do conhecimento, transformações essas que não via então se refletirem no ensino da Teoria da Música. Quanto a escolas, fundou a Escola Livre de Música (1952) depois Seminários de Música Pró-Arte (1956) em São Paulo, Seminários Pró-Arte no Rio de Janeiro (1953); Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia (1954), hoje Escola de Música da Universidade Federal da Bahia; Festival de Música de Teresópolis (1952 e seguintes), entre outros. Manteve intensa atividade musical até os anos noventa e se naturalizou brasileiro.

Vindo do interior da Paraíba para o Rio de Janeiro, José Siqueira (1907-1985) atuou como compositor, regente, professor e incentivador cultural. Regeu orquestras na Europa, EUA e Canadá e no Brasil fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Sinfônica Nacional e a de Câmara do Brasil, além de oficializar a Sinfônica do Recife. Foi o criador da Sociedade Artística Internacional, do Clube do Disco e da Ordem dos Músicos do

Brasil. Na ABM, cadeira n. 8. Publicou **Música para a Juventude** (1953), noções básicas para os cursos de colégios e em 1981, a Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba publicou seus livros: **Sistema Pentatônico Brasileiro**, que traz normas para a composição de melodias nas escalas pentatônicas; **O Sistema Modal da Música Folclórica Brasileira**, expresso em um Plano e a explicação de seu Sistema Trimodal; **Modulação Passageira**, com tópicos de esclarecimentos, princípios e Corais de Bach harmonizados pelo autor; **Canto dado em XIV lições**, para o estudo de Harmonia na Escola Nacional de Música (RJ) onde continuou o trabalho de seu mestre Paulo Silva.

3. Décadas de 60 a 80

Trabalhando em Porto Alegre (RS), Bruno Kiefer (1923-1987) natural de Baden-Baden (Alemanha), atuou como compositor, musicólogo, professor e crítico musical. Criou o Seminário Livre de Música (1966), participou da fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e de cursos de música na UFRGS. No livro **História e Significado das Formas Musicais** (1966) apresenta análises desde o moteto gótico à fuga do século XX, em trechos e partituras inteiras. Procura colocar o estudo das formas musicais em uma perspectiva histórica com suas relações e significados, sempre no contexto cultural, pensando nos alunos dos cursos de música, mas também nos leigos e ouvintes, Este trabalho se reveste de particular interesse por tratar de análises de polifonia.

Da década de 60 em diante, torna-se mais evidente a atuação da geração dos que estudaram com Koellreutter. Em São Paulo, CYRO BRISOLLA, teórico, professor e crítico musical nas décadas de 1950-70, integrante da Escola Livre de Música (SP). Criador de Cursos de Música para Professores, no Conselho Estadual de Cultura (SP) entre 1960-70. Publicou no Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo” (estadão.com.br/e/s6) e o livro **Princípios de Harmonia Funcional** (1976). Seu trabalho reúne elementos da bibliografia teórica atualizada de Koellreutter, traz um estudo histórico da prática de baixo cifrado e ilustra a importância das práticas da Harmonia no teclado e da leitura coral a quatro vozes. DAMIANO COZZELLA (1929-2018), compositor, professor na Escola Livre de Música, Comissão Estadual de Música (SP) entre as décadas de 1950-60. Seus estágios em laboratórios de música eletro-acústica em Darmstadt e Donaueschingen (Alemanha) o levaram a estar sempre à frente de produções musicais experimentais, as primeiras composições eletroacústicas brasileiras, gravações, música para cinema, teatro e música popular. Integrou o

movimento ‘música nova’ que incluía em seus objetivos “compromisso total com o mundo contemporâneo” (1963). Fez parte do primeiro corpo docente do Departamento de Música na Universidade de Brasília (DF) em 1964. No final dos anos 70, foi um dos fundadores do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp (SP). É conhecido pelos arranjos corais, que praticava no laboratório para ele, o CORALUSP. Não possui trabalhos teóricos publicados, assinalem-se **53 contrapontos**, em manuscrito da década de 1990. César Guerra-Peixe (1914-1993) compositor, professor e arranjador, participante do “Grupo Música Viva” e professor de grande atuação no Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte realizou pesquisas sobre o folclore do nordeste brasileiro e atuou também no campo da música popular, como diretor musical de gravações. Criou o Centro de Estudos Musicais (Rio de Janeiro, 1972-1980) e foi responsável pela formação de gerações de compositores brasileiros. É um exemplo de compositor que escreveu sobre suas próprias criações. Entre seus trabalhos teóricos, não estão publicados **Oitenta exemplos extraídos de minhas obras até 1947** (Ms.s.d.) e **Comentários sobre as aplicações das séries** (Ms. s.d.) Em 1988, publicou **Melos e Harmonia Acústica. Princípios de Composição Musical**. José Penalva (1924-2002) compositor, regente, musicólogo, crítico, teólogo e professor por mais de quatro décadas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba e Escola Superior de Música em Blumenau (SC). Publicou sobre música, porém suas pesquisas de Teoria e Análise ainda estão em manuscritos. **Estruturas Fundamentais do Contraponto. I. Modal II. Tonal III. Atonal** (1970) no qual são apresentados os diversos processos da composição polifônica tratados historicamente em trechos da literatura musical e **Música do século XX. A vanguarda e a pós-vanguarda**, com análises de material e técnicas praticadas por compositores das décadas de 1960 e 70. HENRIQUE DE CURITIBA (1934-2008), compositor, pianista e professor. Estudou na Escola Livre de Música (SP), Escola Superior de Música de Varsóvia (Polônia) e Ithaca College (EUA). Nos anos 1970, trabalhou uma série de volumes em manuscritos: **Harmonia Integrada, Coleção de Corais e Harmonia no Teclado** em Curitiba, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ernst Mahle (1929), compositor, regente e professor. Natural de Stuttgart (Alemanha), complementou sua formação musical no Brasil, com Koellreutter, que o apoiou para ser um dos fundadores e dirigir a Escola Livre de Música Pró-Arte de Piracicaba (SP) na qual exerceu sempre múltiplas atividades, a partir de 1953. Entre os muitos trabalhos, constam no catálogo os manuscritos: **Modos, escalas e séries (D30); Harmonia (D31); Análise (D33); Cadências e Progressões (D34) e Contraponto**

(D35). O pesquisador Guilherme Sauerbronn de Barros publicou esses manuscritos no anexo de seu estudo sobre o compositor (BARROS, 2015). Ester Scliar (1926-1978), compositora, musicóloga e professora que se projetou formando gerações de músicos e compositores. Natural de Porto Alegre, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar com Koellreutter e integrou o movimento “Música Viva”. Deixou propostas originais de análises, de Bach à música contemporânea, ainda não publicadas e conhecidas. Somente se conhece **Fraseologia Musical** (1982); **Análise de Density 21.5 de Varèse** (1985) e **Elementos de Teoria Musical** (1986).

4. A Escola de Música da Bahia

Polo que se projetou nas décadas de 1960 e 70, no trabalho de Ernst Widmer (1927-1990), compositor, regente e professor, nascido em Zurich (Suíça), que se considerava suíço-brasileiro. Foi Diretor da Escola de Música da UFBA e membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia, movimento de grande atuação a partir de 1960. O trabalho de Widmer na organização dos cursos de Teoria e Análise foi revolucionário na criação do ensino de Literatura e Estruturação Musical (LEM) e de Composição. Entre suas publicações, **ENTRONcamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea (1972)**. Tese para o concurso ao cargo de professor titular da Escola de Música e Artes Cênicas. Salvador, UFBA; artigos: **Bordão e Bordadura (1982)**; **Cláusulas e Cadências (1984)**; **Paradoxon versus paradigma: marginálias da música ocidental do último milênio III – falsas relações (1988)**. Todos com contextualizações musicais e informações que completam e acrescentam aos estudos teóricos.

Considerações finais

A leitura da atuação dos professores pioneiros em Teoria e Análise Musical no século XX no Brasil nos leva a considerar a contribuição que trouxeram na abertura dos caminhos que seguimos hoje. A preocupação maior era com a formação musical e somente a partir das décadas de 50 e 60 começa a surgir o envolvimento com a música contemporânea, acrescentado à dificuldade de transmitir as pesquisas em publicações. Quanto à música contemporânea, salientam-se os trabalhos desenvolvidos nos Seminários Livres de Música Pró-Arte e na Escola de Música da Bahia. O trabalho está apenas iniciado e espera continuar a receber contribuições, como as valiosas e muito bem-vindas até aqui. São compositores, teóricos, músicos e regentes que se

lançaram na tarefa valorizadora da importância da construção do conhecimento musical no Brasil, que veio a se desenvolver e consolidar depois da década de 1980, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música.

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. <https://www.abmusica.org.br/> Acesso em julho de 2019.

ALMADA, Carlos de Lemos; BARROS, Guilherme Sauerbronn de; COELHO DE SOUZA, Rodolfo; GERLING, Cristina Capparelli; NOGUEIRA, Ilza. **The Reception and Dissemination of European Music Theories in Brazil. Riemann, Schenker, and Schoenberg.** ZGMTH 15/2, 129–154. 2018. <https://doi.org/10.31751/981>

“A música moderna e as novas formas de expressão musical”. Entrevista com o Prof. Koellreutter. Folha da Manhã. São Paulo: 2 ago. 1944.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. **Mahle, Steiner, Goethe: um Estudo do Conceito de Harmonia.** Curitiba: Prismas, 2015.

BENEDICTIS, Savino de. **Compêndio de Harmonia.** São Paulo: Ricordi, 1921.

_____. **Terminologia Musical.** São Paulo: Ricordi, 1941 e seguintes.

_____. **Tratado de Harmonia.** Clássico e Moderno. São Paulo: Ricordi, 1948.

BRISOLLA, Cyro. **Princípios de Harmonia Funcional.** São Paulo: Novas Metas, 1976.

COZZELLA, Damiano. **53 contrapontos.** Ms.s.d.

FRANCESCHINI, Furio. **Breve Curso de Análise Musical.** São Paulo: Miranda, 1931 e seguintes.

_____. **Análise do Estudo de Chopin op. 25 n. 7 em do sustenido menor.** São Paulo: Departamento de Cultura. 1941.

_____. **Compêndio de Canto Gregoriano.** São Paulo, 1938.

FURIO FRANCESCHINI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa.20062/furiofranceschini>> Acesso em julho de 2019.

GUERRA-PEIXE, César. **Oitenta exemplos extraídos de minhas obras até 1947.** Ms. s.d.

_____. **Comentários sobre as aplicações das séries.** Ms. s.d.

_____. **Melos e Harmonia Acústica. Princípios de Composição Musical.**

São Paulo: Vitale, 1988.

HENRIQUE DE CURITIBA. **Harmonia Integrada. Coleção de corais. Harmonia no teclado.** Ms. 1970.

KATER, Carlos (Ed). **Cadernos de Estudo: Educação Musical.** (6). Belo Horizonte: Atravez, 1997.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. **Contraponto Modal do século XVI. Palestrina.** São Paulo: Novas Metas, 1989.

_____. **Harmonia Funcional.** São Paulo: Novas Metas, 1986.

_____. **Jazz. Harmonia.** São Paulo: Ricordi, s.d.

MAHLE, Ernst. **Modos, Escalas e Séries. Harmonia. Análise. Cadências e Progressões. Contraponto.** In: BARROS, SAUERBRONN DE. Guilherme. Mahle, Steiner, Goethe: um Estudo do Conceito de Harmonia. Curitiba: Prismas, 2015.

PENALVA, José. **Estruturas Fundamentais do Contraponto. I. Modal. II. Tonal. III. Atonal.** Ms. 1970.

_____. **Música do Século XX. A Vanguarda e a Pós-Vanguarda.** Ms.1975.

RAYOL, Antonio dos Reis. Noções de Música: extraída dos melhores autores. 1902. Transcrição de Daniel Lemos Cerqueira. Rio de Janeiro, 2016. https://www.academia.edu/38070438/Antonio_Rayol. Acessado em junho de 2019.

RIEMANN, Hugo. **Harmony Simplified. The Theory of Tonal Functions of the Chords.** London: Augener, 1896.

SANTOS, Samuel Arcanjo dos. **Lições Elementares de Teoria Musical.** São Paulo: Ricordi, 1918 e seguintes.

SCLIAR, Ester. **Fraseologia Musical.** São Paulo: Movimento, 1982.

_____. **Análise de Density 21.5 de Varèse.** 1985. Ms.s.d.

_____. **Elementos de Teoria Musical.** São Paulo: Novas Metas, 1986.

SINZIG, Pedro Fr. **Os Segredos da Harmonia.** Rio de Janeiro, Vozes, 1918.

_____. **Sei compor.** Rio de Janeiro: Vozes, 1919.

_____. **Dicionário Musical.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1945.

SIQUEIRA, José. **Sistema Pentatônico Brasileiro.** João Pessoa: Secretaria de Cultura da Paraíba, 1981.

_____. **Sistema Modal da Música Folclórica Brasileira.** João Pessoa: Secretaria de Cultura da Paraíba, 1981.

_____. **Modulação Passageira.** João Pessoa: Secretaria de Cultura da Paraíba, 1981.

_____. **Canto Dado em XIV Lições.** João Pessoa: Secretaria de Cultura da Paraíba, 1981.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Um Século de Música orquestral e Concertante.** In: COELHO, João Marcos (Org.). Cem Anos de Música no Brasil 1912-2012. São Paulo: Andreato, 2014.

STRAUS, Joseph. **Twelve-tone Music in America.** Cambridge: Cambridge Un, 2009.

WIDMER, Ernst. **ENTRONcamentos SONoros: Ensaio a uma Didática da Música Contemporânea.** Tese para o concurso ao cargo de professor titular da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, 1972.

_____. **Bordão e Bordadura.** ArT Salvador: UFBA, 4: 9-46, 1982.

_____. **Cláusulas e Cadências.** ArT Salvador: UFBA, 11: 5-44, 1984.

Paradoxus versus Paradigma. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989.

A formação de uma imagética sonora para o clarone a partir do repertório de concerto.

Mário Cesar Borges Marques¹; Manuel. Falleiros²

Resumo: Este artigo versa sobre o desenvolvimento da *imagética* ligada ao clarone. Entendemos como *imagética* as qualidades expressivas em torno de um *caráter* sonoro específico que se aderiram historicamente ao instrumento. Abordamos desde sua criação ainda no universo da ópera no século XIX, como foi reforçada e desenvolvida por compositores sinfonistas do romantismo tardio, e finalmente como essa *imagética* foi desenvolvida e ressignificada na metade do século XX por instrumentistas expoentes da música de vanguarda.

Palavras-chave: Clarone; História; Sonoridade; Imagética.

The formation of a sound image for the bass-clarinete from the concert repertoire

Abstract: This article deals with the development of bass-clarinete imagery. We understand as imagery the expressive qualities around a specific sound character that has been historically adhered to the instrument. We address this imagery since its inception in the nineteenth-century opera world, developed and reinforced by late-romantic symphonic composers, and finally how it was developed and ressignified in the mid-twentieth century by leading avant-garde musicians.

Palavras-chave: Bass Clarinet; History; Sonority; Imagery.

1. Tripé colaborativo

Um ciclo colaborativo entre fabricantes, compositores e instrumentistas parece ser a base da elaboração das características peculiares da sonoridade dos instrumentos. Os construtores, buscando vencer as imposições da matéria; os compositores, visando reforçar as idiosincrasias sonoras; e os instrumentistas, dando realidade aos anseios dos dois últimos através de sua expressividade. Neste artigo pretendemos, através de uma revisão histórica e seleção de repertório, traçar uma linha de desenvolvimento da *imagética* do clarone³, através de obras representativas do repertório a fim de entender sua manutenção ao longo de diferentes períodos e posterior expansão. Entendemos como *imagética* as qualidades expressivas dadas por uma abordagem referencial e complementar em torno de um *caráter* sonoro específico que se aderiram historicamente ao instrumento.

¹ Unicamp, mmarquesclarone@gmail.com

² Pesquisador (PQ) CIDDIC, Unicamp, mfall@unicamp.br

³ Ou clarineta baixo. Instrumento projetado para tocar uma oitava abaixo da clarineta soprano.

2. Início: no fosso da ópera

O Clarone inicia sua história empregado nas bandas de sopro⁴, com a função de tocar as mesmas partes da clarineta – soando uma oitava abaixo – ou então, dobrando as partes do fagote. A partir dos anos de 1830, ganha importância para diversos compositores que dedicam significativos solos em árias de ópera, peças solo, obras orquestrais e como instrumento *obligato* em arias vocais. (RICE, 2009, p. 339).

Diferentemente da música sinfônica, a ópera oferecia um universo artístico mais aberto à experimentos musicais, no sentido formal e instrumental, e a anseios expressivos, permitindo aos compositores maior liberdade em favor de construir texturas sonoras que enfatizassem a dramaticidade da cena. É neste contexto em que o clarone começa a receber a aderência de determinadas sonoridades por um uso característico, que inaugura e direciona a sua imagética.

O primeiro registro de uso do clarone aparece na ópera de 1834 *Emma d'Antiochia*, de Saverio Mercadante (1795-1870), provavelmente executado por Catterini Caterino (S/D - 1853), também responsável pela construção do instrumento usado na estreia, que na época recebeu o nome de *glicibarifono*⁵. Porém, a obra que parece ter mais influenciado a imagética do instrumento é a ópera de 1836 *Les Huguenots*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), em que no quinto ato encontramos um significativo solo, quando Marcel celebra o casamento de Raoul e Valentine (RICE, 2009, p.348). Na estreia dessa ópera Franco Da Costa tocou um instrumento⁶ fabricado por Louis Auguste Buffet com a colaboração intensa de Da Costa em melhorias técnicas. Portanto, nessas duas obras entendemos que instrumentista e construtor atuaram conjuntamente como colaboradores no processo de desenvolvimento do instrumento o que guarda sua relação com o desenvolvimento do repertório.

Hector Berlioz (1803-1869) e François-Joseph Fétis (1784-1871), importantes compositores e críticos da época, citam o uso do clarone nessa ópera. Berlioz menciona o uso do clarone sendo tocado em uma das primeiras récitas dessa ópera em 1836:

“O severo interrogatório de Marcel, para as quais as vozes dos dois amantes respondem piamente, os sons graves do clarone, cheio de tristeza, que é o único acompanhamento da canção de Marcel: até mesmo o silêncio do resto da

⁴ A banda de sopro a que referimos foi institucionalizada a partir de 1845, quando foi nomeada uma comissão para reorganizar a música militar na França, com base nos novos instrumentos de Adolphe Sax, com uma estrutura de 50 músicos, apresentando uma instrumentação com a presença de dois clarones (SOUZA, 2013, p. 66).

⁵ Instrumento desenvolvido em 1833, com 14 chaves e formato de fagote.

⁶ Instrumento com 13 chaves, com formato reto, porém ainda com a campana voltada para baixo.

orquestra, tudo combina para dar ao conjunto musical dessa cena um ar de solenidade grandiosa e inesperada”(BERLIOZ, S/D, p.104).

Fétis escreve na *Revue Musicale* suas impressões do novo instrumento:

“O caráter do instrumento completa e reforça o sentimento expresso pelos personagens. A inspiração religiosa de Marcel e a resignação de Raoul e Valentine são expressadas admiravelmente nessa peça, na qual a adição do clarone tão admiravelmente completa” (RICE, 2009, p.349).

Figura 1: Introdução do Trio “Interrogatoire” do Ato V da ópera *Le Huguenots*, de Meyerbeer.



The image shows a page from a musical score for the opera *Le Huguenots* by Meyerbeer. The title is "TRIO (A) INTERROGATOIRE" and the page number is 847. The tempo is "Molto maestoso. Métré: 4/4 = 63." The score is for Clarinet Bass, Voice (Valentine, Raoul, Marcel), and Piano. The Clarinet Bass part is marked "Crescendo" and "f". The Voice parts are marked "pp" and "f". The Piano part is marked "pp" and "f". The score includes the following text: "Bien que la Clarinette basse s'écrive comme la clarinette ordinaire elle rend les sons une octave plus bas." and "Molto maestoso. Métré: 4/4 = 63." The score is numbered 847.

Fonte: Extraído do site www.imsip.org. Acessado em julho de 2019.

Segundo Aber (1990), a dramaticidade e as emoções expressadas nessa obra influenciaram e determinaram a percepção dos compositores que sucederam Meyerbeer em relação ao uso do clarone e do tipo de material musical que poderia ser atribuído ao instrumento (ABER, 1990, p, 1). Nesta ópera a imagética ligada às temáticas de morte e situações sobrenaturais foi explorada por Meyerbeer, compositor de extrema técnica que foi capaz de experimentar diversos recursos na busca da expressão (MASSIN, 1997, p.695). Assim nesta obra, e muitas subsequentes – padrão que se observa até o final do século XIX – o clarone estará relacionado à solenidade, ao sobrenatural, principalmente de caráter maligno ou diabólico, e, por outro lado, a momentos de paz característicos da passagem para um universo celestial pós-morte.

Giuseppe Verdi (1813-1901), embora não tivesse conhecimento de *Les Huguenots*, usa o instrumento de maneira similar ao compositor alemão, a fim de conseguir efeitos dramáticos. O clarone é ouvido em oito de suas vinte e nove óperas, quase sempre em cenas com a temática de morte, de maldade sobrenatural, traição, juramentos e conspirações de vingança (ABER, 1990, p. 14).

Richard Wagner (1813-1883), foi figura chave na história da ópera e responsável por influenciar o desenvolvimento da orquestra através de sua instrumentação e orquestração (RICE, 1990, p. 368). O primeiro uso do clarone na obra desse compositor ocorreu na ópera *Tannhäuser*, estreada em 1845 em Dresden, na qual o instrumento atua no mesmo contexto dramático das óperas de Meyerbeer e Verdi. No terceiro ato, cena 1, encontramos um proeminente solo durante uma cena relacionada à morte. Wagner viveu em Paris de 1839 a 1842 e provavelmente ouviu o clarone nas operas *Les Huguenots* e *Le Prophète* (ABER, 1990, p. 18).

Ainda nas óperas de Wagner, podemos ouvir em *Lohengrin* que o uso do instrumento não se restringe apenas aos momentos de solo, mas também participa da textura orquestral. No decorrer de toda a obra, as passagens proeminentes do clarone acontecem nas cenas que envolvem o personagem Friedrich e sua esposa, a feiticeira Ortud, ambos adversários de Lohengrin. Juntamente com o corne-inglês, o clarone representa nesta ópera a voz do mal e da feitiçaria (ABER, 1990, p. 21).

Já em *Tristan und Isolde* encontramos o mais extenso solo da literatura operística para o clarone. Wagner promove um diálogo entre o instrumento e o Rei Marke durante um longo monólogo no qual o rei expressa seu sofrimento e uma sensação de que estaria sendo traído por sua esposa Isolde e Tristan, seu mais confiável vassalo. Wagner escolhe o clarone como o timbre mais adequado para expressar a profunda tristeza e pena de si mesmo, ao invés de raiva, que o personagem sente (ABER, 1990, p.24). No ciclo *Ring der Nibelungen*, composta entre 1869 e 1876, encontramos o clarone já integrado ao colorido orquestral e com muito menos passagens solistas do que nas obras anteriores. *Parsifal*, último drama musical de Wagner, foi composta aproximadamente 50 anos depois da primeira aparição do clarone no universo operístico e nela o instrumento apresenta-se claramente integrado ao naipe de madeiras da orquestra, pois, até então era destinado somente aos momentos dramáticos e expressivos em solos pontuais (ABER, 1990, p.33).

3. Desenvolvimento: no palco da música sinfônica

A orquestração de Wagner exerceu influência em compositores que o sucederam, particularmente em Richard Strauss (1864-1949), que ao revisar e traduzir o Tratado de Orquestração de Berlioz, acrescentou ao texto original: “Wagner usou o clarone com caráter de resignação solene; veja a oração de Elizabeth em *Tannhäuser* e a

grande cena do Rei Marke no final do segundo ato de Tristan” (ILES, 2015, p. 17). O emprego do clarone como parte integral do naipe das madeiras e como um instrumento solista foi efetivamente estabelecido pelas composições de Wagner e seria adotado por outros compositores fora do universo da ópera. (ILES, 2015, p. 20).

Figura 2: Trecho da parte do clarone da obra Canção da Terra de E. Mahler.



Fonte: Extraído do site www.imslp.org. Acessado em agosto de 2019.

Gustav Mahler (1860-1911) escreveu para clarone em todas as suas sinfonias, sempre usando o instrumento em função do colorido orquestral. Podemos encontrar vários exemplos de uso do clarone que parecem reforçar a ideia da imagética que o clarone carrega, um deles é a obra *Das Lied von der Erde* (A canção da Terra), considerada uma sinfonia com voz, composta entre 1908 e 1909. Com texto baseado em poemas chineses retirados do livro *Die chinesische Flöte* (A flauta chinesa), no último movimento tanto no texto quanto na música, ouvimos uma verdadeira reflexão sobre a morte, quando o clarone executa um solo que sai de um trinado na região média e vai para o extremo grave do instrumento, em uma escala cromática, com orquestração rarefeita, em momento de extrema delicadeza, construindo um ambiente musical para ouvirmos na voz da solista os seguintes versos: *Os pássaros se recolhem calmamente em seus ramos. O mundo vai dormir!*⁷ É uma referência musical a uma imagética que retrata um sentimento de morte e resignação.

⁷ Tradução nossa. No original: Die Vögel hocken still in ihren Zweigen. Die Welt schläft ein!

4. A mudança de paradigma: o solista à frente do palco.

Na metade do século XX ocorre uma mudança de paradigma em relação a essa imagética graças a instrumentistas que fizeram do clarone uma voz preponderante e de referência na música de vanguarda ou experimental⁸. Josef Horak (1931-2005), responsável pelo primeiro recital em que o clarone atua como solista, realizado em 24 de março de 1955, pode ser considerado como o claronista que mais influenciou a produção de repertório para o instrumento e principalmente elevou o *status* do clarone ao patamar de instrumento solista. Sua participação no Festival de Darmstadt⁹, quando pôde ser ouvido pelos compositores mais proeminentes da época, como: Pierre Boulez, Oliver Messiaen, Edgar Varèse, Luciano Berio, Milton Babbitt e Karlheinz Stockhausen, foi determinante para que o instrumento fosse explorado de maneira inédita (SIMMONS, 2009, p. 9). Consideramos que Horak possa ter realizado uma transição entre as qualidades imagéticas herdadas da tradição e uma nova imagética ligada as estéticas de vanguarda expandindo sua tessitura, os limites timbrísticos e técnicos do instrumento.

Horack, mesmo tocando com um instrumento fabricado em sua época, colabrou para a evolução técnica no que diz respeito a intensidade sonora em toda a extensão do instrumento, problemas referentes a ergonomia, entre outros. Suas ambições e necessidades como instrumentista solista afirmam a idéia do tripé de colaboração entre instrumentista, construtores e compositores (Horack, 1977, p. 25-28).

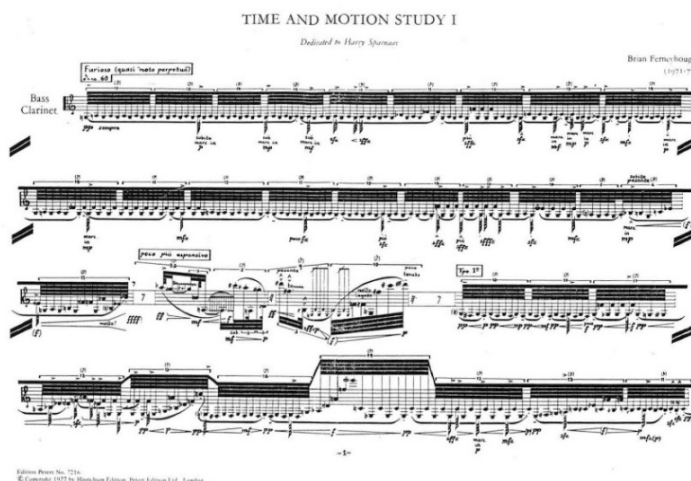
O holandês Harry Sparnaay (1944-2017), foi o primeiro claronista a vencer uma competição de prestígio internacional, a *Gaudeamus International Interpreters Competition*, em 1972, dando visibilidade ao instrumento. Desde então, mais de 650 obras foram escritas para ele, por compositores de todo o mundo, entre os quais citamos: Luciano Berio, Franco Donatoni, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis e Isang Yun. A contribuição de Sparnaay parece reforçar essa nova imagética iniciada por influência de Horack. Um exemplo dessa nova imagética encontramos na icônica *Times and Motion*, do compositor Brian Ferneyhough (1943), que beira o impossível no que diz respeito a execução, através do uso simultâneo de várias técnicas extendidas, o uso de velocidade, flexibilidade e tessitura

⁸ Entendemos música de vanguarda, ou experimental, aquela que carrega um sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical pela exploração de estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos e nas quais a atenção da obra e da técnica é deslocada para o processo, bem como do objeto para o contexto e do artesanal para o representacional (IAZETTA, 2012, p. 229).

⁹ Darmstadt Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt International Summer Courses for New Music). Mais importante festival dedicado à música contemporânea, que acontece desde 1946 na cidade alemã de Darmstadt, organizado pelo International Music Institut Darmstadt (IMD).

em um limiar extremo, podendo causar no instrumentista e no ouvinte uma espécie de *frenesi* ou agonia. Toda essa experiência parece nos colocar diante de uma nova imagética em consonância com os paradigmas da música de vanguarda.

Figura 3: *Time and Motion Studie I*, de Brian Ferneyhough, obra icônica do repertório do clarone.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Henri Bok (1950), claronista holandês, aluno e sucessor de Sparnaay, inspirado pelos seus antecessores Horak e Sparnaay, tem trabalhado para que o clarone continue ganhando popularidade entre compositores, estudantes e público em geral reforçando sua imagética ligada a uma estética vanguardista. Sua pesquisa por repertório resulta em mais 1000 composições dedicadas a ele em uma intensa colaboração com compositores da atualidade, como: Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Gerard Brophy, David Loeb, Stefan Heucke, Burkhardt Söll. Cabe ressaltar sua atuação no Brasil em diversos eventos ligados ao ensino do clarone, bem como instigar compositores brasileiros a produção de repertório inédito para o instrumento.

Eric Dolphy (1928-1964) traz para o Free-Jazz uma musicalidade ao clarone que abusa do uso de técnicas estendidas, tessitura ampliada, growl¹⁰, multifônicos, entre outros (BOK, 2014, p. 66). Dolphy também integrou grupos liderados pelo maestro e musicólogo Gunther Schuller, famoso por experimentar uma fusão entre a música erudita e o jazz, (conhecido como *third-stream*), assim como tocou peças de compositores como Edgar Varèse no Ojai Music Festival (Califórnia). Essa proximidade com a música de

¹⁰ Efeito comum na tradição jazzística que consiste em cantar juntamente com a emissão da nota a fim de obter uma sonoridade mais densa e rugosa.

vanguarda parece ter influenciado sua predileção por harmonias dissonantes e seu timbre marcadamente estridente no clarone (KERNFELEDS, 2002, p.633).

Coda: no Brasil.

No Brasil, a Tropicália foi o grande movimento de contracultura na música popular, marcado por rupturas e novidades estéticas. Rogério Duprat¹¹ (1932-2006), principal arranjador desse movimento, fez uso do clarone na canção *Miserere Nóbis*, de Capinam e Gilberto Gil, gravada no álbum *Tropicália ou panis et circencis*, de 1968 e na canção “Judi in Disguise” do álbum *A banda tropicalista de Duprat*, também de 1968. Parece claro que naquele momento, também no Brasil, o instrumento já havia ganhado uma nova imagética: o sinônimo de moderno e atual.

Atualmente no Brasil observamos que a presença do clarone nas big-bands, grupos de clarinetas e na chamada MPIB¹² reforçam essa imagética ligada a música moderna ou de vanguarda. Em relação as bigbands podemos citar o chamado “Movimento Elefantes”¹³, que acontece principalmente na cidade de São Paulo - SP, em que encontramos uma forte presença do clarone como instrumento já estabelecido sob o ponto de vista da escrita e da tocabilidade, sempre executado por um dos saxofonistas, e que tem ganhado espaço inclusive como solista.

O grupo paulistano *Sujeito a Guincho*, formado em 1991, por sua excelência e pioneirismo influenciou uma ou mais gerações de clarinetistas, arranjadores e compositores que, a partir de então, puderam ver no clarone um instrumento de muita relevância e com aptidão para produzir sonoridades que caracterizam o conceito de modernidade, como exemplo podemos citar a composição *Quinteto para duas clarinetas e meia* de Luca Raele, do album *Die Klarinetemaschine* de 1999.

Na atual música popular brasileira observamos o clarone em trabalhos que reforçam uma ideia de modernidade, entre os quais destacamos o album *Voz Nagô – Afro Sambas de Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro* do músico Pedro Amorim, com o

¹¹ No contexto desse artigo nos parece importante salientar que Duprat foi um dos principais organizadores do Festival Música Nova além de sua participação no festival de Darmstadt em 1962.

¹² MPIB (ou Música Popular Instrumental Brasileira) é um termo proposto pelo autor Piedade para denominar um gênero musical urbano que se desenvolveu a partir da década de 1950 no Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo, com forte influência do jazz norte americano. (Piedade, 2003)

¹³ “Movimento Elefantes” é um movimento que acontece na cidade de São Paulo formado por várias Big Bands, que tem como objetivo manter viva a tradição de grupos instrumentais sem apoio institucional, criando novos espaços para apresentação bem como ocupando os espaços já existentes, sempre através de ações colaborativas (BASTOS, 2013, p.2).

clarone sendo executado por Pedro Paes e no disco *Sibilina*, de 2019, do compositor Cacá Machado, com execução de Alexandre Ribeiro.

Nos parece que o clarone percorreu um caminho em sua evolução histórica no que diz respeito ao uso; inicialmente atuando como instrumento grave do naipe das madeiras nas bandas de sopros, porém logo foi descoberto pelo universo da ópera, posteriormente saiu do fosso da ópera para ganhar relevância no repertório sinfônico e finalmente sai de dentro da orquestra, agora como solista, tanto a frente da orquestra como na música de câmara. Nessa trajetória, notamos uma significativa mudança na imagética atribuída ao instrumento, pois na ópera e na música sinfônica, o instrumento tem relação direta com os temas de morte, traição, resignação, poderes sobrenaturais, entre outros; e a partir da segunda metade do século XX o instrumento passa a ser sinônimo de modernidade através de experimentações timbrísticas, técnicas estendidas, capacidade de tocar nos extremos em relação a dinâmica, tessitura ampliada, capacidade de produzir novos sons etc.

Observamos nesse artigo que os instrumentistas são citados nominalmente apenas no início do desenvolvimento do instrumento, quando ainda atuavam como colaboradores junto a construtores e compositores, e posteriormente, na segunda metade do século XX, uma vez que durante o período Romântico há uma predominância de uma construção histórica da música ocidental baseada na figura do compositor e sua obra, mesmo que entendamos que a colaboração do instrumentista e do construtor provavelmente estiveram sempre presentes. Notamos ainda que o instrumento desde os primeiros solos até sua atual utilização na música de vanguarda, nos pareceu sempre ligado a uma ideia geral de “seriedade”, ou seja, observa-se uma certa tendência ao aproveitamento e desenvolvimento de uma expressividade específica dada pelas escolhas históricas de seu uso no conjunto orquestral, aprimoramento técnico e na performance solística. Esperamos que o esclarecimento sobre estas características que formaram a imagética do instrumento possam tanto beneficiar instrumentistas, quanto instigar compositores e desafiar construtores, no intuito de que conjuntamente continuem propiciando novidades para o universo do clarone.

Referências:

ABER, Thomas Carr. **A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries and an annotated, chronological list of solo repertoire for the bass clarinet from before 1945**. Tese (Doctor of musical arts) - University of Missouri-Kansas City, 1990.

BASTOS, M. B., **Samba Irresistível – Um estudo sobre Casé**. Campinas, 2013

BERLIOZ, Hector. **Les Musiciens et la Musique**. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, (S/D)

BOK, Henri. **The future of the bass clarinet vs. the bass clarinet of the future**. The Clarinet (The international clarinet association magazine), vol. 41, n. 4, p. 66-67, September 2014.

CARDO, S. **The Clarinet Magazine**, Vol. 45, nº03, June 2018.

HORACK, J. **The Course of the Bass Clarinet to a Solo Instrument and the Problems Connected With It**, The Clarinet (The international clarinet association magazine), vol. 4, n.2, p. 25-28, 1977.

IAZETTA, F. **Técnica como meio, processo como fim**. Teoria, Crítica e Música na atualidade 2, Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ – Maria Alice Volpi (Org.). Rio de Janeiro, 2012.

ILES, Jennifer Beth, **The changing role of the bass clarinet**: support for its integration into the modern clarinet studio. Tese (Doctor of musical arts) - University of Nevada Las Vegas, 2015.

KERNFELDS, B. **The New Grove Dictionary of Jazz** – second edition, Macmillan Publishers Limited, 2002, London.

MASSIN, Jean. **História da música ocidental** / Jean & Brigitte Massin. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PIECADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities**. Jazz Planet, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41- 58, 2003.

RICE, Albert R. **From to the clarinet d'amour to the contra bass**. A history of large size clarinets, 1740 - 1860. New York, Oxford Press, 2009.

SIMMONS, M. S., **The bass clarinet recital: the impact of Josef Horák on recital repertoire for bass clarinet and piano and a list of original works for that instrumentation**. Northwestern University, 2009.

SOUZA, Pedro A. M. Marquês de. **As Bandas de música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910)**: História, organologia, repertórios e práticas interpretativas. Tese (Doutorado em Ciências Musicais) - Universidade Nova de Lisboa, 2013.

O legado saxofonístico de Elise Hall: arquivo musical para o instrumento.

Miguel Clemente Rubio¹; Manuel Falleiros²; José Fornari Junior³

Resumo: O saxofone é um instrumento relativamente novo pois foi criado no final do século XIX, no ano 1846, por Adolphe Sax. Nos primeiros anos, o instrumento não obteve grande sucesso e poucos foram os interessados em escrever música para este novo instrumento musical. O presente artigo traz uma análise das principais peças encomendadas pela saxofonista Elise Hall a fim de compor o seu arquivo pessoal. Hall, que era uma saxofonista entusiasta, e com muitos recursos financeiros, encomendou muitas peças e assim possibilitou com que compositores renomados escrevessem para o saxofone. Tem-se como resultados apresentados por este artigo as características em comum entre as peças que compõem este repertório, bem como o nível pedagógico (dificuldade técnica) com que os professores podem utilizar estas peças dentro das aulas individuais de saxofone.

Palavras-chave: Elise Hall; Saxofone sinfônico; Acervo musical.

The saxophone legacy of Elise Hall's musical archive

Abstract: The saxophone is a relatively new instrument as it was introduced in the late nineteenth century in the year 1846 by Adolphe Sax. In its early years, the saxophone was not very successful and few were the composers interested in writing music for it. This article analyzes the main pieces commissioned by Elise Hall, an amateur saxophonist who commissioned renowned composers to write for the saxophone. This article presents the similar characteristics that these pieces have, as well as their pedagogical level that music teachers can work with in individual saxophone lessons.

Keywords: Elise Hall; Classic saxophone; Music collection.

1. Introdução

Podemos considerar que a cena musical para o saxofone se iniciou tão logo se deu a sua invenção, na metade do século XIX, quando seu inventor, Adolphe Sax, apresentou o saxofone de forma pública. Elisabeth Swett Coolidge Hall (1853-1924) foi a segunda divulgadora, após o inventor, notável intérprete do saxofone. Filha de um importador, Elise Hall⁴ costumava tocar piano e violino em suas horas livres e quando já estava com mais de quarenta anos de idade, após recuperar-se de uma febre tifóidea sofrida numa viagem, encontrava com uma perda de audição. Seu marido,

¹ Doutorando em Música no Instituto de Artes, Unicamp, miguelclementesaxo@gmail.com

² Pesquisador (PQ) CIDDIC, Unicamp, mfall@unicamp.br

³ Pesquisador (PQ) NICS, Unicamp, tutifornari@gmail.com

⁴ Mecenas do saxofone da alta sociedade econômica da época que encomendou o total de 22 peças para o saxofone destacando: *Divertissement Espagnol*, *Rhapsodie* (1900) e *Ballade carnavalesque* (1903) do compositor Charles Loeffler; *Premier Concerto* (1902) de Paul Gilson; *Choral varié* (1903) de Vicente d'Indy; *Légende et Impression d'automne* de André Caplet; *Légende* (1918) de Florent Schmitt; *Rhapsodie* (1903-1911) de Claude Debussy; *Suite* de Gabriel Grovlez; *Poème élégiaque* de Philippe Gaubert; *Andante et Concertstück* de Jean Huré; *Fantaisie Mauresque* de François Combelle; *Légende* de Georges Sporck; *Siberia et Octuor* de Henry Woolett; *Pastorale* de Léon Moreau; *Impression* (1902) de Georges Lony; *Rhapsodie op. 26* de Jules Mouquet; *Chant* de Paul Dupin.

Richard Hall, doutor importante da época, lhe recomendou que estudasse um instrumento de sopro para melhorar sua respiração. Assim ela decidiu aprender saxofone e investir sua grande fortuna num repertório para o instrumento (aproximadamente no ano 1850) (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p 21-22; CAPISTRANO, 2008, p. 5).

Segundo Chautemps: Viúva no ano de 1897, Elise Hall, em Boston, decidiu dedicar seu tempo, paixão e fortuna a promover a Orquestra Club, que ela mesma fundou e dirigiu. (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 21). Para enriquecer os programas da orquestra, Hall encomendou obras de concerto para o saxofone a George Longy, Paul Gilson, Claude Debussy, André Caplet, Vincent d'Indy, Florent Schmitt, entre vários outros importantes compositores da época. Ao todo, foram vinte e duas obras escritas e muitas delas estreadas por Hall, entre os anos de 1900 e 1918 (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p 21-22; CAPISTRANO, 2008, p. 5).

Pouco antes da sua morte em 1924, Hall teve a satisfação de ouvir uma orquestra, do mesmo tipo daquela de Gustav Bumcke⁵ de Berlin, que se caracterizava por ser composta apenas por saxofones, sob a direção de Abdon Laus, em Boston, EUA. Em outros países, como os EUA e a França, também foram criadas outras orquestras apenas de saxofones. Como exemplo podemos citar as seguintes orquestras de: David Gornston, Michel Guerra e Sigurd Rascher. Para este tipo de formação, na época, múltiplas peças musicais, por compositores de diversos países (CHAUTEMPS; KIENTZY; LONDEIX, 1990, p. 21-22).

O trabalho aqui apresentado tem o objetivo de realizar uma análise crítica sobre quatro significativas obras das principais, encomendadas por Hall. Como resultado, são aqui apresentados os dados mais significativos catalogados, sobre este acervo, contendo o nome da obra, ano, bem como o nível de dificuldade de execução da obra, e gravações que já foram feitas. Nos debruçamos mais detidamente sobre a análise de uma das peças mais representativas do repertório saxofonístico encomendada por Hall: a "*Rapsodie*" escrita por *Debussy*. Para nos basearmos na avaliação do nível da dificuldade e na execução das peças, é usada um valor de catalogação, que vai de grau um (menor dificuldade técnica interpretativa) até grau cinco (máxima dificuldade técnica interpretativa) esta escala está baseada na *American Band College Music Grading Chart*⁶, escala usada comumente para composição de peças de banda de música, na qual se estabelecem cinco graus de dificuldade baseados em aspectos como métrica musical,

⁵ Saxofonista e compositor alemão (1848-1921) pioneiro em levar o saxofone na Alemanha e primeiro fundador da orquestra de saxofones da Alemanha.

⁶ Disponível em: <http://www.bandworld.org/pdfs/GradingChart.pdf>. Acesso em 5 jun. 2019

registro do instrumento, ritmos, dinâmicas, ornamentos, etc. Serão analisadas 4 obras das 22 que compõem o catálogo de peças comissionadas por Elise Hall, grande mecenas do instrumento. Estas peças fazem parte de dois álbuns que tomamos como referência, gravados por expoentes saxofonistas da atualidade. Em primeiro lugar o saxofonista holandês Arno Bornkamp, no seu álbum intitulado *Boston-Paris: The Elisa Hall Collection*⁷, dedicado à memória de Elise Hall. Neste álbum, Bornkamp interpreta as obras mais significativas que a saxofonista encomendou, as quais se tornaram um marco do repertório sinfônico do saxofone. Em segundo lugar, podemos citar outro álbum, também dedicado a Hall, realizado por Claude Delangle (Professor do Conservatório Superior de Paris) em 1999, intitulado *A saxophone for a Lady*⁸ no qual Delangle gravou, algumas peças importantes, como a *Légende* de Caplet, com uma boquilha de madeira e saxofone da época simulando o estilo e sonoridade usado na época.

2. Análise histórica e pedagógica de 4 obras do acervo.

Este trabalho destaca e analisa as peças consideradas aqui como sendo as mais representativas do acervo de Elise Hall. Para isto, foram escolhidas quatro peças representativas do catálogo de obras encarregadas pela saxofonista onde se mostram os elementos gerais das composições, bem como o estilo saxofonístico que Hall promoveu através das suas encomendas.

As encomendas de obras saxofonísticas feitas por Elise Hall, começaram quando esta senhora promoveu e organizou sua estreia ao saxofone, no *Boston Orchestral Club*, dirigida por seu professor, Georges Longy. Como o repertório do saxofone era muito escasso, ela decidiu encomendar um novo repertório de peças para o saxofone, realizando assim um catálogo impressionante de peças até hoje muito representativas para o repertório do saxofone (LONDEIX, 2003).

Em primeiro lugar neste artigo se realiza uma análise da obra *Divertissement Espagnol*⁹, *Rhapsodie* do compositor Charles Loeffler (1861-1935), que foi provavelmente a primeira encomenda realizada por Hall. Na sua forma apresenta elementos suaves misturando serenatas indulgentes. Consta de três movimentos: Moderato, Andante e Allegro Moderato. Trata-se de uma peça composta na tonalidade Eb (Mib maior) e que teve sua estreia no dia 29 de janeiro de 1901, em Boston, mais precisamente no

⁷ Borkamp et al. *Boston-Paris: The Elisa Hall Collection*. Orquestra: Netherlands Radio Symphony. Regente: Jean-Bernard Pommier, 2007.

⁸ Delangle Claude e Delangle Odile. *A saxophone for a lady*. BIS-CD-1020. Sweeden, 1999.

⁹ Partitura: [https://imslp.org/wiki/Divertissement_espagnol_\(Loeffler%2C_Charles_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Divertissement_espagnol_(Loeffler%2C_Charles_Martin)) Audio: <https://www.youtube.com/watch?v=tSZxsuakkZ4>

Chickering Hall (teatro da época na cidade de Boston durante os anos 1901-1912) e na oportunidade, o solo de saxofone foi justamente realizado pela Elise Hall, com a regência a cargo do maestro e seu amigo pessoal Georges Longy (importante oboísta da época, regente e compositor francês que migrou para EUA). A escrita do Loeffler remete às características do romantismo tardio com a exacerbação sentimental e elementos considerados de tradição folclórica hispânica. Como é de se esperar neste tipo de estética, o instrumentista tem espaço para desenvolver uma representação de seu individualismo, dando ampla liberdade à expressão da solista. Segundo análise comparativa com os parâmetros da *American Band College Music Grading Chart*, a peça apresenta várias mudanças de compassos, começando com um 12/8 e misturando ao longo da peça com um 3/8, 6/8 e finalmente 4/4. Destaca-se que nesta obra Pode-se observar que na peça (Figura 1) não aparecem tempos rápidos o que provoca que o estudante possua grandes técnicas virtuosas já que toda a peça é lenta. Pode-se observar que a tessitura da sonoridade do saxofone não sobrepassa o registro utilizado é comparável com o grau 4 de dificuldade técnica da *American Band College Music Grading Chart*. Encontramos diante de uma peça que poderia ser interpretada por um aluno de nível intermediário no saxofone. Esta peça propõe elementos didáticos muito ricos para o aluno que inicia o trabalho com orquestra sinfônica, além disso este permite a aprendizagem e o uso de elementos expressivos no instrumento, como é o caso do *vibrato*¹⁰. Este divertimento poderia ser interpretado por um estudante de saxofone com o objetivo de entrar em contato com a música sinfônica de orquestra na qual pode solar sem necessidade do uso de recursos altamente complexos e habilidades altamente virtuosísticas. Pode-se ressaltar também a capacidade de desenvolvimento da respiração permitindo o aperfeiçoamento dos ataques de notas lentas, partindo do diafragma e obtendo assim capacidade de trabalho e limpeza dos diferentes ataques que acontecem ao longo da obra.

Figura 1: Exemplo da parte do saxofone da *Divertissement Espagnol*



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Divertissement_espagnol_\(Loeffler%2C_Charles_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Divertissement_espagnol_(Loeffler%2C_Charles_Martin))

¹⁰ É um efeito de caráter expressivo gerado com a boquilha e a palheta. Realiza-se partindo de pequenos movimentos no lábio inferior e movimentos no diafragma para gerar uma oscilação sonora no som do instrumento.

A segunda peça aqui analisada é obra intitulada "*Rapsodie*", do compositor francês Claude Debussy (1862-1918). Debussy quase não conhecia o instrumento e declinou a ordem imediatamente. Um ano depois, Hall veio a Paris para solicitar pessoalmente (LONDEIX, 2003).

Na época da encomenda, Debussy não estava escrevendo muitas peças e considerou o pedido de Hall, a bostoniana burguesa, absurdo. Finalmente, após a insistência da senhora Hall, ele reconsiderou e compôs uma Rapsódia para saxofone e orquestra¹¹ com o título inicial de "*Rapsódia Árabe*", também chamada de "*Rapsódia dos Mouros*"), sendo esta uma de suas composições mais experimentais e exóticas, segundo alguns críticos, a qual enviou para Elise Hall. Noyes (2010) aponta no seu trabalho sobre a peça que Debussy apenas lhe enviou um rascunho para saxofone e piano sem orquestração. Uma outra versão garante que Debussy nunca deu a Elise ou mostrou a ninguém, e que a obra só "viu a luz" quando Debussy morreu e sua esposa entregou o manuscrito a Jean Roger Ducasse, um renomado orchestrador da época. Com algumas modificações, A "*Rapsodie*" foi estreada em Paris, em 1919, antes de Hall receber a partitura original. Muitos biógrafos do compositor francês insistem que a tarefa paga a Debussy por uma "senhora ridícula, em um vestido rosa, que tocava um instrumento de aparência duvidosa" tinha sido uma tarefa desagradável para o compositor. Segundo Noyes (2010) as cartas deixadas por Debussy, são dúbias, variando de acordo com seu humor, enquanto algumas afirmam, outras negam. Como exemplo, segue um trecho de uma carta que ele escreveu a Lilly, sua primeira esposa, em maio de 1903: "*Parece que Longy e a dama do saxofone estão em Paris ... tentarei terminar sua maldita peça o mais rápido possível. Ultimamente, as ideias musicais tomam um cuidado especial para fugir de mim, como se fossem borboletas brincando (...). O fato é que eu gostaria de obter algo muito bom, para poder recompensá-los por sua paciência, embora isso apenas agrave a situação*". Debussy duvidou muito das habilidades performáticas da Elise Hall e também se mostrou pouco conhecedor do instrumento (BOSTON MASS, 1910). Atualmente a versão estudada pelos saxofonistas é a da editora Lemoine¹² na qual o saxofone tem maior presença que a versão que Debussy deixou. Segundo análise comparativa com os parâmetros da *American Band College Music Grading Chart* pode-se enquadrar esta peça com o grau de dificuldade técnica 5 da escala devido às constantes mudanças de tempo, o que necessita uma preparação rítmica e um controle do instrumento devido à

¹¹ Partitura: [https://imslp.org/wiki/Rapsodie_for_Orchestra_and_Saxophone_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Rapsodie_for_Orchestra_and_Saxophone_(Debussy%2C_Claude)); Áudio: <https://www.youtube.com/watch?v=giCssJ9MyXo>

¹² Editora. Versão editada em 2001 por Vicent David para saxofone e piano.

questão de que em determinados momentos a peça chegar a registros superagudos, que são tratados só em cursos mais avançados de saxofone. As mudanças de tom são variadas onde algumas partes analisadas forçam o saxofone a mudar subitamente de três sustenidos para seis bemóis, algo que impõe uma grande dificuldade para um aluno com pouca prática no instrumento. Aparecem todo tipo de acentos (Figura 2), desde *staccato* até acentos como os mordentes e demais recursos ornamentais. Desde o ponto de vista pedagógico é uma peça que pode ser aplicada e trabalhada em alunos que encontram-se realizando uma transição entre o nível técnica interpretativo intermediário e o nível técnica interpretativo avançado. Mostram-se um grande número de elementos expressivos do saxofone onde este não brilha de forma virtuosística. Pedagogicamente a obra possui escalas diferentes a serem tratadas por separado, partes expressivas que requerem certa habilidade virtuosística com o instrumento, além de dinâmicas extremas que requerem controle da embocadura e limpeza sonora (SELIGSON, 1988).

Figura 2: Exemplo da parte do saxofone da “Rapsodie” de Debussy.



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Rapsodie_for_Orchestra_and_Saxophone_\(Debussy%2C_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Rapsodie_for_Orchestra_and_Saxophone_(Debussy%2C_Claude))

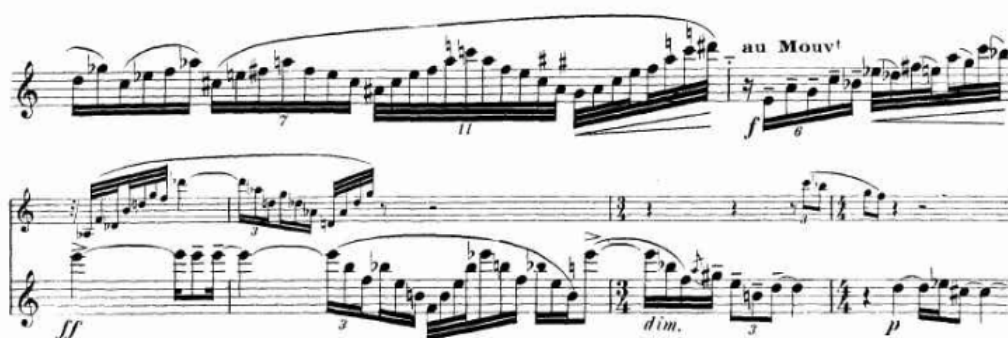
Em terceiro lugar, tem-se, “*Légende*”¹³, a peça encomendada pela saxofonista americana Elise Hall a F. Schmitt (1870-1958). Esta é considerada como sendo uma das peças mais elaboradas do repertório para saxofone. Ao contrário do “*Rapsodie*” de Debussy, também encomendada por Hall. Desde a análise comparativa realizada através dos parâmetros da *American Band College Music Grading Chart*, comparamos os níveis propostos, esta peça se enquadra dentro do grau 5 de dificuldade técnica, segundo os parâmetros deste grau, devido às diferentes e constantes mudanças de andamento, a

¹³ Partitura: [https://imslp.org/wiki/Légende%2C_Op.66_\(Schmitt%2C_Florent\)](https://imslp.org/wiki/Légende%2C_Op.66_(Schmitt%2C_Florent)); Áudio: <https://www.youtube.com/watch?v=Mv4Aa9toWVQ>

abundância de aspectos de polirritmias e grupos de figuras irregulares, além de diferentes articulações de difícil execução, assim como trechos de extrema capacidade virtuosística e domínio do saxofone. Desta forma, a “*Légende*” requer uma técnica mais sólida e depurada que a “*Rapsodie*” comentada anteriormente, o que a faz ser recomendada para estudantes avançados, aconselhada para concertos e recitais de final de curso. Parece assim que Schmitt não se importava ou não conhecia as habilidades da saxofonista, ao contrário de Debussy que limitou suas peças mais tecnicamente, temendo que Hall não a conseguisse executar. Schmitt escreveu como quis, sem preocupações e o resultado foi excelente, criando assim uma das peças tecnicamente mais ricas e habilidosas (STREET, 1983).

“*Légende*” também poderia ser chamado de “*Rapsodie*”, já que se trata de uma peça de um único movimento, que metaforicamente da uma sensação que flui como uma improvisação, como que livremente, da calma e da serenidade a momentos mais intensos sem, no entanto, apresentar transições perceptíveis. A “*Légende*” trata-se duma orquestração de inspiração impressionista, na que predomina a temática oriental, mas ainda assim pessoal produzindo uma nova linguagem compositiva na que se representam o uso leve dos elementos polirrítmicos e o uso da politonalidade criam uma atmosfera fluida e sinistra sobre a qual o saxofone transmite auditivamente uma sensação de que flutua, livre para expressar as emoções mais profundas do compositor. Tudo é voltado para dar ao público a sensação de que a “*Légende*” é improvisada, mas ao mesmo tempo esta é uma peça de complexa dificuldade para o estudo do saxofonista.

Figura 3: Exemplo da parte do saxofone da “*Légende*”.



Fonte: [https://imslp.org/wiki/Légende%2C Op.66 \(Schmitt%2C Florent\)](https://imslp.org/wiki/Légende%2C_Op.66_(Schmitt%2C_Florent))

Em quarto lugar tem-se a análise da peça composta por Vicent d'Indy

(1851-1931) intitulada "*Coral Varié pour saxophone et orchestre*"¹⁴ que é uma peça impressionista estreada em 1903 pela Elise Hall em Boston. Esta é uma peça simples que pedagogicamente pode ser interpretada por uma orquestra de estudantes que estão concluindo um nível básico de saxofone, perfeita para o desenvolvimento da capacidade de recursos técnicos, do controle na embocadura, respiração e demais aspectos expressivos, como é o vibrato. A peça de d'Indy desenvolve-se um movimento em forma musical de *passacaille*¹⁵ que compõe-se partindo do baixo contínuo e adornado. É um gênero trabalhado à perfeição por Bach, durante o período Barroco (STREET, 1983). Esta peça segue um padrão mais expressivo do que rítmico, assemelhando-se a um coral. Encontramos uma peça na que a linha melódica transmite uma sensação metafórica na que parece que o saxofone flutua também sendo constantes os elementos expressivos dentro da peça aparecendo e desaparecendo sendo como um veículo às dinâmicas que d'Indy propõe ao longo da peça. Como sugestão pedagógica pode ser considerada uma adaptação desta peça para orquestra de saxofones, a qual é uma obra ideal para o trabalho em conjunto do instrumento, melhorando a afinação, a sincronia dos ataques em conjuntos e a exploração de dinâmicas. Segundo análise comparativa com os parâmetros da *American Band College Music Grading Chart* podemos enquadrar a peça dentro dos parâmetros do grau 3 de dificuldade técnico interpretativa (Figura 4). Nesta peça de d'Indy vemos que na parte do saxofone não aparecem grandes mudanças de armadura de clave sendo a mais complexa com três sustenidos, o que faz com que as modulações que aparecem na peça sejam de caráter simples. Nesta obra não se encontram muitas mudanças de tempo e quando estas se produzem são sempre através do uso de valores rítmicos e tempos lentos, mudança de fórmula de compasso de 3/4 para 3/2. Predominam assim as semibreves, mínimas e semínimas, havendo ao longo da peça algumas tercinas, pelo que não se mostra com uma grande dificuldade técnica à hora da interpretação. Em referência ao registro utilizado vemos que a obra finaliza na última nota com mi, sendo a nota mais aguda em referência do grau 3 da tabela de análise utilizada. Portanto, podemos utilizar esta peça para o estudo com alunos que estão saindo de um nível básico, que já tenham formada uma embocadura e coluna de ar consistente para o desenvolvimento da expressão e possibilidade de realizar performance com uma orquestra.

¹⁴ Partitura: [https://imslp.org/wiki/Choral_varié%2C_Op.55_\(Indy%2C_Vincent_d%27\)](https://imslp.org/wiki/Choral_varié%2C_Op.55_(Indy%2C_Vincent_d%27)) Áudio: https://www.youtube.com/watch?v=s704svmR_IQ

¹⁵ É uma forma musical de ritmo animado e de origem popular espanhola do início do século XVII, interpretada por músicos viajantes (por trair sua própria etimologia: atravessar a rua; a palavra espanhola deu origem às formas *passacaglia* italiana e *pasacaille* francesa com as quais também é conhecido).

Figura 4: Exemplo da parte do saxofone do *Coral Varié*

Fonte: [https://imslp.org/wiki/Choral_varié%2C Op.55 \(Indy%2C Vincent d%27\)](https://imslp.org/wiki/Choral_varié%2C_Op.55_(Indy%2C_Vincent_d%27))

3. Discussão

O presente trabalho visa ao fomento de um maior contato com o acervo musical comissionado e interpretado pela saxofonista Elise Hall. Ao que se sabe, não existem grandes trabalhos de pesquisa sobre a relação entre as peças deste acervo, muitas delas inclusive nem sequer foram interpretadas pela senhora Hall. Sem dúvida, é um belo trabalho e que demandou grande esforço, a importância da figura da senhora Hall, mulher e saxofonista, no final do século XIX a qual foi de grande importância e constituiu um significativo legado para o repertório do instrumento. Atualmente muitas das peças são trabalhadas de forma contínua nos conservatórios. Para a aquisição das peças usou-se o arquivo pessoal dos autores, assim como acervo musical aberto, disponível online no link: www.imslp.org onde é possível obter acesso a algumas das partituras analisadas.

A tabela abaixo mostra as peças analisadas neste trabalho (Figura 5), tendo como referência a catalogação de grau de dificuldade da *American Band College Music Grading Chart*. A escala determina a dificuldade de uma peça de 1 (mínima dificuldade técnica) a 5 (máxima dificuldade técnica) baseada em certos elementos, como registro do instrumento, acentos, velocidade, tipo de medidas rítmicas, dinâmicas, ornamentos, etc.

Figura 5: Resultado obtidos através da comparação das peças com a tablea *American Band College Music Grading Chart*.

Nome da obra (Data aproximada)	Compositor	Dificuldade
<i>Divertissement Espagnol, Rhapsodie (1900)</i>	<i>Charles Loeffler</i>	4
<i>Choral varié (1903)</i>	<i>Vicente d'Indy</i>	3
<i>Légende (1918)</i>	<i>Florent Schmitt</i>	5
<i>Rhapsodie (1903-1911)</i>	<i>Claude Debussy</i>	5

Fonte: Elaboração própria

4. Conclusões

É inquestionável o valor do legado para o saxofone fomentado pelo apoio financeiro e artístico de Elise Hal. Sem dúvidas uma curiosidade é que a senhora Hall teve influência nos pedidos, tendo que a maior parte das peças têm em comum o tema dos elementos e sonoridades referentes a temas exóticos ou folclóricos (como a utilização de temática oriental, espanhola, russa) característica típica do período impressionista, ao longo do começo do século XX. Entre as peças do acervo musical repetem-se títulos de forma habitual, como o título *Légende* (3 das 22 peças encarregadas) ou o título de *Rapsodie* (em 4 ocasiões).

Em relação às peças do acervo da Elise Hall denotam um caráter lírico, expressivo, elementos tanto do período pós-romântico como dos detalhes mais sofisticados do impressionismo, são peças nas quais destaca-se a expressão em contrapartida do aspecto virtuoso do saxofonista. O saxofone se mostra como um veículo expressivo muito forte que permite explorar a riqueza da sua sonoridade.

Existem poucos estudos envolvidos com esta mecenas do instrumento, neste sentido há dificuldades de procurar conexões entre as diferentes peças. Um dado importante, segundo a avaliação realizada neste artigo algo que ressalta é que os compositores que realizaram as peças de maior dificuldade, segundo a literatura utilizada neste trabalho, não tiveram um grande contato com a senhora Hall. No caso, Gilson, Hemke e Schmitt não conheciam pessoalmente as habilidades da saxofonista daí que Elise Hall não interpretou essas peças nem estreou, já que não possuía nível técnico alto. Em outras ocasiões talvez se mostra que as peças não tenham sido um trabalho para

solista e orquestra senão que o saxofone fizesse parte da orquestra como é o caso da "*Fantaisie Mauresque*" de François Combelle (1920).

Pode-se afirmar que estas obras contribuíram notavelmente à permanência do saxofone como instrumento musical, sendo o acervo de Elise Hall uma ponte entre o criador do instrumento, Adolphe Sax, e uma das figuras mais reconhecidas dentro do panorama saxofonístico, Marcel Mule, que foi o segundo professor do Conservatório Superior de Paris, formando milhares de saxofonista e permitindo a continuidade do repertório, sendo também o dedicatário de uma infinidade de obras, como é o caso do exemplo mais representativo, o "Concerto op. 109", para saxofone e orquestra de corda, de Alexander Glazounov, quem já havia composto anteriormente uma obra para quarteto de saxofones por ter interessado pela sonoridade particular deste instrumento (ASENSIO SEGARRA, 2004).

Esperamos que o presente estudo possa contribuir em relação ao estudo do saxofone, uma vez que atualmente não existe nenhum catálogo com dados extraídos sobre análises de peças e a relevância que Hall, como saxofonista, tenha trazido para o instrumento, contribuindo com a análises e a aplicação pedagógica de quatro peças de diferentes dificuldades nas quais se propõem estratégias didática para seu uso e aplicação nas aulas de saxofone. Pretende-se realizar análise de peças futuras assim como adaptar peças para orquestra de saxofone, devido a que é de grande relevância para que os alunos conheçam obras do repertório saxofonístico e muitas deles possuem grande importância para estudo de afinação e trabalho de música de câmara.

Referências

ASENSIO SEGARRA, M. **Historia del saxofón**. Valencia: Improntu editora, 2004.

BERTLES, K. **World's first concerto for saxophone - Paul Gilson**. 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/34817889/Worlds_first_concerto_for_saxophone_-_Paul_Gilson> Acesso em: 5 jun. 2019.

BOSTON MASS. **Elise Hall: El saxofón, su medio de expresión musical**. 1910. Disponible em <<http://www.jamesnoyes.com/pdf/EliseHall-1910.pdf>> Acesso em: 5 jun. 2019.

CAPISTRANO, Rodrigo. **Apostila sobre o saxofone. Versão 06/08**. Disponível em: <<https://rodrigocapistrano.mus.br/download/Apostila%20Completa.pdf>> Acesso em: 12 set. 2019.

CHAUTEMPS, Jean - Louis; KIENTZY, Daniel; LONDEIX, Jean-Marie. **El saxofón**. tradução de Carles Lobo I Sastre. Barcelona: Labor, 1990.

LONDEIX, Jean-Marie. **A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire**. Cherry Hill: Roncorp Publications, 2003.

NOYES, James. **Elise Hall: Rapsodie for orchestra e saxophone**. 2010. Disponível em: <http://www.jamesnoyes.com/pdf/elise_hall_sj_ma-new.pdf> Acesso em: 5 jun. 2019.

SELIGSON, Robert Jan. **The Rapsodie for orchestra and saxophone cy Claude Debussy: A comparison of two performance editions**. 1988. DMA dissertation, U. of North Texas, 1988.

STREET, William. **Elise Boyer Hall: America's first female concert saxophonist : her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts**. Teses de doutorado, Northwestern University, 1983.

As menções verbais metafóricas das partituras para piano de Almeida Prado (1943-2010)

Paulo Meirelles¹

Resumo: Este trabalho apresenta resultados de minha pesquisa de doutorado sobre as menções verbais da obra para piano de Almeida Prado. O objetivo é de identificar fios condutores nas numerosas menções verbais em toda sua obra para piano. Foram usadas as definições de menção verbal de David Christoffel como referencial teórico. A grande recorrência da menção verbal “luminoso” e a particularidade das menções verbais metafóricas são fios condutores importantes para a compreensão da obra para piano de Almeida Prado.

Palavras-chave: Almeida Prado; Piano; Menção verbal; Metáfora.

The Metaphorical Verbal Mentions in the Piano Scores by Almeida Prado (1943-2010)

Abstract: This paper presents results of my PhD research on verbal mentions in Almeida Prado's piano work. The goal is to identify leading wires in the numerous verbal mentions throughout his piano work. David Christoffel's definitions of verbal mention were used as theoretical framework. The recurrence of the “luminoso” verbal mention and the particularity of metaphorical verbal mentions are important guiding threads for the understanding of Almeida Prado's piano work.

Keywords: Almeida Prado; Piano; Verbal Mention; Metaphor.

1. A morfologia das partituras para piano De Almeida Prado: capas, prefácios e menções verbais

As partituras para piano de Almeida Prado expressam na sua morfologia o universo criativo do compositor e suas inúmeras fontes de inspiração. O compositor apresenta em diversas capas de suas partituras ilustrações muitas vezes feitas por ele mesmo, ou colagens de imagens de terceiros. As imagens têm frequentemente ligações com o conteúdo extra-musical das obras, ou representam a mesma abstração nelas presente. Os *Poesiludios* nº 2-5 são testemunhas das grandes afinidades de Almeida Prado com as artes visuais sendo estes “elaborados com base em pinturas realizadas por artistas plásticos que trabalhavam no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas(...)” (MOREIRA, 2002, p. 13).

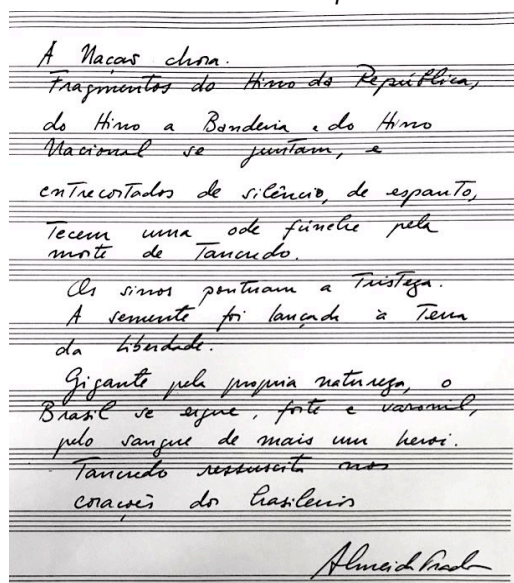
Figura 1: Capas dos 12 Sonetos pra piano e do 7º volume das Cartas Celestes de Almeida Prado.



Fonte: Coleção Almeida Prado CDMC.

Os numerosos prefácios das partituras para piano de Almeida Prado contêm explicações precisas quanto à composição das obras e execução das obras, e também citações ou textos do compositor com explicações numa linguagem essencialmente metafórica. Na obra *Ode interrompida* Almeida Prado retrata a construção da obra em que utiliza fragmentos do hino nacional brasileiro, hino da bandeira e hino da república, explicando que os silêncios representam seu espanto e sua tristeza pela morte do presidente Tancredo Neves.

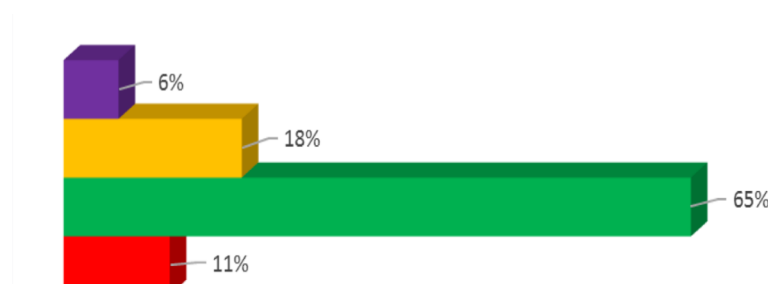
Figura 2: Prefácio da Ode Interrompida de Almeida Prado



Fonte: Coleção Almeida Prado CDMC.

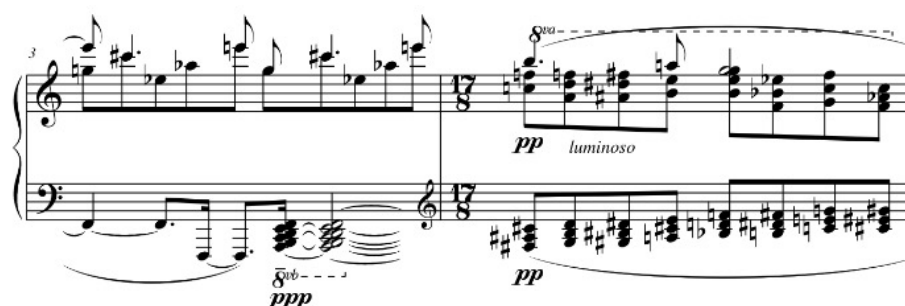
As menções verbais presentes nas partituras para piano de Almeida Prado traçam diversos fios condutores que atravessam toda a carreira do compositor, nos permitindo compreender sua obra como um todo. De acordo com o catálogo da Academia Brasileira de Música, sua produção total é composta de 718 obras, sendo 373 dessas obras escritas para piano solo. De acordo com a pesquisa realizada com todas suas partituras para piano, grande parte constando no acervo do CDMC, há 958 menções verbais na obra para piano de Almeida Prado. Elas representam as diversas temáticas conhecidas presentes na sua obra para piano como a temática religiosa, temática astronômica, temática da natureza, identificadas também em grupos que se dividem em 6% de citações, 18% de metáforas, 65% de adjetivos e 11% de verbos no gerúndio.

Figura 3 : Gráfico dos grupos de menções verbais.



Fonte : Elaboração própria.

Uma recorrência importante encontrada foi a da menção verbal “luminoso”. Ela aparece 85 vezes na obra para piano de Almeida Prado desde suas obras de juventude até última fase de sua produção. Foi observado a forte relação entre a menção verbal e gestos musicais específicos. “Luminoso” acompanha trechos onde a escritura musical se movimenta nos registros do piano, na direção ascendente, descendente ou contrária.

Figura 4 : *Noturno* nº 12, compassos 3 e 4.

Fonte : COSTA, A edição crítica e revisada dos noturnos para piano De Almeida Prado.

As menções verbais podem ter relações com a forma musical, como no *Noturno* nº 12 de Almeida Prado onde tais indicações são empregadas pelo compositor em passagens de delimitação seccional. A presença de menções verbais com relações com a forma de uma obra musical já foi observada na obra de Erik Satie, onde a poética e a forma musical se apoiam e nos permitem a compreensão da obra, por exemplo a *Gnosienne* nº 1.

Nós podemos considerar mais concretamente como a poeticidade das menções verbais está envolvida como apoio à forma musical, procurando compreender a arquitetura da *Gnosienne* nº 1 pode ser útil na interpretação das menções verbais. E além da forma de tal obra peculiar, é a elaboração de um conjunto de uma obra musical como forma que pode elucidar as menções verbais (CHRISTOFFEL, p. 36)².

2. As menções verbais metafóricas das partituras para piano de Almeida

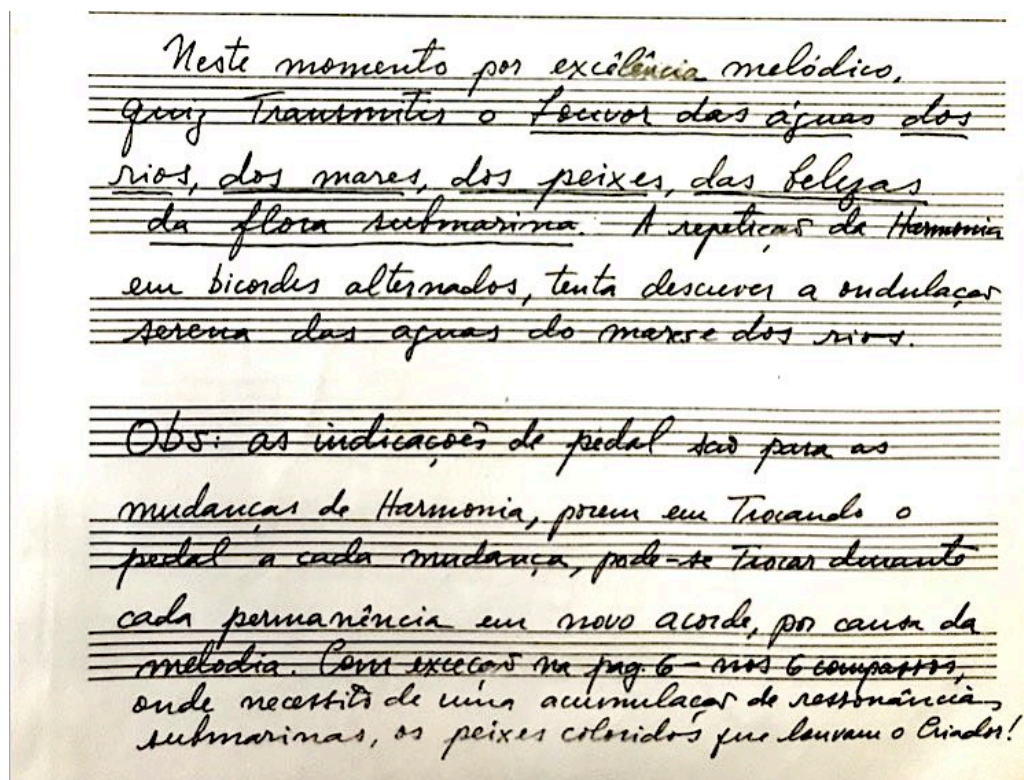
Prado: *Louvor universal*

As menções verbais que contém metáforas explícitas são recorrentes na obra de Almeida Prado e ilustram o caráter prescritivo e ao mesmo tempo pictórico dessas indicações de expressão como “como uma galáxia” na temática astronômica, e também se posicionam em temáticas diversas como “como uma manhã lavada depois da chuva” ou “como uma guirlanda de flores”.

² Traduzido do francês: Nous pouvons considérer plus concrètement comment la poéticité des mentions verbales tient à la prise en charge de la forme musicale, en cherchant à saisir l’architecture de la *Gnosienne* nº 1 peut être utile dans l’interprétation de ses mentions verbales. Et plus que la forme de telle œuvre particulière, c’est l’élaboration de l’ensemble d’une œuvre musicale comme forme qui peut donner un éclairage aux mentions verbales.

A obra para piano solo *Louvor Universal - dos rios e dos mares* foi composta em 1997 e faz parte da obra *Salmo 148 - Louvor universal para piano e Jazzband*. Seu prefácio se constitui de duas páginas, na primeira encontra-se o salmo 148 da bíblia e na segunda aclamação religiosa do próprio compositor, fazendo relação entre o ato religioso de louvar e também sugerindo louvar a natureza. Todos esses comentários são relacionados com a escrita musical, além de precisões quanto ao emprego do pedal.

Figura 5: Segunda página do prefácio de *Louvor Universal*.



Fonte : Coleção Almeida Prado CDMC.

Nos primeiros compassos da obra encontram-se numerosas menções verbais relacionadas às explicações do prefácio. Ao lado da indicação de dinâmica “ppp” está presente a indicação “com uma sonoridade continua e diáfana, ondulante como as águas dos rios, mares que louvam o Criador”. A evidente metáfora aquática se justifica na escrita musical no registro agudo do piano, também encontrada em obras como *Jeux d’eaux* ou *Ondine* de Maurice Ravel. Ao decorrer da obra outras menções verbais são empregadas sempre entre parênteses e dentro do campo lexical aquático: “a calma dos rios”, “os grandes peixes do oceano”, “os peixes multicoloridos”, e “a flora submarina”.

Figura 6: Almeida Prado, *Louvor universal*, compassos 1 e 2.


Luiz
Camargo

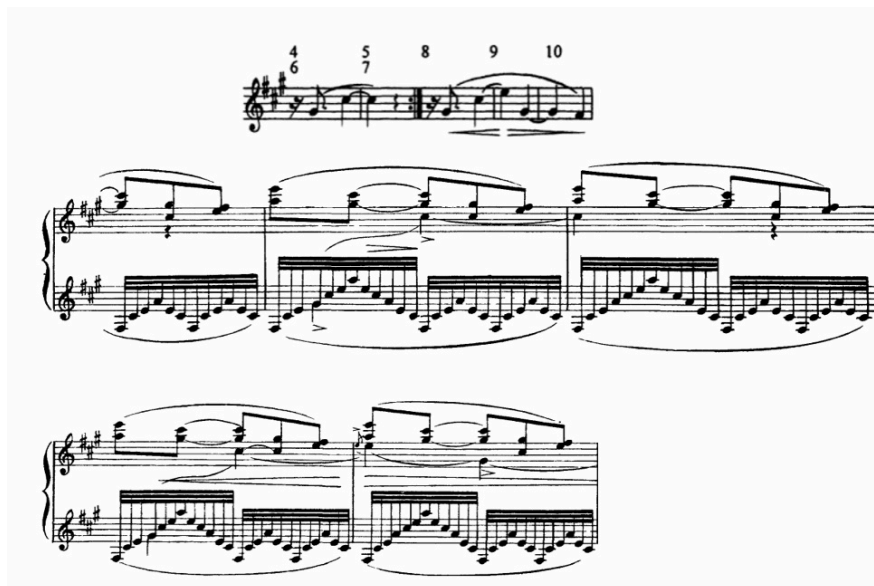
① - Tema melódico do Louvor Universal -
[Dos Rios e dos Mares] - Salmo 148 - Almeida Prado

Lento [♩ = 63 / 60]

ppp com uma sonoridade contínua, diáfana, ondulante como as águas dos rios, ped. mares, que louvam como um vello (O Horizonte azul do mar)

Fonte : Coleção Almeida Prado CDMC.

Tal processo composicional pode ser identificado com obras da música de Debussy, Ravel ou Messiaen, compositores expressam contextos extra-musicais relacionados ao universo aquático em obras para piano. Relacionando as sonoridades das obras de Almeida Prado e Debussy, as menções verbais empregadas pelas dois compositores “dão ao músico a oportunidade de apelar para toda a sua



imaginação” (SPAMPINATO, 2011, p. 68)³. Tal abordagem desvenda a marcante influência de Debussy e Messiaen música de Almeida Prado (P. MEIRELLES N., 2012, p. 17).

³ Traduzido do francês: (...) donnant au musicien l'opportunité de faire appel a toute son imagination.

Na seção principal, um movimento balançante sobre grandes ondas forma o pano de fundo de uma melodia melancólica que surge do meio da textura (veja exemplo, compassos 4-10). O canto melancólico parece expressar esperança no meio de visões, enquanto mudanças bruscas da altura e velocidade das ondas evocam os inexoráveis caprichos dos elementos. (BRUHN, 1998, p.98)⁴.

Figura 7: Ravel, Une barque sur l'océan

Fonte: BRUHN, Siglind, 1998, p.78.

3. Conclusão

A visão da obra musical como um todo considerando-se desde sua capa, até seu prefácio e suas menções verbais permite uma compreensão global das intenções do compositor incitando uma reflexão aprofundada para a análise musical e para as escolhas interpretativas. As afinidades de Almeida Prado com as artes visuais e com a literatura, ou outras fontes verbais, são constantemente evocadas em suas obras e devem ser levadas em consideração em vista de uma melhor compreensão de sua linguagem.

As menções verbais metafóricas refletem a essência do discurso musical de Almeida Prado, criando um acesso a fontes verbais do compositor dentro da partitura. A mesma linguagem metafórica dessas menções verbais se comunica com a linguagem dos prefácios, se unificando, assim como na obra de Debussy, como uma só fonte de “pistas, mais ou menos diretas e explícitas, [que] podem falar da maneira como um autor concebe seu ato criativo, dá forma à sua música e experimenta os efeitos de suas operações composicionais” (SPAMPINATO, 2011, p.39)⁵.

As diversas temáticas extra-musicais abordadas pelo compositor em suas obras ganham caráter prescritivo nas menções verbais que contém metáforas explícitas, dando ao intérprete mais um viés subjetivo na interpretação da escrita musical. Prescrição que resulta num exame intuitivo do intérprete que baseia suas decisões na interpretação das informações objetivas e subjetivas da partitura. A consideração de todas essas informações da partitura resulta numa interpretação mais próxima das

⁴ Traduzido do inglês: In the main section, a swaying motion over large waves forms the backdrop of a plaintive melody that arises in the middle ground of the texture (see example, bars 4-10). The plaintive tune seems to express hope amidst sights, while sudden changes of the waves' height and speed evoke the relentless capriciousness of the elements.

⁵ Traduzido do francês: (...) indices, plus ou moins directs et explicites, peuvent parler de la manière dont un auteur conçoit son acte créateur, donne une forme à sa musique et fait l'expérience des effets de ses opérations compositionnelles.

intenções do compositor e ao mesmo tempo gera performances mais livres e intuitivas pois “é em tais momentos de liberdade intuitiva que o espaço intermediário é aberto, tornando possível o salto metafórico em direção ao significado expressivo” (SWANWICK, 2003, p.60).

Referências

- BANNWART, José. **La musique religieuse de Almeida Prado**. Tese de (doutorado em música e musicologia) - Université de Paris-Sorbonne, 2011.
- BRUHN, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Pendragon Press, 1997
- CHRISTOFFEL, David, **Les mentions verbal des partitions pour piano d'Erik Satie**, Tese (doutorado em música, história e sociedade) - EHESS, 2011.
- CORVISIER, Fernando Crespo. **The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style**. Tese (doutorado em música) - University of Houston, 2000.
- COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado**. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.
- JOHNSON, Mark et LAKOFF, George. **Metaphors We Live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- PRADO, José Antônio de Almeida. Louvor Universal, 1997 (Coleção Almeida Prado CDMC).
- PRADO, José Antônio de Almeida. Ode interrompida, 1990 (Coleção Almeida Prado CDMC).
- PRADO, José Antônio de Almeida. 12 Sonetos 1984-2000, (Coleção Almeida Prado CDMC).
- PRADO, José Antônio de Almeida. Cartas Celestes, volume nº 7, 1998 (Coleção Almeida Prado CDMC).
- SPAMPINATO, Francesco, **Debussy, poète des eaux**, Paris: l'Harmattan, 2011.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna, 2003.
- MOREIRA, Adriana Lopes Cunha. **A poética nos 16 Poesiludios de Almeida Prado: Análise Musical**. Dissertação (mestrado em música) - UNICAMP, 2002.
- P. MEIRELLES N., Paulo, **Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado: Reflexão sobre a execução das indicações metafóricas**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de pós-graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

Gilberto Mendes e o Pós-Minimalismo: uma pesquisa construída a partir do acervo de partituras da Biblioteca da ECA -USP e do acervo da Bangor University (UK)

Rita de Cássia Domingues dos Santos¹

Resumo: O objetivo principal deste texto é discorrer sobre uma pesquisa realizada a partir da documentação do acervo musical da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP e do centro de documentação da Bangor University (UK). Como objetivo secundário será apresentada sucintamente a análise do tríptico para piano *Três Contos de Cortázar*. O marco teórico é fundado em Scarpetta (1985), Straus (2000, 1990), Ap Siôn (2007), Everett (2004) e Potter *et al* (2013). Como resultados, foi demonstrada a presença do Pós-Minimalismo em duas peças do tríptico.

Palavras-chave: Pós-Minimalismo; Gilberto Mendes; Estética da Impureza; Intertextualidade em Música.

Gilberto Mendes and Post-Minimalism: a Research Built from ECA-USP Library's Sheet Music Collection and from Bangor's University Collection (UK)

Abstract: The main purpose of this paper is to discuss a research based on documentation from the USP - School of Communications and Arts music library and the Bangor University (UK) documentation centre. As a secondary objective it will be briefly presented the analysis of the triptych for piano *Três Contos de Cortázar*. The theoretical framework is founded on Scarpetta (1985), Straus (2000, 1990), Ap Siôn (2007), Everett (2004) and Potter *et al* (2013). As for the results, the presence of Post-Minimalism in two parts of the triptych was demonstrated.

Keywords: Post-Minimalism; Gilberto Mendes; Aesthetics of Impurity; Intertextuality in Music.

1. Introdução

Nos primeiros anos da década de 1970 iniciou-se o trabalho de catalogação de partituras da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O acervo de partituras, que agora está totalmente catalogado, contém aproximadamente 20.000 peças com obras de música erudita, de compositores de várias épocas e estilos, partituras de música folclórica e popular, além de obras didáticas para ensino de música. Os destaques são as partituras manuscritas de compositores brasileiros como Henrique Oswald e Gilberto Mendes.

A partir das partituras manuscritas de Mendes, que constam deste acervo musical, pude construir minha tese sobre o Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes (1922-2016). Num primeiro momento foi consultado o catálogo de obras da sua terceira fase (1982 em diante) e a partir de análises prévias selecionei 12 obras do compositor com ressonâncias minimalistas para posteriormente

¹ UFMT/ECCO, rita.domingues@gmail.com

delimitar seis obras das décadas de 1980 e 1990 para proceder à análise mais detalhada, visando demonstrar a presença do Pós-Minimalismo em sua terceira fase composicional.

Assim sendo, o objetivo principal deste artigo é discorrer sobre uma pesquisa realizada a partir da documentação presente principalmente no acervo musical da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e de vários centros de documentação, mais especificamente o da Bangor University (UK). O marco teórico da referida pesquisa é fundado em vários autores que discutem o Pós-Minimalismo como Gann (1997), Schwarz (1996), Bernard (2003) e Potter *et all* (2013), dentre outros. Segundo estes autores, características proeminentes no Pós-Minimalismo são a intertextualidade e a mistura de procedimentos composicionais, e para discutir estas questões no âmbito da cultura contemporânea usamos como referencial basilar o conceito de Estética da Impureza de Scarpetta (1985). Para proceder às análises, primeiro foi necessário discutir a fundo o Minimalismo e suas múltiplas facetas paradoxais: como ele pode ser considerado uma continuação ou uma resistência ao Modernismo (BEIRENS, 2005), como este se desdobra no Pós-Minimalismo com a presença da impureza e da intertextualidade (WILLIAMS, 2009), etc.

Porém aqui no Brasil as publicações a respeito de Pós-Minimalismo são escassas. No terceiro ano do doutorado, para suprir esta carência, foi realizada uma pesquisa de campo no País de Gales, já que no centro de documentação da Bangor University (UK) existe rico acervo de partituras, teses e livros a respeito de Minimalismo. Desta maneira foi levantado também um amplo leque de publicações com análises de obras consideradas minimalistas ou pós-minimalistas, tudo para poder obter uma compreensão mais acurada a respeito do Pós-Minimalismo e para escolher ferramentas analíticas apropriadas para a avaliação das seis obras em questão: *Três Contos de Cortázar* (1985); *Il Neige de Nouveau!*(1985); *O Último Tango em Vila Parisi* (1987); *Für Annette* (1993); *Abertura Issa* (1995) e *Viva Villa II* (1998). Foi erigido, conseqüentemente, um quadro bem completo com informações atualizadas sobre Minimalismo e Pós-Minimalismo em música.

Outra etapa anterior às análises foi a busca de informações sobre as composições e a trajetória estética de Mendes, com o intuito de desvelar a Estética da Impureza e as ressonâncias minimalistas em sua terceira fase composicional. Neste quesito foi fundamental o acesso ao acervo de partituras da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, bem como às dissertações, teses e artigos que estão disponíveis em vários sites de universidades brasileiras como UNICAMP, USP e universidades internacionais como University of Arizona. Além dos

próprios livros do compositor de 2013, 2008 e 1994, as pesquisas de Soares (2006), Souza (2011), Santos (1997) e Bezerra (1998) foram fundamentais para a compreensão do percurso estético de Gilberto Mendes.

A metodologia para a análise individual das seis obras estudadas do compositor santista em quesitos estritamente musicais constituiu-se por duas abordagens de Straus: Teoria dos Conjuntos (2000) e categorias de intertextualidade (1990). Percebemos que a mistura “antropofágica” de Mendes iria necessitar uma múltipla visão na abordagem. De acordo com Cone (1962), a música contemporânea demanda que o tipo de análise a ser empregado deve ser definido pelo próprio objeto de estudo, concernente ao que se pretende investigar. Assim, optou-se por realizar a análise em dois patamares: cada obra individualmente e o conjunto das três obras (para formação instrumental semelhante) dentro de aspectos mais abrangentes da Estética da Impureza e da Intertextualidade, visando fornecer as bases para a constatação do Pós-Minimalismo.

Para demonstrar como foram feitas as análises, serão expostas a seguir considerações sucintas sobre a análise de duas obras² do tríptico *Três Contos de Cortázar*. As peças *Diálogo de Ruptura*, *Ventos Alísios* e *Apocalipse de Solentiname* compõem esta obra, na qual o compositor faz um tributo ao escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984).

Gilberto Mendes usa nas duas primeiras peças deste tríptico elementos do sistema tonal como melodias e acordes, mas estes sem a sua função primordial. Assim, a escolha aqui é pela terminologia Pós-tonal, pois se trata de música não estruturada nos princípios da tonalidade, o que leva à análise pela teoria dos conjuntos dos sons (STRAUS, 2000). Apesar de na superfície aparentarem serem tonais, as duas peças não se caracterizam desta forma porque não apresentam desenvolvimento, temas ou progressões harmônicas características do sistema tonal. Devido às peculiaridades de cada conto, são apresentadas separadamente as análises das peças *Diálogo de Ruptura* e *Ventos Alísios*.

2. *Diálogo de Ruptura*

Em *Diálogo de Ruptura* os blocos A e B, minimalisticamente repetidos logo no início, representam os dois personagens do conto com suas falas truncadas, permeadas

² A discussão detalhada sobre o referencial adquirido na Bangor University e as análises das seis obras *Três Contos de Cortázar*; *Il Neige de Nouveau!*; *O Último Tango em Vila Parisi*; *Für Annette*; *Abertura Issa* e *Viva Villa II* podem ser encontradas no livro de minha autoria intitulado “Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul” (2019).

por perguntas obsessivas, num diálogo de ruptura. A estrutura geral desta peça é a-b-a'-Coda, dividida da seguinte forma: parte a do compasso 1 ao compasso 108, transição do compasso 108 ao 117, parte b do compasso 118 ao 133, parte a' do compasso 134 ao compasso 147 e Coda do compasso 148 ao compasso 156. Esta peça e a segunda do tríptico, *Ventos Alísios*, apresentam semelhanças na estrutura formal: Parte a com perfil minimalista, Parte b sem perfil minimalista, Parte a' menor do que as outras partes e Coda exibe rupturas com pausas, sendo mais rítmica e com textura e articulação diferentes.

Apesar da superfície da peça *Diálogo de Ruptura* apresentar um aspecto fragmentário, reforçado pelas rupturas geradas através das constantes mudanças texturais, uso de pausas expressivas e de ritmos diversificados, pela análise empreendida pela Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2000) nota-se uma grande coesão no processo composicional. Os intervalos de 4^a e 5^a justa são a base sonora da peça, sendo que o conjunto 5-27 apresentou-se 11 vezes (sem considerar as repetições) nas partes a, a' e Coda.

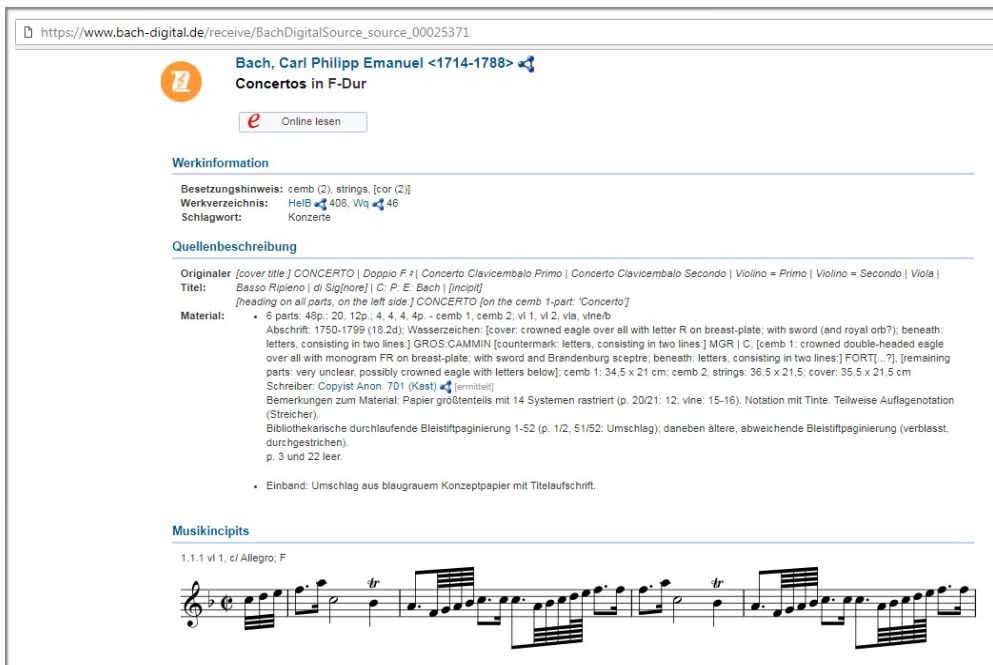
A Parte b é contrastante, com ausência do conjunto 5-27 e predominância dos intervalos de 2^aM, 7^am do conjunto 5-24. Outros intervalos importantes na Parte b são as 3^a menores/ 6^a Maiores oriundas dos conjuntos 4-10 e 5-10. O conjunto 5-27 se originou de uma obra anterior de Mendes de 1959, Peça para Piano nº 16. Elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho anterior movem-se para o centro estrutural deste novo trabalho, ou seja, nota-se na peça *Diálogo de Ruptura* o tipo de intertextualidade que Straus denomina como Centralização (STRAUS, 1990).

Características da Estética da Impureza são o apreço ao passado e a mistura, elementos presentes aqui através do uso de recurso composicional semelhante ao Color da *Ars Nova*. Scarpetta reprocha a fábula moderna da particularidade, singularidade, ou ainda a pureza, a limpidez das artes, e versa sobre a possibilidade de reassegurar as demandas da invenção sem negar o passado e tampouco a cultura de massa. A ambivalência que Scarpetta ressalta é que a invenção pode derivar do pretérito: “o arcaísmo também pode, sob certas condições, produzir outra escolha do que a regressão” (SCARPETTA, 1985, p.50).

Em relação à intertextualidade, observa-se em *Diálogo de Ruptura* que a progressão de tons inteiros do baixo que sustenta toda peça (conjunto 5-27) é proveniente de obra anterior de Mendes, *Peça para Piano nº 16*, de 1959, procedimento denominado por Ap Siôn de intertextualidade intratextual, ou seja, quando consideramos o conjunto total da obra de um compositor como um grande texto (AP SIÔN, 2007, pp.

61,70). A sequência de quintas paralelas desta peça aparece em *Diálogo de Ruptura* na forma de arpejos. Na Coda de *Diálogo de Ruptura* temos alusões aos procedimentos composicionais de Villa-Lobos.

Usando a abordagem analítica de Everett (2004), temos em *Diálogo de*



Ruptura dois momentos com uso de paródia: na linha do baixo e na Coda. No primeiro momento, em relação à linha do baixo, o *ethos* que acompanha o uso do material da

Peça para Piano n° 16 é deferente (neutro). Na Coda, tanto a alusão ao ritmo de Bossa Nova como aos procedimentos composicionais de Villa-Lobos apresentam o *ethos* contraditório ou irônico, pois criam um contexto inesperado que transforma e subverte o significado expressivo do elemento emprestado. No caso, a ironia aqui é gerada pela justaposição incongruente de elementos estilísticos, transmitindo um *ethos* irônico em níveis metafóricos mais amplos de interpretação.

Conforme Potter et al (2013), em *Diálogo de Ruptura*, como características minimalistas, observa-se o êxtase harmônico, repetição (dos blocos A e B) e batida constante (figuração repetitiva de colcheias na Parte a). Porém, a denominação pós-minimalista é a que melhor descreve *Diálogo de Ruptura*, já que esta faz o uso do recurso da *Ars Nova* (color) na linha do baixo, apresentando melodia acompanhada na parte b e ritmo contrastante da Coda, apresentando mistura com outros procedimentos composicionais (SCHWARZ, 1996; MASNIKOSA, 2013) e uso de citação (WILLIAMS, 2009), além da proeminência do perfil melódico na Parte b (POTTER, 2000).

3. Ventos Alísios

Esta peça é de feitura Pós-tonal, e nota-se que a coleção de referência desta peça também é o conjunto 5-27. *Ventos Alísios* é construída de maneira similar a anterior, com repetição dos blocos A, B e C. Outra semelhança com *Diálogo de Ruptura* é que a Coda de *Ventos Alísios* também é precedida por pausas. O bloco A se ligaria a uma ambiência do blues, uma aproximação na essência da obra musical citada no conto, que é *Blues in Thirds*, da autoria de Earl Hines (1903 – 1983). Na peça *Ventos Alísios* pode-se perceber a mistura de seus procedimentos pelo viés da Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985) como no uso de elementos do jazz (arpejos, *blue notes* e acordes *plaquê*). A ambiência sonora do bloco A se conecta a obra musical citada no conto. *Blues in Thirds* é estabelecido desde o início do conto por Cortázar como sendo uma espécie de tema do primeiro casal, que logo após a aventura parte de Mombaça, momento em que a música de Hines é lembrada. Os acordes muitas vezes têm um papel colorístico, textural, não direcional, assim como o conto de Cortázar se desenrola, ou seja, sem um caráter teleológico, mas criam um caráter desesperado e angustiado, como é o espírito geral do conto.

Em relação à forma geral, a obra é dividida em três grandes seções, que denominaremos com letra minúscula para não confundir a nomenclatura com a dos blocos. A seção a vai até o compasso 145, a seção b do compasso 161 ao compasso 180, e a seção a' do compasso 193 ao compasso 244, finalizando com a Coda, do compasso 247 ao compasso 250.

Através da análise pela Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2000), pode-se observar a coesão desta peça com a anterior, *Diálogo de Ruptura*, pois assim como ela também tem o conjunto 5-27 como basilar para sua estrutura. Na Seção b este conjunto aparece quatro vezes. O conjunto 5-27 aparece similarmente no primeiro compasso da música e em dois compassos do bloco A, ou seja, todas as vezes que o bloco A aparece na peça este conjunto foi enfatizado. Desta forma, *Ventos Alísios* também apresenta o tipo de intertextualidade que Straus denomina como Centralização (STRAUS, 1990).

Em relação aos tipos abstratos e gerais de intertextualidade (AP SIÔN, 2007), nota-se no ritmo de *Ventos Alísios* a tendência de Mendes para a repetição e quanto à harmonia apresenta-se essencialmente triádica, algumas vezes com sétimas e nonas, sendo padrões recorrentes nesta terceira fase composicional de Mendes, caracterizando uma intertextualidade intratextual.

Na Seção b de *Ventos Alísios* temos o uso de paródia de acordo com a abordagem analítica de Everett (2004). Gilberto Mendes compara a Seção b desta peça com as valsas berlinenses dos anos 30 (MENDES, 1994, p. 29). Já Antônio Eduardo

Santos afirma que o clima italiano desta seção é uma lembrança das canções do Festival de San Remo da década de 60, representando o personagem italiano do conto de Cortázar (SANTOS, 1997, p. 105).

Observa-se que neste trecho a ironia é comunicada por meio de sinais implícitos, ao invés de explícitos, a mensagem transliteral é embutida no texto de tal maneira que somente o público culturalmente e ideologicamente apto compreende a dupla significação. Apenas quem ouviu as valsas berlinenses dos anos 30 e as canções do Festival de San Remo da década de 60 será capaz de reconhecer a ironia paródica ou ainda, aqueles que ouvirem a música de Mendes terão uma reminiscência ou uma sensação de déjà vu ao se depararem com aquelas valsas ou com as canções de San Remo, sendo então também habilitados a perceber a dubiedade desta Seção b.

Pode-se observar características pós-minimalistas em *Ventos Alísios* pela mistura do minimalismo com outros procedimentos composicionais (SCHWARZ, 1996; MASNIKOSA, 2013) e pela proeminência do perfil melódico (POTTER, 2000), que se destaca a cada repetição do bloco A.

4. Considerações Finais

Devido ao exíguo espaço, não foi possível discutir mais pormenorizadamente o vasto referencial teórico adquirido na Bangor University nem apresentar as análises das seis obras conseguidas no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mas sim, foi demonstrada a presença do Pós-Minimalismo em peças da terceira fase composicional de Gilberto Mendes.

Pretendeu-se contribuir tanto para o campo da musicologia quanto para o campo de estudos de cultura contemporânea. Importante sinalizar que a pesquisa sobre o impacto do minimalismo como movimento e sua resultante consubstanciada neste tipo primoroso de Pós-Minimalismo desenvolvido na terceira fase composicional de Gilberto Mendes não se pretende exaurida, estando apenas em seu começo e aberta a outras interpretações e contribuições.

Referências

AP SIÔN, Pwyll. **The Music of Michael Nyman**: Texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007

CONE, Edward T. Analysis Today. **Musical Quarterly**, USA, v. 46, p. 172-188, 1962.

EVERETT, Y. **Parody with an Ironic Edge**: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html>. Acesso em: 19 jan. 2019.

MASNIKOSA, M. A Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief 'Case Studies'. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited 2013.

MENDES, Gilberto. **Uma Odisséia Musical**: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.

POTTER, Keith. **Four Musical Minimalists...** New York: Cambridge University, 2004.

POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate, 2013

SANTOS, Antonio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes**: o Pós-Minimalismo nos mares do sul. Curitiba: CRV, 2019.

SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHWARZ, K. Robert. **Minimalists**. Londres, Phaidon Press, 1996.

STRAUS, Joseph. **Introduction to post-tonal theory**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

STRAUS, J. **Remaking the past**: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Harvard: Harvard University Press, 1990.

WILLIAMS, Nicholas Allan. University of Huddersfield. **Strategies of Postminimalism in my Recent Music**. 2009. Tese (Doutorado) – University of Huddersfield. Huddersfield, 2009.

O *incipit* musical como recurso de representação da informação em ambientes digitais

Sérgio Eduardo S. de Caldas¹; Cibele A. C. Marques dos Santos²

Resumo: Considerando o relacionamento entre Ciência da Informação e Música, propõe-se a análise representativa da informação musical em ambientes digitais, com o foco direcionado para a representação do elemento *incipit* musical aplicado ao MARC21. Realizou-se um levantamento de fontes musicais que utilizam o *incipit* como recurso informacional, seguido da aplicação e análise do elemento no formato biblioteconômico automatizado. Conclui-se a pesquisa como satisfatória, pois em resposta aos objetivos mostrou-se evidente a possibilidade de o *incipit* constitutivo da música ser representado em repositórios digitais e sistemas automatizados.

Palavras-chave: *Incipit* musical; Informação musical; Representação da informação - Música; Repositório musical. Catalogação automatizada - Música.

The musical *incipit* as resource of the information representation in digital environments

Abstract: Considering the relationship between Information Science and Music, it is proposed the representative analysis of musical information in digital environments, focused on the representation of musical *incipit* as element applied in the MARC21. We conducted a survey of musical sources that use *incipit* as an information resource, followed by the application and analysis of the element in automated library format. We conclude that the research is satisfactory because, when responding to objectives, it shows it was evident that the constitutive *incipit* of music be represented in digital repositories and automated systems.

Keywords: Musical *incipit*; Musical information; Representation of Information - Music; Musical Repository; Automatized Cataloguing - Music.

1 Introdução

O estudo se apoia no relacionamento de duas áreas do conhecimento um tanto distintas, como a Ciência da Informação (CI) e a Música, mas que se encontram quando se trata de organização e recuperação da informação musical, ou seja, o tratamento informacional dos documentos musicais, o que apresenta claramente a necessidade da interdisciplinaridade entre as duas áreas.

A existência de produção significativa desses documentos e o fato de a música ter passado a ser tratada como informação, demandou a adoção de tecnologias eficazes no tratamento da informação musical para torná-la disponível em sistemas de recuperação. Esse fato justifica, não apenas, a interação entre a Ciência da Informação e a Música, como também o envolvimento de outras áreas como a Engenharia e a Ciência

¹ Mestre em Ciência da Informação pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), sergiocaldas.biblio@gmail.com.

² Doutora e docente da Universidade de São Paulo (ECA/USP), cibeleeac@usp.br.

da Computação na busca de aprimoramento de tecnologias, de acordo com Silva (2016).

No campo da CI, encontram-se as atividades de tratamento temático contextual, representação da informação musical e o seu armazenamento para recuperação, que possibilitam ao usuário ter acesso ao referido material que ocupa um importante papel em todo âmbito da área musical.

A pesquisa foi pautada no estudo exploratório dos recursos informacionais da música, nos repositórios digitais e tipos documentais de representação da música, com abrangência no tratamento temático contextual e descritivo da informação musical. Como procedimento de análise e aplicação do objeto da pesquisa, fez-se a leitura da representação da obra selecionada no ambiente digital, seguida da análise dos pontos de acesso disponíveis no catálogo. Na sequência, foram identificados os recursos informacionais para a organização e recuperação das informações musicais e suas aplicações por meio da análise descritiva e aplicação em um Sistema de Gerenciamento de Bibliotecas. Ao fim, realizada uma análise dos dados representativos da informação da música no novo ambiente (catálogo), fazendo uso do recurso do código de notação musical do *plaine and easie code* desenvolvido pela *International Association of Music Libraries* (IAML), e sua aplicação aos campos do formato MARC21.

2 Informação Musical

A música ocupa um papel artístico cultural importante para a sociedade, sempre presente em todos os períodos históricos e em diversas manifestações artísticas. Música e Ciência da Informação como áreas do conhecimento se relacionam diretamente na organização e recuperação da informação musical, ou seja, durante a organização e o tratamento informacional dos documentos musicais, mostrando claramente a necessidade da interdisciplinaridade entre as duas áreas, considerando a especificidade da informação musical e de seus documentos.

A organização da informação como uma vertente relevante da Ciência da Informação e da Organização e Representação do Conhecimento propõe de modo abrangente tratar os diferentes processos que possibilitam o acesso à informação.

Segundo Café e Barros (2016, p. 108), “no que se refere ao estudo da música como informação e, portanto, como documento passível de ser inserido em algum tipo de sistema de informação”, o que apresenta o real conceito de informação musical. Esta referência pode ser contextualizada em diversas linhas na medida em que

sua organização e uso ocorrem em bibliotecas, em centros de documentação especializados ou não, na web e nos tipos de registros musicais.

A linguagem musical implica necessariamente considerar-se a música, ou, pelo menos um conjunto de certas manifestações musicais, como pertencente a um campo de fenômenos mais amplo, chamado linguagem. Resulta ainda uma diferença entre a linguagem musical e outras possíveis linguagens não musicais.

Como o termo linguagem musical naturalmente sugere um sistema atrelado às atividades da fala e da audição, pode-se reservar entre as linguagens sonoras, um lugar de destaque a esse sistema.

Em relação aos diferentes tipos de linguagens, depara-se com o fato de tratar-se tanto a linguagem musical como a verbal, de formas de expressão sonoras, distintas das linguagens baseadas nas percepções visuais, como a linguagem gráfica, pictórica, cinematográfica e outras. No entanto, ambas as linguagens verbal e musical possuem também formas de expressões textuais a partir de representações linguísticas.

2.1 Música e a Evolução da Notação Musical

A música é uma arte constituída basicamente da combinação de sons e silêncio, organizada ao longo do tempo, pois busca expressar os sentimentos por meio do som, isto é possível afirmar mediante as palavras de Mosel (p. 26 apud CARDOSO, 1996, p. 3) quando diz que a música “é a arte de exprimir determinadas emoções por meio dos sons ordenados”.

Atualmente, supõe-se que não existem civilizações ou agrupamentos que não possuam manifestações musicais próprias, fixando a ideia de que a música é um fator essencial na vida das todas as pessoas.

Durante a Idade Média, as notas musicais foram substituídas pelas letras do alfabeto latino (A,B,C). No decorrer do tempo, a notação literal foi questionada, pois não oferecia ao cantor uma boa ideia da sequência musical, além de não ser clara. Foi adotada em seu lugar uma notação também rudimentar, baseada em pontos e vírgulas colocados para os versos da música. Essa notação evoluiu passando para o segundo estágio, quando surgiu a linha horizontal fixa onde os neumas eram colocados acima ou abaixo para indicar ascensões ou descidas.

Segundo Bennet (1990):

Os monges medievais foram os primeiros a escrever e a indicar em linhas horizontais os sons com suas respectivas alturas. Inicialmente, usaram uma única

linha. Mais tarde, outras foram acrescentadas formando uma pauta, possivelmente, de quatro, cinco, seis ou até mesmo de oito linhas. Destas evoluções se dá o surgimento da partitura. (BENNET, 1990, p. 9).

Entre o variável número de linhas, acabou sendo aceito a pauta com cinco linhas, a qual, conclui-se, ter mais utilidade por proporcionar uma leitura mais fácil.

De acordo com Zampronha (2000, p. 22), esta notação “vai gradativamente sendo substituída pela notação tradicional (equivalendo à forma alfabética da escrita verbal). A notação tradicional irá assumir sua forma mais característica somente no século XVIII”.

Atualmente existem editores exclusivos na impressão de partituras, que conforme Mannis (2005 apud CASTRO, 2006), a partitura em geral “é um material gráfico que contém notações impressas ou manuscritas, que representam a totalidade ou partes de uma música, bem como apresentam indicações para sua execução”. Bennet (1986, p. 9) compartilha do mesmo pensamento, dizendo que:

A partitura é a escrita de uma música (impressa ou manuscrita), com todas as suas partes arranjadas em pentagramas distintos e superpostos que estão unidos por traços verticais para que todo um conjunto seja apreendido de um só relance de olhos. (BENNET, 1986, p. 9).

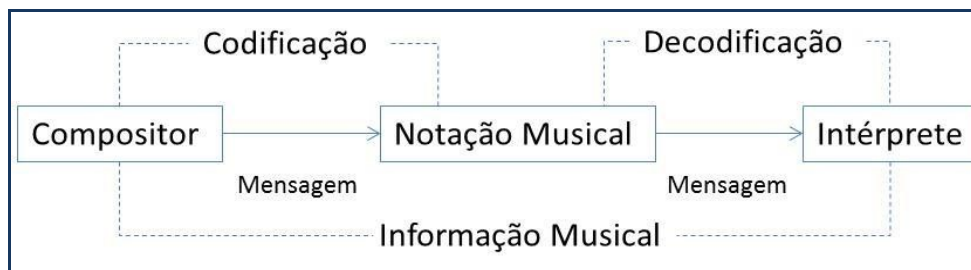
A partitura de modo geral pode constituir-se de diversas informações, no entanto, a complexidade da representação desse documento, com foco no tratamento informacional, se dá pelo fato de a maior parte das informações não estarem evidentes, o que torna o tratamento e a organização mais limitada.

3 Organização e Recuperação da Informação Musical

Algumas atividades na Ciência da Informação são inerentes a geração, coleção, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação, envolvendo, principalmente, o processo de produção de representações de objetos informacionais. As atividades de organização da informação compreendem as operações de tratamento da informação relacionadas à representação descritiva do suporte material da informação e à representação temática de seu conteúdo, seguidas do armazenamento para a recuperação, a busca, e a obtenção da informação pertinente para a demanda do usuário.

Conceitua Araújo Júnior (2007, p. 65) a recuperação da informação como “um processo de localizar documentos e itens de informação que tenham sido objeto de armazenamento”, condição que permite o acesso à informação pelos usuários.

Figura 1. Comunicação Musical.



Fonte: Adaptado pelo autor a partir de Zampronha (2000).

O fluxo da comunicação musical (cf. Figura 1) fundamentado nos modelos de Shannon e Weaver, apresentado por Zampronha (2000). Traz como proposta um modelo teórico que apresenta o compositor da obra como fonte de informação sendo transmitida pela codificação, neste caso representado pela notação musical como canal de mensagem.

Fazendo associação aos modelos de comunicação, a notação musical, é usualmente definida como a “representação de um som musical, seja como um registro de um som ouvido ou imaginado, ou como um conjunto de instruções para “performance” (BENT, 1980, p. 333). Zampronha (2000, p. 21) explica que “[...] a notação musical ideal é aquela capaz de registrar e comunicar a informação musical o mais exatamente possível”.

As obras musicais deixam de ser consideradas como muito abstratas ou difíceis de definir, para terem papel importante em uma área que foi denominada de Recuperação da Informação Musical (RIM). Para Smiraglia (2001), o esforço para definir uma obra musical como entidade de recuperação de informação e para documentar sua ocorrência empiricamente é recente.

A música é uma entidade que acontece no tempo, e não no papel. Cada performance é a recriação da obra, e, por extensão, seu registro sonoro delineia o fator tempo da obra para a audiência receptora (SANTINI, 2007).

Para Smiraglia (2001), o esforço para definir uma obra musical como entidade de recuperação de informação e para documentar sua ocorrência empiricamente é recente. Os principais desafios enfrentados pelos pesquisadores em RIM nas suas

investigações consistem em “[...] considerar as diferentes formas de representação da música, o que caracteriza o desafio multirepresentacional” (DOWNIE, 2003, p. 302). O ponto desafiante no quesito multirepresentacional está na necessidade de as áreas envolvidas assimilarem os recursos disponíveis para o tratamento informacional da música, consequentemente um olhar consciente aos variáveis tipos de materiais.

3.1 Representação da Informação Musical

A representação da informação musical é formada por suas estruturas informacionais, que lhe dão suporte epistemológico por meio de um conjunto de conceitos de um campo do saber. Nesse sentido, a obra musical absorve a realidade externa (o mundo sensorial) no momento em que o compositor emprega esta informação por meio da composição.

O processo de comunicação musical se estabelece mediante uma mensagem carregada por enunciados informativos, agindo como um veículo. Desse modo, McGarry (1999) classifica três veículos no processo de transmissão da informação: os sinais, os signos e os símbolos, estes são muitas vezes intercambiáveis, representando grupos sociais que armazenam uma cultura registrada. Uma vez abstraído do entendimento cognitivo, convertem-se ideias em objetos, registrando a informação.

Desta forma, a informação sensorial da mente do autor molda-se em um formato simbólico-notacional, no entanto a obra musical é considerada a representação simbólica de um imaginário sonoro, fruto da criação e inspiração pessoal do músico, influenciado pelo mundo sensorial que o cerca.

Afirma Café e Barros (2016), que a determinação dos elementos descritivos para representação envolve atividades que se dividem em escolhas fundamentadas em vários elementos, sobretudo vinculadas a natureza do objeto informacional.

3.2 Análise de Aplicação do *Incipit* Musical

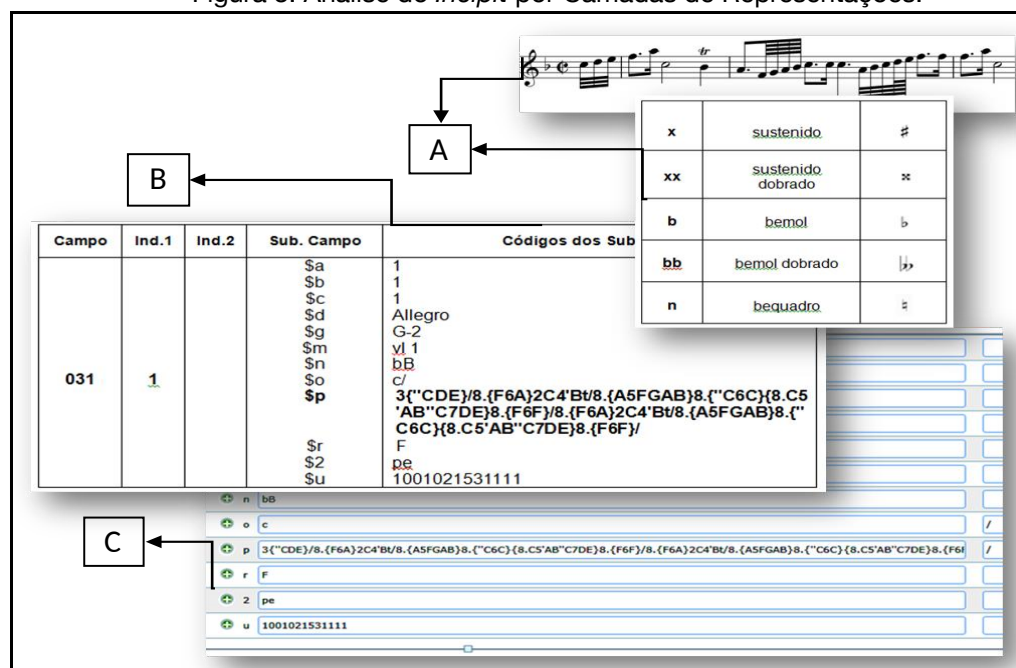
A obra em análise é o manuscrito do Concerto para dois cembalos, dois violinos, viola e baixo (em Fá Maior, H. 408, Wq. 46), do compositor Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), composta em 1740, foi o “ano de sua aplicação formal como cravista na corte prussiana, embora ele já pertencesse de fato a seu serviço” (IPROMESISPOSIO, 2015). O Concerto é constituído de três movimentos em alternância tradicional, como: I Allegro (primeiro movimento), II Largo e com Sordino (segundo movimento) e III Allegro assai (terceiro movimento).

A obra em análise contempla o recurso *incipit* musical representado no registro do RISM, conforme mostra a Figura 2. Ainda, exibe a figura, que além dos dados bibliográficos é apresentado *incipit* no resultado da busca.

Figura 2: Resultado da Pesquisa no Catálogo RISM
Fonte: RISM (2018)

Como apresentado na Figura 3, é possível identificar diferentes camadas de representação da informação musical, bem como a respectiva recuperação dos resultados:

Figura 3: Análise do *Incipit* por Camadas de Representações.



Fonte: Elaborado pelo Autor.

A seguir apresenta-se a legenda explicativa das três camadas de representação da notação musical (cf. Figura 3):

- Leitura documental: conversão da notação musical do *incipit* pelo código P&E;
- Representação da informação musical: elementos constitutivos do *incipit* musical contemplados no formato MARC21 na representação do RISM;
- Apresentação dos resultados: Proposta de registro migrado do RISM para o ambiente digital do Sistema de Automação.

A representação da obra em análise descreve de forma exploratória o campo 031 e consequentemente os seus subcampos, onde são representados os principais elementos contidos na partitura que impactam positivamente na busca e recuperação da informação musical, conforme proposto pelo RISM (2018).

3 Conclusão

Os estudos relacionados à organização e recuperação da informação musical apontam preocupações tanto da área da Ciência da Informação, como da área da Música. Sobretudo desde os tempos remotos, a área musical possui um elevado grau de produção e publicação de obras musicais que precisam de tratamento específico e adequado ao tipo de material e seus usuários.

A Ciência da Informação, como uma área responsável pelo tratamento informacional, realiza esforços para resoluções teóricas e práticas no tratamento da informação. Frente às novas mudanças, como sinal de avanço, a área tem se apropriado de novas tecnologias, ferramentas e sistemas que apresentam recursos que renovam o olhar para a necessidade do usuário. Diante da amplitude do assunto pesquisado, considera-se que a área da informação musical consiste em um vasto campo a ser explorado, e necessita de atenção especial do profissional da informação quanto à especificidade da área, apoiado por especialista da área musical, fato justificado pelas necessidades técnicas e específicas apresentadas nesta pesquisa.

Referências

ARAÚJO JÚNIOR, Rogério H. **Precisão no processo de busca e recuperação da informação**. Brasília: Thesaurus, 2007.

BENNET, R. **Como ler uma partitura**. Tradução: Maria Tereza de Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. 104 p. Tradução de: Score-reading.

_____. **Elementos básicos da música**. Tradução: Maria Tereza de Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 96 p. Tradução de: General musicianship.

CAFÉ, Maria L. A.; Barros, Camila M. de. Panorama da produção nacional e internacional sobre informação musical. **Informação e Sociedade**, João Pessoa, v. 26, n. 2, p. 107-119, maio/ago. 2016.

CARDOSO, I. V. Vocabulário controlado para indexação de partituras de música brasileira: proposta de uma estrutura básica. **Transinformação**, Campinas, v. 8, n. 3, p. 81-96, set./dez. 1996.

CASTRO, M. L. N. D. **Procedimento para catalogação de partituras**. Campinas: UNICAMP, 2006.

DOWNIE, J. Stephen. Music information retrieval. **Annual Review of Information**

Science and Technology. 37, ed. Medford: Information Today, p. 295-340. Disponível em: http://www.music.mcgill.ca/~ich/classes/mumt611_06/downie_mir_arist37.pdf. Acesso em: 30 fev. 2018.

IPROMESISPOSI. **CPE Bach**: Concerto para 2 Harpsichords e Orquestra em Fá Maior, Wq 46, H 408. 2015. Disponível em: <https://ipromesisposiblog.wordpress.com/2015/12/30/c-p-e-bach-concerto-for-2harpsichords-and-orchestra-in-f-major-wq-46-h-408/>. Acesso em: 01 set. 2018.

MCGARRY, K. J. **O contexto dinâmico da informação**: uma análise introdutória. Brasília: Briquet de Lemos, 1999. 206 p.

RISM. **Répertoire International des Sources Musicales**. Disponível em: <http://www.rism.info/home/>. Acesso em: 11 mar. 2018.

SANTINI, Rose Marie. Recuperação da informação da música. In: XXII CBBB Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação, 2007, Brasília. **Igualdade e Diversidade no Acesso a Informação**: da Biblioteca Tradicional à Biblioteca Digital. Brasília: FEBAB, 2007.

SILVA, Juliana R. de. F. Iniciativas para a organização da informação musical brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 17, 2016, Salvador. **Anais eletrônico...** Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/50147>. Acesso em: 15 jun. 2018.

SMIRAGLIA, R. P. Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives. **Proceedings of the Second International Conference on Music Information Retrieval**. Bloomington, Indiana, USA, 2001.

ZAMPRONHA, E. **Notação, representação e composição**: um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

Fundo Ignacio de Campos do CDMC/CIDDIC/Unicamp: processos de preparação dos materiais e ações preliminares

Tadeu Moraes Taffarello¹; Leylson Castro Carvalho²; Vinícius César de Oliveira³

Resumo: O Fundo Ignacio de Campos presente na CDMC/Unicamp teve seus trabalhos técnicos iniciados em 2017. A fim de demonstrar os processos de preparação dos materiais e as ações preliminares adotadas, o presente artigo tratará dos procedimentos administrativos e de manutenção desenvolvidos. A base teórica principal é Figueiredo (2014). As ações desenvolvidas no Fundo permitiram avaliar a importância dos materiais para o acervo, realizar pesquisas em edição musical e abrir novas perspectivas de trabalho.

Palavras-chave: Fundo Ignacio de Campos; CDMC/Unicamp; Acervos musicais; Salvaguarda de documentos; Edição musical.

Ignacio de Campos' Collection from CDMC/CIDDIC/Unicamp: materials preparation processes and preliminary actions

Abstract: Ignacio de Campos' Collection present at CDMC/Unicamp had its technical works started in 2017. In order to demonstrate the material preparation processes and the preliminary actions taken, this article will be concerned with administrative and maintenance procedures developed. The main theoretical base is Figueiredo (2014). Actions developed on this collection allowed us to evaluate the importance of these materials for CDMC, to conduct research in music editing and to open new perspectives of work.

Keywords: Ignacio de Campos' Collection; CDMC/Unicamp; Music collections; Documents safeguarding; Music editing

1. Introdução

A Coordenadoria de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) salvaguarda um acervo especializado em música contemporânea. Conserva um número estimado de mais de 6500 partituras de música brasileira, latino-americana, europeia e asiática, além de gravações, livros, periódicos e recortes de jornais, dentre outros materiais. Foi inaugurada em 1º de setembro de 1989 na Unicamp, em convênio com o *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* da França.

A CDMC/Unicamp objetiva a documentação e difusão da música contemporânea, promovendo e contribuindo com pesquisas em âmbito nacional e internacional nas diversas áreas relacionadas à música do século XX e XXI. Seu acervo contém um grande número de obras inéditas de compositores brasileiros adquiridas por doações feitas pelos próprios autores ou por terceiros e estão organizadas em fundos ou coleções. Com o objetivo de salvaguardar essas obras, a equipe do CDMC trabalha na preparação e disponibilização desses documentos para acesso a pesquisadores e

¹Unicamp, tadeumt@unicamp.br

²Unicamp, leden_@hotmail.com

³Unicamp, oviniciuscesar@gmail.com

interessados. Esses materiais passam por procedimentos administrativos e de manutenção antes de estarem disponíveis para consulta pela comunidade acadêmica. Dentre os fundos existentes, destaca-se neste artigo o Fundo Ignácio de Campos, pelo ineditismo da maioria de seus materiais. Este trabalho pretende descrever o conteúdo deste fundo e relatar as ações já adotadas sobre ele.

2. Fundo Ignacio de Campos

José Ignacio de Campos Júnior nasceu em 1966. Foi um compositor, contrabaixista, gambista e *designer* sonoro brasileiro. Formou-se pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em composição eletroacústica, sob orientação da profa. Dra. Denise Garcia. Dedicou-se à interação da eletrônica com instrumentos em projetos que envolvem interatividade e instalação sonora. Realizou trabalhos com *live-electronics* em parceria como Itaú Cultural, Instituto Tomie Ohtake e *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM). Foi professor de acústica musical, composição eletroacústica e manejo de *hardware* na Faculdade Santa Marcelina - SP. Sua dissertação de mestrado trata da “Interação Tímbrica na Música Eletroacústica Mista”. Participou de cursos com José Augusto Mannis e Rodolfo Caesar, além de estudar com Karlheinz Stockhausen, Philippe Manoury, Kaija Sahariaho, Salvatore Sciarrino e no Curso de Informática Musical do IRCAM.

Adquirido em 2009 logo após sua morte, por meio de doação realizada pela percussionista e ex-professora da Unicamp Glória Pereira de Cunha, o Fundo Ignacio de Campos é composto por 15 partituras autógrafas (Tabela 1) de vários gêneros, formações vocais e instrumentais, além de outros materiais, como gravações, cadernos de anotações, planejamentos e fragmentos de composições, fotos, textos, dissertações, arquivos em CDs e composições de outrem. O acervo veio para a Unicamp devido à forte ligação que ambos, Ignacio de Campos e Glória Cunha, têm com esta Universidade.

Tabela 1: Lista de partituras autógrafas presentes no Fundo Ignacio de Campos do CDMC/Unicamp.

Partituras de Ignacio de Campos presentes no Fundo	
Título	Ano
Variações ? e Variações b	1991 e versão de 05/1997
Estudo 1 p/ Percussão	Sem data
Estudo sobre ritmos não retrogradáveis	Sem data
Estudo Decomposição I - n. 1 e n. 2	1990
Do tema com fluência e tape	1996
Choro no Canto	Sem data
Melancolia	1990
Organulum	1992
Redux	2003
Gestualt	1995
Motus Animi	1999
Fragmento	1994
Quatuor	1991
Partitura sem título para contrabaixo	Sem data
Destroços Mallarmaicos	1992

Fonte: Elaboração própria

Este material (Figura 1) ficou nove anos em reserva técnica até serem iniciados os trabalhos de tratamento. A maioria das partituras são manuscritas, nunca foram editadas e algumas permanecem ainda inéditas. De acordo com considerações apontadas por Benine e Taffarello (2016, 496), no levantamento realizado em seu trabalho “Acervo CDMC: situação atual e desafios”, há uma demanda da CDMC pela edição desse tipo de material, com o intuito de resgatá-los.



Fonte: Elaboração própria

3. Processos de preparação de materiais

Em 2017 iniciaram-se os trabalhos de manutenção preventiva dos arquivos presentes no Fundo Ignacio de Campos. Segundo *The British Library National Preservation Office*, no documento “Preservação de documentos: métodos e práticas de salvaguarda”,

A ‘preservação’ propõe cuidar de todos os assuntos relacionados ao combate à deterioração dos documentos. Compreende uma política global, desde os aspectos administrativos e financeiros, até as investigações científicas sobre a constituição dos materiais e as mais simples medidas de higienização. (PRESERVAÇÃO DE DOCUMENTOS, 2009, 11)

Realizado por alunos de graduação bolsistas⁴ vinculados ao projeto “Auxílio nas rotinas de gestão do acervo musical do CDMC”, sob coordenação do pesquisador responsável Tadeu Moraes Taffarello, as ações sobre o Fundo Ignácio de Campos inicialmente concentraram-se na listagem de conteúdo, desbastamento, higienização, transferência de arquivos digitais e edição de partituras. A listagem de conteúdo⁵ permitiu averiguar a importância de cada material para o acervo. Com isso, foi possível realizar o desbastamento de conteúdos que não faziam parte do campo de interesse científico da

⁴ Bolsa Auxílio Social (BAS) disponibilizada pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) da Unicamp.

⁵ A listagem e desbastamento foram feitos com auxílio do aluno bolsista BAS/SAE Djalma de Campos Gonçalves Júnior em 2017.

CDMC, como CDs de jogos de computador e de sistemas operacionais ou fotocópias de partituras de autores consagrados, que são de fácil acesso. Em seguida, foi realizada a higienização⁶ mecânica com uso de pinceis e broxas dos materiais em papel - partituras, documentos, textos, entre outros. Os CDs foram higienizados utilizando algodão umedecidos em solução de álcool isopropílico hidratado, sendo posteriormente realizada a transferência dos arquivos digitais destas mídias para o banco de dados da CDMC em uma nuvem virtual e para um HD externo. Do total de 146 CDs, foram transferidos e armazenados os conteúdos de 92, sendo estes formados por diversos arquivos de áudio, projetos, textos acadêmicos, rascunhos de peças, vídeos, patches em Max/MSP e *Openmusic*. Os demais apresentaram problemas na leitura. O material transferido necessita ainda de um trabalho mais aprofundado para o dimensionamento exato de sua importância dentro do acervo.

4. Edição de partituras

Em 2018 foi dado início também ao processo de edição das partituras manuscritas⁷. A fundamentação teórica para a edição das partituras alicerça-se em CAMBRAIA, 2005; FIGUEIREDO, 2014; e GRIER, 1996. Foram editadas completamente duas obras do compositor, *Destroços Mallarmaicos* (1992, para soprano e clarinete) e *Estudos Decomposição I, n. 1 e n.2* (1990, para piano solo).

Para Grier (1996, 144), “cada editor deve criar uma metodologia para a tarefa em mãos”⁸, assim, a edição foi feita utilizando filtros teóricos que buscaram contemplar as especificidades de cada peça. Foram empregados processos críticos de reconstrução do processo composicional para a análise dos significados intencionais do autor em sua obra, o que permitiu a distinção entre os níveis de revisão autoral e de discriminação das concepções artísticas representadas, priorizando, desta forma, uma perspectiva de recuperação de sua escrita.

Figueiredo propõe sete tipos de edições: “fac-similar, diplomática, *Urtext*, crítica, genética, aberta e prática” (2014, 307). Neste trabalho, por se tratarem de fontes autógrafas manuscritas a lápis e fotocópias de manuscritos, optou-se pelo formato da edição *Urtext* junto a uma edição Fac-símile, atendendo-se, dessa forma, uma demanda tanto prática quanto musicológica da obra. Foram adotados os *softwares* de notação

⁶ A higienização e transferência de conteúdos digitais foram realizadas com auxílio do bolsista BAS/SAE Vinícius César de Oliveira em 2018.

⁷ A edição de partituras contou com o auxílio dos bolsistas BAS/SAE Vinícius César de Oliveira e Leylson Castro Carvalho e teve início em 2018.

⁸ Tradução nossa: “each editor will create a methodology for the task at hand.”

musical Finale e Sibelius, além do *software* de editoração de imagens e documentos vetoriais Inkiscape.

O formato de edição *Urtext* caracteriza-se pelo uso dos fundamentos da crítica textual e da crítica das variantes na abordagem do aspecto do texto fixado na fonte, buscando a última intenção de escrita e sonora do autor (FIGUEIREDO, 2014, 100 - 102), sem, todavia, ressaltar o detalhamento deste processo. Dessa forma, evita-se o comprometimento da fluidez na leitura de cunho performático, introduzindo, segundo este propósito, indicações de execução, intervindo editorialmente o mínimo possível, preservando o texto de acréscimos arbitrários e fornecendo ao público textos fiéis ao original direcionados à utilização prática.

A edição Fac-símile, por sua vez, segundo Cambraia, “baseia-se, em princípio, no grau zero de mediação, porque, neste tipo, apenas se reproduz a imagem de um testemunho através de meios mecânicos, como fotografia, xerografia, escanerização etc.” (2005, 91). Assim, é proposto a inserção do segundo tipo de edição, Fac-símile, no corpo da obra, tendo em vista seu menor custo de conservação em uma edição digital, em comparação a uma edição impressa e sua respectiva manutenção em acervo físico, preservando e proporcionando ao intérprete, bem como ao musicólogo, a possibilidade de apreciação da situação notacional da fonte original.

Figueiredo sugere também que:

A cópia fac-símile de um ou mais fólios do ou dos manuscritos utilizados na preparação da edição pode ser inserida no corpo da edição, abrindo ao intérprete a possibilidade de vislumbrar a situação notacional da fonte original. Pode representar um elemento instigador, uma sofisticação ou mera curiosidade. (FIGUEIREDO, 2014, 48)

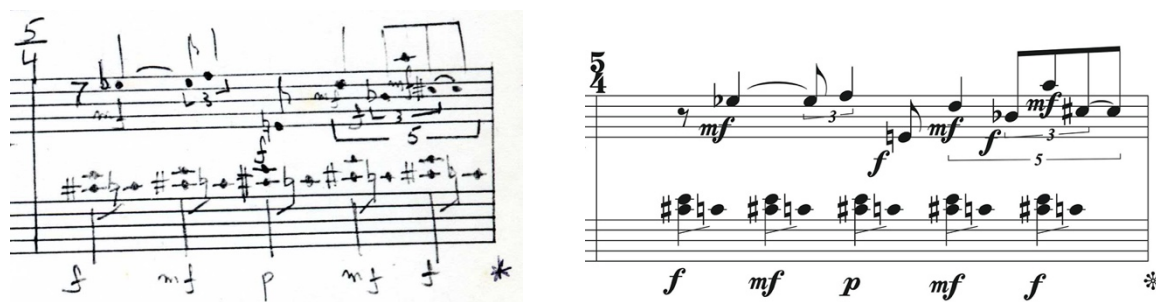
Outra utilização prática da edição fac-similar é preconizada por Longyear, que, após constatar a enorme quantidade de música que permanece em manuscritos em bibliotecas diversas, propõe que todo esse material seja editado fac-similarmente, devido ao baixo custo desse tipo de edição. Isso permitiria, inclusive, a meu ver, que muitas obras fossem salvas da total destruição ou desaparecimento. (FIGUEIREDO, 2014, 53)

Pretendeu-se com a edição *Urtext* realizar uma transcrição graficamente próxima do original, com certa exatidão tipográfica, na qual tudo estivesse, quando possível, próximo à posição do original. Assim, foi utilizado o método de transcrição diplomática contínua, que se caracteriza por uma notação contínua, num tamanho e formato fácil de ser lida. Alguns símbolos que ficavam muito próximos uns aos outros -

principalmente lições accidentais como dinâmicas, acentos e ligaduras - que, desta forma, geravam confusão na leitura, foram rearranjados.

Pode-se verificar na Figura 2, por exemplo, referente a peça *Estudos Decomposição I, n.2*, alguns dos problemas de legibilidade do texto ocasionados pela dificuldade de compreensão da caligrafia do autor. Verifica-se nos dois últimos tempos do compasso 6 elementos sobrepostos tais como uma quátera de tercina dentro de uma de quintina, indicações de dinâmicas e acidentes, o que deixou as lições muito próximas, causando confusão na leitura. Há também trechos com lições apagadas, como é possível visualizar na falta de haste na segunda nota da referida tercina, além de indicações rasuradas de acidentes, como o último bequadro da mão esquerda, que na versão manuscrita pode ser confundido com um bemol. No resultado final da edição, buscou-se solucionar essas confusões e proporcionar uma leitura fluida.

Figura 2: Compasso 6 do manuscrito da peça *Estudos Decomposição I, n. 2*, ao lado do resultado final da edição.



Fonte: partitura manuscrita presente no Fundo Ignacio de Campos e edição da mesma

Além de problemas com legibilidade do texto, lições apagadas ou rasuradas, foram detectados também erros de escrita, que permitiam intuir correções por conjectura. O julgamento para tais resoluções foi feito “a partir da reunião a mais completa possível de dados, de informações, de conhecimento do compositor e de seu contexto histórico e cultural, entre outros itens” (FIGUEIREDO, 2014, 121). Dentre esses erros, citamos a diferença na quantidade de tempos entre vozes de um mesmo compasso.

No compasso 80 do manuscrito da peça *Destroços Mallarmaicos*, por exemplo, um ponto de aumento foi excluído da linha da voz (pauta superior) para adequar o número de tempos desta com a linha do clarinete (pauta inferior – Figura 3).

Figura 3: Compasso 80 do manuscrito da peça *Destroços Mallarmaicos*, ao lado do resultado final da edição.



Fonte: partitura manuscrita presente no Fundo Ignacio de Campos e edição da mesma

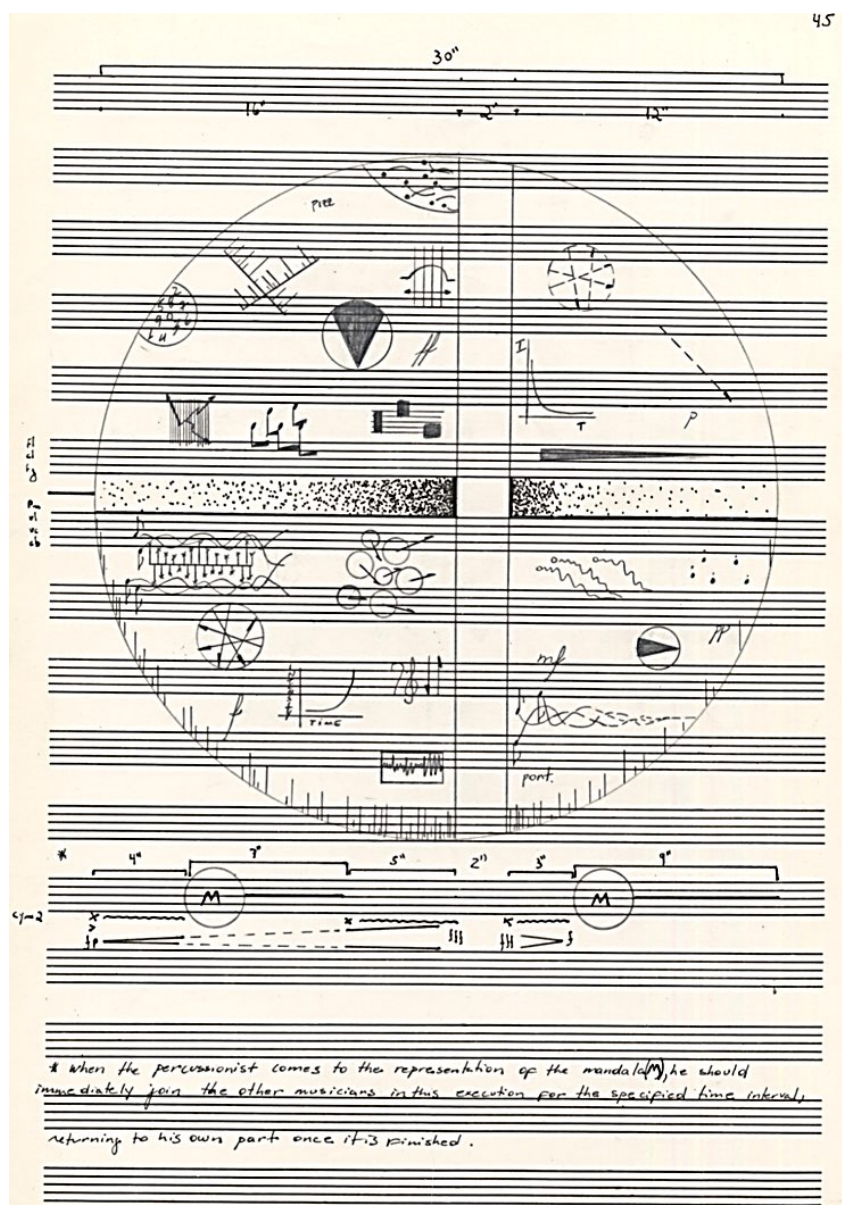
Percebe-se nesta obra que o autor se preocupou em alinhar os tempos no sistema duplo de pautas para facilitar a execução da obra, pois esta peça lida com exploração sonoro-tímbrica na qual os instrumentos tocam em consonância para extrair efeitos sonoros da fusão dos dois instrumentos e, por isso, os intérpretes devem utilizar uma partitura com o segundo instrumento de guia. Assim, a partir da análise integral da obra, foi decidido retirar a lição (ponto de aumento), já que a mínima ocupava o mesmo espaço das duas semínimas da pauta inferior. Estas correções foram devidamente mencionadas num aparato crítico diacrônico anexado ao corpo da edição, com o objetivo de esclarecer tais intervenções e critérios adotados.

A peça *Destroços Mallarmaicos* apresentava também símbolos incomuns à escrita tradicional, e, por este motivo, foi necessária a confecção de uma bula. Para melhor compreensão da escrita do autor, foi utilizada como base uma bula feita pelo próprio, encontrada em outra peça presente no Fundo, *Choro no Canto*, peça para formação orquestral. Esta é uma das obras mais completas do Fundo, possuindo além da bula e grade orquestral, todas as partes cavadas. Todo esse material é autógrafo e escrito a lápis, condição que exprime sua fragilidade e, consequentemente, a prioridade de sua edição, além de ter bastante relevância, por sua totalidade, para a compreensão do processo composicional do autor.

Atualmente, estão sendo desenvolvidos trabalhos com a peça *Organulum* (versão para grupo de câmara), composta em parceria com o compositor Alexandre Lunsqui. As peças *Choro no Canto* (para orquestra), *Melancolia* (para soprano e orquestra) e “*Variações b*” (para quarteto de cordas), serão estudadas em um projeto de Iniciação Científica/CNPq por Leylson Castro Carvalho, sob orientação do pesquisador Tadeu Moraes Taffarello. Estas obras possuem notações musicais não convencionais e recursos gráficos bastante elaborados, o que torna sua edição um desafio, pois requer a criação de uma biblioteca específica com símbolos de Música Contemporânea.

Demandam, portanto, manipulação gráfica minuciosa dos elementos da partitura, que exigem grande esforço para o domínio e intercâmbio da infinidade de ferramentas dos softwares adotados para obtenção dos objetivos gráficos pretendidos. A peça *Organulum*, por exemplo, tem, em uma de suas páginas, uma espécie de “mandala” musical que, sem dúvida, será um grande desafio à edição (Figura 4).

Figura 4: Exemplo de notação gráfica do manuscrito de *Organulum*.



Fonte: partitura manuscrita presente no Fundo Ignacio de Campos

Ao final de cada edição, será realizado um relatório científico, abordando os desafios editoriais enfrentados e devidas resoluções tomadas, aprofundando-se e exercitando a reflexão teórico-conceitual nos domínios da produção artística, contribuindo desta forma para a relevância científica do trabalho realizado na CDMC. Assim, através

do resgate e difusão por meios tradicionais e tecnológicos da obra de um compositor brasileiro, este centro expande a pesquisa em editoração para produções de Música Contemporânea.

5. Considerações finais

Realizar a análise acurada dos desafios atuais enfrentados pelo CDMC e a descrição dos procedimentos utilizados para as suas resoluções permitem avaliar o desenvolvimento e estabelecer novas metas de ações sobre o acervo, buscando assim aprimorar as formas de atuação do CDMC/CIDDIC e adaptá-las às demandas da comunidade acadêmica, seja para performance e/ou trabalhos musicológicos. Dessa forma, o preparo de materiais do Fundo Ignacio de Campos realizado por alunos bolsistas e pesquisadores tornaram o seu conteúdo acessível à investigação científica e difusão artística. Como resultados finais, espera-se que os trabalhos de manutenção preventiva e edição de partituras desenvolvidos sobre o Fundo Ignácio de Campos do CDMC/Unicamp contribuam para a difusão acadêmica, científica e artística da produção musical brasileira contemporânea, abrindo novas possibilidades de pesquisas e ações futuras.

Alguns resultados já podem ser vislumbrados, como a execução em concerto da partitura editada de *Estudos Decomposição I, n. 1 e n. 2*, para piano solo, feita pelo prof. Dr. Alexandre Zamith durante o Simpósio “CDMC 30 anos: documentação, criação e performance” e a publicação pela Editora da Unicamp da primeira partitura de seu catálogo, *Salmo XXII – O Bom Pastor*, fruto da pesquisa em edição musical do pesquisador colaborador Dr. Flávio de Carvalho.

Referências

- BENINE, F.; TAFFARELLO, T. M. **Acervo CDMC: situação atual e desafios**. In: Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana, 4., 2016, Belo Horizonte. Anais... Belo horizonte, 2006. p. 481 - 497
- CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2014.
- GRIER, James. **The critical editing of music: history, method, and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PRESERVAÇÃO de documentos: métodos e práticas de salvaguarda**. 3. ed. rev. e ampl. Salvador, BA: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

Contribuição dos acervos digitais do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa e da Emissora Antena 2 em uma pesquisa sobre guitarra clássica e música contemporânea

Teresinha Rodrigues Prada Soares¹

Resumo: Comentários sobre uma pesquisa em andamento que investiga repertórios e técnicas do violão clássico em Portugal. O artigo mostra a importância do uso de acervos digitais para a realização de uma pesquisa de natureza comparativa, em que o levantamento de informações sobre música contemporânea se tornou tão importante quanto a informação do repertório *standard* aplicado ao ensino do instrumento em Portugal.

Palavras-chave: Guitarra Clássica; Música contemporânea portuguesa; Acervos digitais

Digital Collections Contributions from Portuguese Music Research and Information Center and Antena 2 Radio Station in a Research on Classical Guitar and Contemporary Music

Abstract: Comments on an ongoing research that investigates repertoires and classical guitar techniques in Portugal. The paper shows the importance of using digital collections for a comparative research, in which the gathering of information about contemporary music has become as important as the information about the standard repertoire applied to teaching of the instrument in Portugal.

Keywords: Classical Guitar; Portuguese Contemporary Music; Digital Collections

1. Introdução

A pesquisa *Irmão Violão: Distinções e aproximações da Guitarra Clássica em Portugal e Brasil* investiga a chamada guitarra clássica em Portugal, que é o instrumento praticado pelos brasileiros como *violão clássico*, ou seja, o violão ligado ao repertório de concerto².

A ideia da pesquisa surgiu após a escuta de um programa de rádio na emissora portuguesa *Antena 2*, que versava sobre o violão de concerto em Portugal. Já o termo *Irmão Violão* usado no título de nossa pesquisa foi aproveitado de uma programação artística da Universidade de Aveiro (região norte do país) que apresentava concertos de violonistas brasileiros, estudantes dessa universidade.

O estudo está cadastrado na Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Mato Grosso – Propeq/UFMT, que apoia o trabalho de investigação, promovendo assim a confecção de comunicações, artigos, realização de jornadas científicas para uma

¹ Universidade Federal de Mato Grosso, teresinha.prada@gmail.com

² A questão da nomenclatura diversificada do mesmo instrumento é um dos aspectos levantados, mas não será objeto de análise na presente exposição.

maior aproximação acadêmica e artística entre as duas comunidades. A pesquisa foi iniciada em fevereiro de 2018 e tem prazo até fevereiro de 2020.

As atividades investigativas abrangem a formação dos instrumentistas em universidades portuguesas (graduação e pós-graduação). Para tal, foram obtidas informações sobre a legislação dos estudos acadêmicos, além de uma pesquisa de campo que pretendeu desvelar históricos da implantação da guitarra na academia bem como os repertórios referenciais e técnicos no panorama atual.

O método é comparativo, com trabalho de campo já realizado em 2018, por meio de pesquisa qualitativa e coletas; a fase atual é de interpretação de dados. Os resultados esperados visam identificar o que os dois países guardam de similaridades e no que se afastam quanto aos procedimentos de ensino de guitarra/violão³. Espera-se ainda gerar subsídios para atualização de currículos acadêmicos.

2. Guitarra Clássica

O ensino de violão nas universidades de Portugal é fruto de uma legislação (decreto de 1983) para os cursos superiores de música (VASCONCELOS, 2010, p. 324; NERY & CASTRO, 1991, p. 178); a Licenciatura no instrumento ocorre de norte a sul do país, sendo a pós-graduação em duas vertentes: performance ou ensino. De todas as instituições, a Universidade de Aveiro registra o maior de número de estudantes brasileiros na última década, sendo o doutor Paulo Vaz de Carvalho uma referência na pós-graduação e no instrumento.

A guitarra clássica tem sua implantação distinta do violão de concerto no Brasil; pelo levantamento realizado, ingressa em 1967 na Academia de Amadores de Música (Lisboa) e 1990 em Lisboa e Porto no curso superior (FERNANDES, 2010, p. 901). No entanto, a guitarra tem fortes antecedentes que precisam ser levados em conta, como a presença do catalão Emílio Pujol (1886-1990) em cursos de verão em Lisboa durante os anos 1960, além da atuação de nomes como Duarte Costa (Lisboa, 1921-2004), Piñero Nagy (Lisboa, 1941) e Manuel Morais (Lisboa, 1943) desde a década de 1950 (MORAIS, 2010, p. 344; FERNANDES, 2010, p. 901; SÁ, 2010, p. 812)⁴.

³ Utilizamos *guitarra clássica* por ser este o termo ligado a Portugal e *violão* quando nos referimos ao Brasil. Durante nossa comunicação no CDMC 30 Anos, assim como em outros simpósios de musicologia, vimos que o termo *guitarra clássica* em Portugal leva a uma imediata associação com a guitarra portuguesa, porém são instrumentos distintos. A guitarra clássica é simplesmente o violão, e a guitarra portuguesa é o instrumento piriforme, em forma de pera.

⁴ Decerto que a Península Ibérica possui e nos transmitiu a herança instrumental da grande família das cordas dedilhadas.

Durante a pesquisa de campo, realizamos investigação qualitativa com cinco docentes de universidades e três de Conservatórios; esses nomes foram levantados a partir do programa de rádio e foi percebido que todos atuam como intérpretes e a maioria realiza estreias de música contemporânea. A composição em Portugal para a guitarra clássica vem acompanhando a visibilidade alcançada em termos de grande número de solistas, eventos e corroborada pela vinda de violonistas de carreira internacional.

Pela coleta de dados, foi visto que a recente composição de música contemporânea pode estar chegando a um número tão grande que demandaria um trabalho intenso de catalogação, um esforço contínuo para registrar as mais novas obras. O guitarrista Pedro Rodrigues, docente em Aveiro, analisa que em se tratando de manuscritos ainda não publicados o número é bem expressivo; a nossa pesquisa está atenta aos desdobramentos possíveis de uma nova demanda de catalogação nos arquivos estudados (até a data limite de fevereiro de 2020).

A pesquisa partiu da premissa de que os modos de ser e fazer a guitarra clássica em Portugal envolvem história, técnica e repertório, no entanto, a certa altura da pesquisa, vimos que o item repertório não poderia se restringir somente ao nível didático – fixar a abordagem nos repertórios clássico e *standard* comprometeria resultados e, por conseguinte, afetaria a produção de sentidos quanto ao panorama atual, à visibilidade no círculo guitarrístico que Portugal vem apresentando. Assim, no percurso da investigação, percebemos que esta deveria incluir dados da composição de música contemporânea para guitarra clássica.

Dos eventos anuais na área – festivais em que geralmente se estreiam obras –, pudemos observar uma profusão de concertos com guitarristas-docentes em espaços específicos do círculo contemporâneo. A frequência dos eventos sugeria que uma base de divulgação sólida já estava acontecendo e assim iniciamos uma consulta ao portal do *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa* (mic.pt)⁵.

Neste sítio, a busca sobre o termo “guitarra” e “guitarra clássica” mostrou centenas de dados (mais de 600 entradas) entre compositores, intérpretes e obras. Nomes como António Pinho Vargas, Christopher Bochman, Clotilde Rosa, Constance Capdeville, Eurico Carrapatoso, Fernando Lopes Graça, Isabel Soveral, João Pedro de Oliveira, Jorge Peixinho entre outros. No mic.pt há partituras disponíveis e muita

⁵ O portal já era de nosso conhecimento, antes da pesquisa, pelo formato de *Newsletter*.

informação recente (estreias e inclusão constante de obras) e agenda de concertos. A análise desse montante está sendo finalizada por nós.

Outro ponto de apoio na coleta foi a busca pelo acervo digital (arquivos sonoros) da emissora *Antena 2* associada à Radio e Televisão de Portugal, em que encontramos o arquivo do programa de rádio *Seis Cordas para um País*, idealizado por Pedro Rodrigues e alojado na Internet, aludindo aos 50 anos da criação do curso de guitarra clássica na Academia de Amadores de Música em Lisboa (1967).

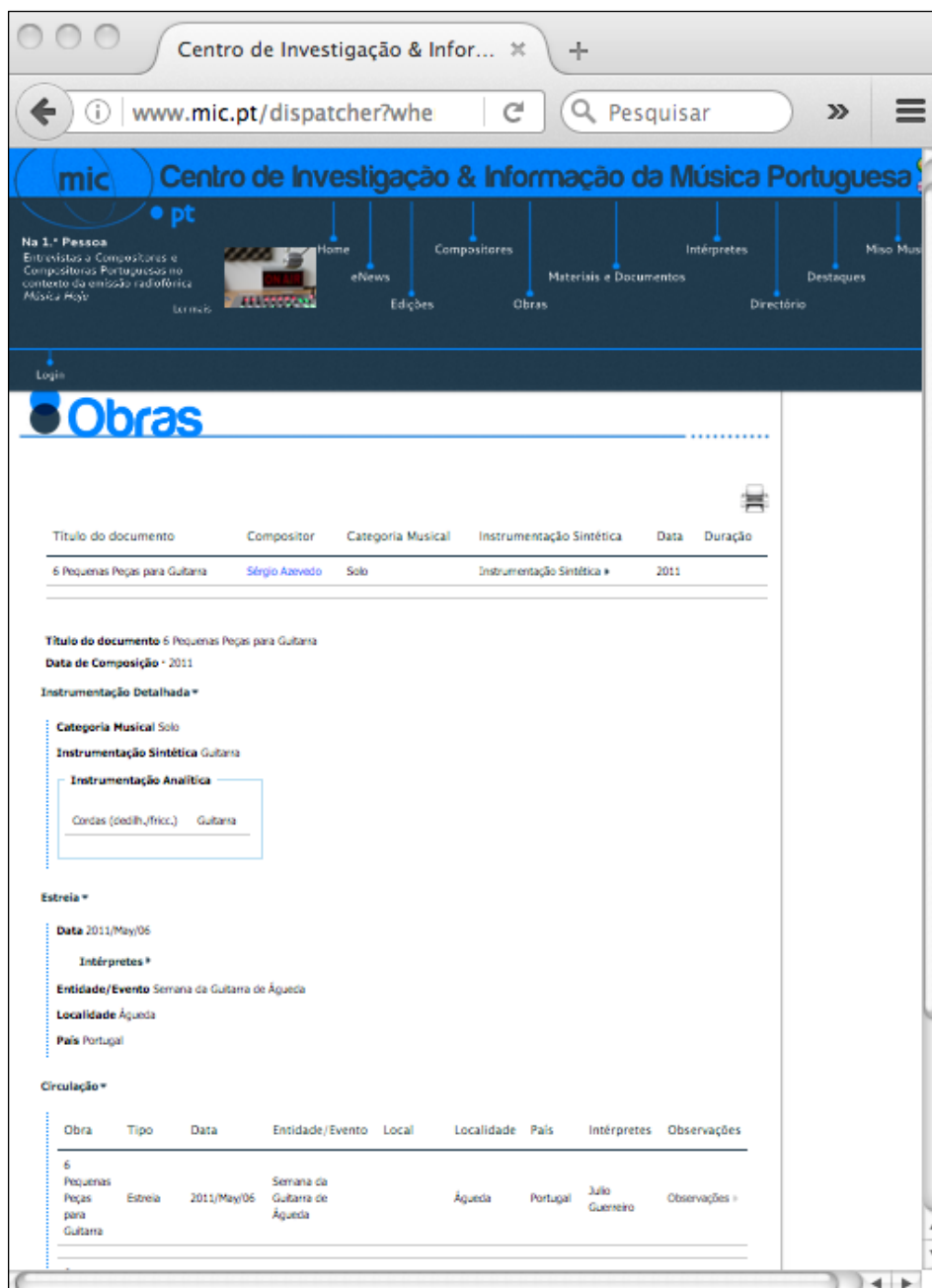
Neste programa, foram entrevistados semanalmente (de janeiro a março de 2017) doze nomes que se destacam em ensino, performance ou pesquisa, abarcando três décadas de música guitarrística, dando visibilidade à cena musical portuguesa, fortalecendo-se como espaço recente de atração de públicos envolvidos com a guitarra clássica, um movimento crescente desde a redemocratização.

Esse aspecto político incide sobre o âmbito cultural; o chamado *25 de abril de 1974*⁶ seria o marco inicial das transformações culturais que estabelecem uma abertura de possibilidades – há publicações que reiteram o processo de redemocratização como natural ponto de partida para uma liberdade de expressão nas artes, “uma superação do isolacionismo ideológico e cultural das décadas de 30 a 50”, em especial: NERY e CASTRO, 1991 p. 176, além da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, 2010).

Neste acervo da *Antena 2* do programa *Seis Cordas para um País*, obras de música contemporânea portuguesa foram ouvidas e boa parte dos entrevistados expressou seu trabalho de intérprete que estreia e/ou é dedicatário de obras contemporâneas. Os arquivos dos programas ainda estão sendo transcritos, mas, assim como o material do *Centro de Investigação*, já vislumbramos uma forte presença da música de concerto contemporânea pela atuação dos entrevistados-docentes nessas vertentes.

⁶ Data que é o ponto culminante da luta pela retomada da democracia em Portugal, após décadas de Salazarismo.

Figura 1. Exemplo de pesquisa no Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, por nome de compositor e obra com guitarra.



The screenshot shows the website of the Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (mic.pt). The search results for the document "6 Pequenas Peças para Guitarra" by Sérgio Azevedo are displayed. The document is categorized as "Solo" and "Instrumentação Sintética". The date of composition is 2011. The instrument is listed as "Guitarra". The premiere date is 2011/May/06, and the premiere location is Águeda, Portugal. The premiere event is "Semana da Guitarra de Águeda". The premiere interpreter is "Júlio Guerreiro".

Logins

Obras

Título do documento	Compositor	Categoria Musical	Instrumentação Sintética	Data	Duração
6 Pequenas Peças para Guitarra	Sérgio Azevedo	Solo	Instrumentação Sintética »	2011	

Título do documento 6 Pequenas Peças para Guitarra
Data de Composição - 2011
Instrumentação Detalhada »

Categoria Musical Solo
Instrumentação Sintética Guitarra
Instrumentação Analítica

Cordas (dedilh./fric.) Guitarra

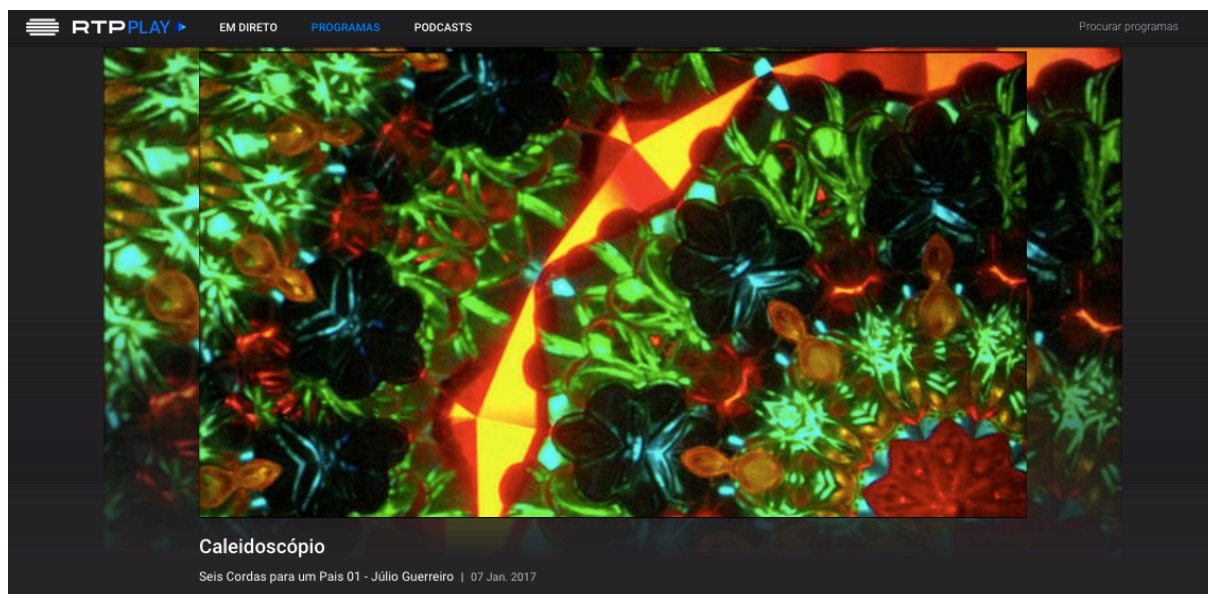
Estreia »

Data 2011/May/06
Intérpretes »
Entidade/Evento Semana da Guitarra de Águeda
Localidade Águeda
País Portugal

Circulação »

Obra	Tipo	Data	Entidade/Evento	Local	Localidade	País	Intérpretes	Observações
6 Pequenas Peças para Guitarra	Estreia	2011/May/06	Semana da Guitarra de Águeda		Águeda	Portugal	Júlio Guerreiro	Observações »

Fonte: <http://www.mic.pt/index.html>

Figura 2. Podcast do programa *Seis Cordas para um País* na Plataforma digital da emissora Antena 2

Fonte: *Seis cordas para um país* – Antena 2 <https://www.rtp.pt/play/p330/e268074/caleidoscopio>

3. Considerações Finais

A dimensão que a guitarra clássica assume hoje reflete o nível de crescimento econômico-social que Portugal está tornando visível em várias áreas culturais do país; uma investigação que proponha refletir o panorama atual da guitarra clássica precisa ter em consideração a política cultural e a educação musical que permeia tudo isso.

A história da guitarra possui similaridades com o violão no que se refere aos seus usos no universo da música popular, o que possibilita à guitarra atuar como instrumento acompanhador em gêneros musicais mais difundidos em Portugal e no exterior, como o Fado. No programa de rádio, a fala dos entrevistados mostrou que o caminho para a academia apresentou outra possibilidade de uso da guitarra, que foi se fortalecendo na extensão que a academia pôde proporcionar.

A pesquisa junto aos dois catálogos digitais constatou o interesse que o instrumento provocou em compositores consagrados de Portugal e o estímulo crescente a novas obras e seus intérpretes. O programa da emissora *Antena 2* é um indicativo dessa vivência entre compositores e intérpretes, com obras pioneiras (como as de Fernando Lopes Graça e Jorge Peixinho) e suas estreias informadas pelos entrevistados; já o acervo do mic.pt destaca quantitativamente esse pendor pela composição contemporânea.

Assim, estudar com o auxílio dos acervos digitais do mic.pt é em si uma ferramenta para subsidiar, refletir essas alterações temporais da guitarra clássica. Ao lado de um *boom* econômico, a música de concerto para guitarra em Portugal pratica um

modelo de contexto tradicional europeu, mas também atua pelas diversas vertentes contemporâneas. Há uma forte ligação do guitarrista clássico português com a música contemporânea mundial e portuguesa e o arquivo da *Antena 2* reverberou isso, por meio de seus 12 programas, dando visibilidade à cena musical portuguesa, como espaço recente de atração de públicos envolvidos com a guitarra clássica, um movimento crescente desde a redemocratização.

Em síntese, a pesquisa junto aos catálogos digitais mostrou que a música de concerto contemporânea para guitarra clássica em Portugal faz parte desse crescimento que o país está tornando visível e, por isso, não poderia ficar ausente de uma investigação que propõe refletir o panorama atual da guitarra clássica em Portugal. Os acervos digitais foram fundamentais nesse sentido, complementando nossa experiência no levantamento bibliográfico e na pesquisa de campo.

Referências

FERNANDES, Cristina. “Piñero Nagy”. In **Enciclopédia** da Música em Portugal no Século XX, coordenação de Salwa Castelo Branco. Lisboa: Círculo de Leitores –INET-md, 2010.

NERY, Rui Vieira e Paulo Ferreira de CASTRO. **História da Música**: Sínteses da cultura portuguesa, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

SÁ, Vanda de. “Manuel Moraes”. In **Enciclopédia** da Música em Portugal no Século XX, coordenação de Salwa Castelo Branco. Lisboa: Círculo de Leitores –INET-md, 2010.

VASCONCELOS, Antonio Angelo. In **Enciclopédia** da Música em Portugal no Século XX, coordenação de Salwa Castelo Branco. Lisboa: Círculo de Leitores –INET-md, 2010.

Referências eletrônicas:

Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa <http://www.mic.pt/index.html> último acesso em 31 de maio de 2019.

Seis cordas para um país – Antena 2 <https://www.rtp.pt/play/p330/e268074/caleidoscopio> último acesso em 31 de maio de 2019.

Lições substanciais e acidentais de Almeida Prado: Apontamentos sobre a Edição crítica d'*Os pequenos funerais cantantes* ao poeta Carlos Maria de Araújo com texto de Hilda Hilst a partir dos manuscritos do acervo CDMC – CIDDIC

Willian Billi¹

Resumo: Este artigo apresenta as reflexões para estabelecer o texto musical da edição crítica da obra *Os pequenos funerais cantantes* ao poeta Carlos Maria de Araújo de Almeida Prado com poema de Hilda Hilst. O objetivo deste artigo é discutir através de referências teóricas as decisões necessárias para produzir a edição. Demonstrar, apesar das modificações propostas, que houve o compromisso com a integridade da obra através da compreensão das intenções do autor. Como metodologia, aplicou-se conceitos de filologia ao texto musical para analisar o manuscrito e determinar sua estrutura em lições substanciais e acidentais de acordo com Carlos Alberto Figueiredo. A conclusão deste trabalho foi o estabelecimento de um texto musical que será apresentado em uma edição prática acompanhada de aparato crítico.

Palavras-chave: Almeida Prado; Edição crítica; Pequenos funerais cantantes.

Almeida Prado's Substantial and Accidental Lessons: Notes on the Critical Edition of *Os pequenos funerais cantantes* ao poeta Carlos Maria de Araújo of Almeida Prado with poem by Hilda Hilst from the CDMC - CIDDIC collection manuscripts

Abstract: This paper presents the reflections for establishing the musical text of the critical edition of *Os pequenos funerais cantantes* ao poeta Carlos Maria de Araújo of Almeida Prado, with poem by Hilda Hilst. The purpose of this paper is to discuss through theoretical references the decisions needed to produce the edition. Demonstrate, despite the proposed modifications, that there was a commitment to the integrity of the work by understanding the intentions of the author. As a methodology, concepts of philology were applied to the musical text to analyze the manuscript and determine its structure in substantial and accidental lessons according to Carlos Alberto Figueiredo. The conclusion of this work was the establishment of a musical text that will be presented in a practical edition accompanied by critical apparatus.

Keywords: Almeida Prado; Critical Edition; Pequenos funerais cantantes.

1. Introdução

Este artigo apresenta as reflexões para estabelecer o texto musical da edição da obra *Os pequenos funerais cantantes* ao poeta Carlos Maria de Araújo de Almeida Prado com poema de Hilda Hilst. As reflexões foram baseadas em conceitos da filologia aplicados ao texto musical, tal como sugerido por Figueiredo (2017).

Almeida Prado nasceu em 1943 e faleceu em 2010 aos 67 anos, quando compôs esta obra em 1969, tinha 26 anos e estudado composição com Camargo Guarnieri e Gilberto Mendes. Escrita para coro e orquestra, premiada no I Festival de Música da Guanabara que ocorreu no mesmo ano em que a obra foi composta (Taffarello et al, 2016). De acordo com o próprio compositor em entrevista para

¹ UNICAMP, willianbilli@yahoo.com.br.

revista Trópico, Pequenos Funerais foi determinante em sua carreira, visto que o valor recebido com a premiação financiou seus estudos em Paris com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen (BITONDI, 2004). Realizou-se a edição crítica com base nos manuscritos do acervo CDMC – CIDDIC da UNICAMP universidade na qual o compositor lecionou por 25 anos, até sua aposentadoria em 2000.

Até o momento apenas uma fonte manuscrita da obra é conhecida que foi doada pelo compositor para o acervo CDMC – CIDDIC. Trata-se de uma fotocópia, não há informações sobre o original. Juntamente com a fotocópia do manuscrito o compositor entregou as partes cavadas da obra, no entanto a análise das partes cavadas verificou-se que não se trata de uma fonte independente, pois foram realizadas por uma copista em 1989, por tanto vinte anos após a composição da obra, provavelmente utilizando a fotocópia como fonte. Outra fonte utilizada foi um áudio digitalizado no formato mp3 possivelmente da gravação do concerto de estreia em 1969.

A escassez de fontes desta obra faz com que o estabelecer do texto musical para edição seja um desafio. Especialmente porque existem diversas lacunas no manuscrito e por ser uma obra da juventude do autor nem todas as indicações são claras. Este artigo não contemplará todas as questões que surgiram no trabalho de edição da obra. Mas destacará dentre todas as que contribuam para as reflexões relativas a edições de obras musicais da segunda metade do século XX.

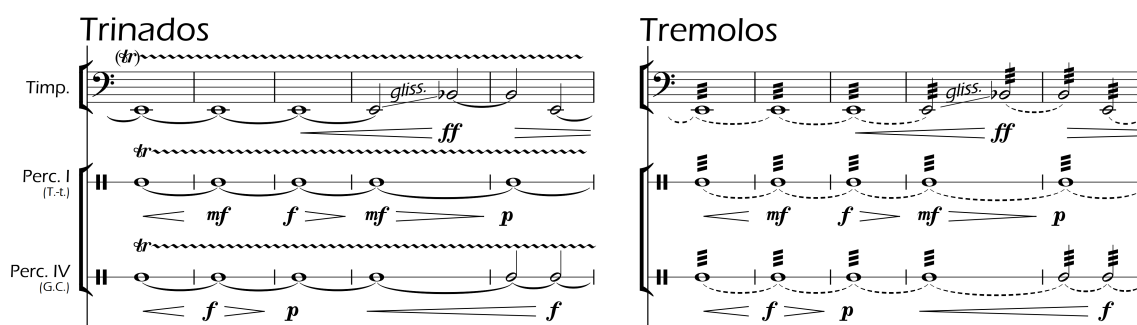
2. Estabelecendo o texto musical

Para estabelecer o texto musical consideramos fundamento conceito de lição. Segundo Figueiredo (2017), lição é qualquer porção ou segmento do texto, tratando-se da música ocidental cada parâmetro musical e sua correspondente grafia consideramos uma lição. As lições podem ser classificadas como substancias ou acidentais. LIÇÕES SUBSTANCIAIS aquelas imprescindíveis para obra, consideradas as intenções musicais do autor, portanto devem permanecer inalteradas. LIÇÕES ACIDENTAIS segmentos de texto passíveis de alteração, consideradas de caráter ortográfico ou estão sujeitas a grande variação na execução dos intérpretes. Figueiredo (2017), observa que lições consideradas substancias podem variar de acordo com o período, obra ou até mesmo de autor para autor. Desta forma este trabalho vai aplicar estes conceitos para identificar as lições substanciais e acidentais de *Os pequenos funerais cantantes*.

3. Equivalência entre trinados e tremolos na percussão

Tanto trinados quanto tremolos são notações equivalentes para instrumentos de percussão, pois significam a execução de um rulo no trecho com estas indicações. Sendo o rulo a sucessão de toques repetidos para criar a ilusão de um som contínuo (TULLIO, 2005, p. 35). Conforme apontado por Tullio a notação do rulo como trinado pode ser especialmente problemática para os teclados de percussão, porque pode ser confundido com trilo de duas notas adjacentes. A partir desta observação, destacamos a notação dos rulos com tremolos como melhor opção para a padronização da notação, uma vez que pode ser aplicada a todos os instrumentos de percussão sem causar equívocos quanto à utilização de notas adjacentes. O manuscrito apresenta os trinados como notação dos rulos, embora nos instrumentos para os quais foram notados os trinados não ocorram equívocos quanto a interpretação, optamos pela notação dos rulos como tremolos. Como ambas as formas são corretas e equivalentes, a escolha editorial mesmo diferente do autor, não caracteriza alteração da obra musical. Pois o rulo, neste caso é considerado a lição substancial, conseqüentemente as distintas formas de grafá-lo são lições acidentais. Na figura 1 o mesmo excerto musical escrito das duas formas:

Figura 1 : Excerto extraído de *Corpo de Fogo* comp. 27-31 com duas opções de notação.



The figure displays two side-by-side musical staves for comparison. The left staff, titled 'Trinados', shows three staves: 'Timp.' (Timpani) with a continuous tremolo line, 'Perc. I (T.-L.)' (Tom-tom) with a series of eighth notes, and 'Perc. IV (G.C.)' (Gong) with a series of eighth notes. The right staff, titled 'Tremolos', shows the same three staves but with the 'Timp.' staff using a tremolo notation (vertical lines) instead of a continuous line. Both staves include dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*. The 'Tremolos' staff also includes a 'gliss.' marking on the 'Timp.' staff.

Fonte: Elaboração própria.

4. Altura como lição acidental

No início de *Corpo de Terra*, Almeida Prado escreveu originalmente para uma campana com tessitura estendida, no entanto, na única gravação conhecida até o momento, a tessitura da campana utilizada era C4 – F5. A solução apresentada na gravação mantém a equivalência intervalar e a região mais grave do instrumento invertendo a ordem das notas. Caso esta solução não tenha sido sugerida pelo compositor e sim pelo o interprete, provavelmente foi aprovada por ele, dado que o compositor esteve presente na ocasião do concerto gravado. Edição apresenta a versão

original do manuscrito e a opção para o caso do instrumento não ter a tessitura estendida. Este caso, vemos que as alturas que normalmente são consideradas lições substanciais foram consideradas acidentais. Se o caso não fosse este, a solução seria adequação a tessitura da campana, para isto, a execução seria feita uma oitava acima da escrita original. No entanto, a gravação demonstra que a lição substancial é a região grave do instrumento, tanto que maior relevância foi dada a ela, já as alturas escritas pelo compositor lições acidentais, sendo assim a inversão das alturas manteve a equivalência intervalar e possibilitou a utilização da região mais grave do instrumento. Neste caso a identificação correta da lição substancial só foi possível devido a fonte fonográfica, e revela que a busca por mais fontes mesmo que não sejam escrita pode contribuir para o trabalho de edição. A figura 2 apresenta as duas opções a original e a opção que ocorreu na gravação.

Figura 2 : Excerto extraído de *Corpo de Terra I* comp. 1-5 com a versão original e alternativa.



Fonte: Elaboração própria.

5. Adequações, adaptações e acréscimos de intensidades e dinâmica

Nesta edição da obra as adequações, adaptações e acréscimos de intensidades e dinâmicas ocorreram com maior frequência do que qualquer outro tipo de alteração proposta. Geralmente este é um parâmetro considerado acidental e o manuscrito apresenta diversas lacunas que foram preenchidas considerando o contexto do trecho. Com exceção de *Corpo de silêncio*, todos os outros movimentos houveram alterações deste tipo. No entanto, em contraste com as lacunas, existem casos de dupla escrita, ou seja duas formas de grafar crescendo, por exemplo, ocorreram, neste caso a edição deve optar uma das formas. A figura 3 destaca um trecho do manuscrito com dupla escrita e adaptação realizada na edição:

Figura 3 : Excerto extraído de *Corpo de Fogo* comp. 16-21, sendo que na parte superior da imagem é a reprodução do manuscrito e inferior o mesmo excerto editado.

Fonte: Elaboração própria.



6. Distribuição da percussão para 4 instrumentistas

Nas notas sobre a obra, nas primeiras páginas do manuscrito, Almeida Prado lista a instrumentação completa, mas não define a distribuição dos instrumentos entre os intérpretes, nem mesmo a quantidade de percussionistas para a realização da obra. Estas informações não são essenciais para a obra, no entanto a edição apresentá-las contribui para o planejamento da obra e organização dos intérpretes. Conforme a simultaneidade dos instrumentos, bem como as pausas necessárias para troca de instrumentos e baquetas concluímos que a obra necessita de quatro percussionistas. Visto que a celesta aparece apenas poucos compassos somente em Corpo de Terra VI, a edição designa este instrumento para o primeiro percussionista, pois não há necessidade de um instrumentista somente para esta instrumento. Ainda visto que não é raro em corpos orquestrais percussionistas tocarem celesta. A figura 4 apresenta a distribuição esquemática detalhada da percussão:

Figura 4 : Distribuição esquemática dos instrumentos de percussão para 4 percussionistas.

	Corpo de fogo	Corpo de terra I	Corpo de terra II	Corpo de terra III
Perc. I	Tam-tam	PAUSAS	◀[TACET]▶	Xilofone PAUSAS
Perc. II	Caixa-clara	◀[TACET]▶	Vibrafone PAUSAS	Caixa-clara PAUSAS
Perc. III	◀[TACET]▶	Campana PAUSAS	◀[TACET]▶	Agogô PAUSAS
Perc. IV	Gran Cassa	PAUSAS Gran Cassa	PAUSAS Gran Cassa	PAUSAS

	Corpo de terra IV	Corpo de terra V	Corpo de terra VI	Corpo de Silêncio
Perc. I	Tam-tam	◀[TACET]▶	Celesta PAUSAS	Tam-tam
Perc. II	Chocalho	◀[TACET]▶	Vibrafone	◀[TACET]▶
Perc. III	Prato	◀[TACET]▶	◀[TACET]▶	Campana
Perc. IV	Madeira	◀[TACET]▶	◀[TACET]▶	◀[TACET]▶

Fonte: Elaboração própria.

7. Sugestão de andamentos aproximados.

O manuscrito não apresenta indicações metronômicas ou termos relativos à agógica musical. Como mencionado anteriormente, até o momento não foi encontrado outra fonte escrita da obra, mas neste caso também foi possível aferir estas indicações através da gravação. O fato da gravação ter uma duração aproximada com a indicação do compositor sobre a duração total obra indica que aferir os elementos da cinética musical através da gravação. Desta forma, foi realizada uma estimativa das indicações metronômicas para todos os movimentos. Entretanto observamos que em Corpo de Terra VI após o compasso 82, o compositor indica recitativo e não segue a fórmula de compasso anterior. Indicando que nesse momento tanto a fórmula de compasso quando o andamento anteriores não devem ser seguidos. O recitativo da forma como foi escrita, indicando diversas fermatas, no manuscrito provavelmente indica que ali deva ser realizado com tempo fluido. Justamente pela reiteração constante da fermata. Neste trecho no recitativo a edição indica a mudança de compasso para compasso não mesurado, para assim deixar as indicações do compositor ainda mais claras.

Figura 5 : Parte, duração na gravação e sugestão de andamento

Parte	Duração	Andamento
Corpo de fogo	2:03	 = 72
Corpo de terra I	1:39	 = 96
Corpo de terra II	3:27	 = 56
Corpo de terra III	2:07	 = 126
Corpo de terra IV	2:42	 = 88
Corpo de terra V	3:08	 = 60
Corpo de terra VI (sem recitativo)	1:41	 = 88
Corpo de silêncio	2:07	 = 52

Fonte: Elaboração própria.

8. Conclusão

Como vimos neste artigo a identificação dos tipos de lição em cada segmento do texto musical contribui para que o mesmo seja estabelecido com maior segurança. Como na alteração na grafia dos rulos, podemos verificar que o texto musical permaneceu inalterado. Vimos que mesmo uma fonte fonográfica pode contribuir para edição musical, como no caso da tessitura da campana e no caso dos andamentos que não estavam notados no manuscrito. Ainda que as inclusões, alterações e adequações das intensidades e dinâmicas também não configuram alteração da obra. E por fim foi possível acrescentar informações de ordem prática no caso da distribuição dos instrumentos de percussão para quatro instrumentistas.

Referências

- BITONDI, Matheus G. Um mestre da música contemporânea no Brasil. Revista Trópico, 2004. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>> Acesso em: 3 jun. 2019.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais**. 2 ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2017. Disponível em: <<http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebook-musica-sec18-19.php>> Acesso em: 13 abr. 2019.
- PRADO, Almeida. Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo. Partitura musical manuscrita. 1969.

_____. Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo. Gravação ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. jun. 1969.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes et al. A invenção sonora d'Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo de Hilda Hilst por Almeida Prado. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 349-398, dez. 2016.

TULLIO, Eduardo Fraga. **O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta**: Análise, Edição e Performance de obras selecionadas. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade federal de Goiás, Goiânia, 2005.

ANAIS DO SIMPÓSIO
CDMC 30 ANOS: DOCUMENTAÇÃO, CRIAÇÃO E PERFORMANCE
MÚSICA CONTEMPORÂNEA EM DEBATE

2019



UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa - COCEN
Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural - CIDDIC
Coordenação de Documentação de Música Contemporânea - CMDC

