

revistamúsica

Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 21, No. 1 - 2021

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



DOSSIÊ **Música em Quarentena (parte II)**

Editoras convidadas

Profa. Dra. MAGALI KLEBER

Profa. Dra. LUCIANE GARBOSA

Profa. Dra. SONIA RAY

Profa. Dra. LUCIANE CUERVO

DOSSIÊ **Encontro Internacional de Teoria e
Análise Musical – 10 Anos**

Editora convidada

Profa. Dra. ADRIANA LOPES MOREIRA



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



revistamúsica



REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, podendo contemplar suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área. Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas somente se relacionadas a um projeto de pesquisa de caráter acadêmico.

Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol e/ou inglês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS):

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

The REVISTA MÚSICA, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously. Interviews with musicians and music-related personalities will only be considered if related to an academic research project.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español y inglés. Las entrevistas con músicos y personalidades relacionadas con la música solo se considerarán si están relacionadas con un proyecto de investigación académica.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

*Foto da capa: O pelicano.
autor: Paulo de Tarso Salles, 2013.
Direitos reservados.*

revistamúsica



Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 21, No. 1 - 2021

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL
Paulo de Tarso Salles

EDITORES ASSISTENTES

Augusto (Guto) Brambilla
Gustavo Bonin
Helder Danilo Capuzzo
José de Carvalho Oliveira
Juliana Melleiro Rheinboldt
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

Diagramação e revisão: P. T.
Salles

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnió Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Flávia Toni
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rodolfo Coelho de Souza
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:

Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

E-Mail: revistappgmus@usp.br

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e
Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM,
1990-

ISSN 2238-7625 (Online)

1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Sumário

Editorial, Revista Música, v. 21, n. 1, julho 2021

Paulo de Tarso Salles, editor ix-x

Fábio Miguel (1973-2021)

Márlon Souza Vieira xii-xii

DOSSIÊ Música em quarentena (parte II)

Máscaras ao rosto e tampões à boca: implicações na voz para a performance do professor que canta

Márlon Souza Vieira, Fábio Miguel 1-16

Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia

Ravi Shankar Viana Domingues, Luciana Noda 17-36

Os reflexos da pandemia COVID-19 na profissão Músico em Manaus-Amazonas: decreto estadual, trabalho, saúde e emocional

Lucyanne de Melo Afonso 37-54

Construindo arranjos com tríades ao piano durante a pandemia: relato de interação musical informal via aplicativo de mensagens instantâneas a partir de uma perspectiva neurocientífica

Marcelo Alves 55-74

DOSSIÊ Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM) – 10 Anos

Editorial: Dossiê Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical - 10 Anos

Adriana Lopes Moreira 77-78

Narrativa minimalista en la obra de Coriún Aharonián: análisis de la obra *Pequeña pieza para piano I*, de Coriún Aharonián

Luciana Orellana Lanús 79-98

Tradição e inovação: uma análise musical da obra *Mutationen VI* de Claudio Santoro

Ana Leticia Crozetta Zomer, Adriana Lopes da Cunha Moreira 99-130

Soundscapes narrativos en el cine: tres bandas sonoras de Tōru Takemitsu (1962-1966)

Andrés Duarte Loza 131-204

Uma perspectiva de análise da obra *Série de arco* de Hermeto Pascoal
Carlos dos Santos 205-226

Interações entre escrita e *instrumentalidade* em *Ladainha* e *Eclusas*, para violão solo
Ledice Fernandes de Oliveira Weiss, Silvio Ferraz 227-268

O potencial simbiótico da análise schenkeriana na performance e análise musical do *Praeambulum* da *Partita* n. 5 para teclas, de J. S. Bach
Renata Coutinho de Barros Correia, Jéssica Evelyn Papi Silva 269-304

A retórica da pronúncia na performance instrumental: modelos suplementares para a articulação musical
William Teixeira 305-324

Dissonância micrométrica como possibilidade analítica da música dos séculos XX e XXI
Leandro Gumboski 325-342

An Analysis of the 4th Movement of György Ligeti's *Musica Ricercata* based on Information Theory and Number Partitioning
Adolfo Maia Jr., Igor Leão Maia 342-368

Analysis of Ligeti's *Atmosphères* by Means of Computational and Symbolic Resources
Ivan Simurra, Rodrigo Borges 369-394

TEMÁTICAS LIVRES

Aquecimentos para Banda de Música: Estado da Arte
Frances Serpa, Raimundo Nonato Cordeiro, Francisco José Costa Holanda 395-406

Musicoterapia em atendimento domiciliar a idosos: Avaliação das dimensões psicomotora, perceptivo-cognitiva, comunicacional e socioemocional de pacientes
Rafaela Santos Soares, Marina Horta Freire 407-420

O Choro no Interior de São Paulo: a evolução e importância do choro avareense (1951-1990)
Caio Vinicius Zévola Orru 421-442

Estudo de revisão da utilização das Escalas Nordoff Robbins: “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”
Aline M. B. André, Cristiano M. A. Gomes, Cybelle M. V. Loureiro 443-466

Editorial

Paulo de Tarso Salles
Universidade de São Paulo
revistappgmus@usp.br



Esta edição da **Revista Música** (v. 21, n. 1, jul. 2021) é dividida em três partes. Na primeira delas, temos quatro artigos que completam o Dossiê “Música em quarentena”, coordenado pelas editoras convidadas Luciane Cuervo (UFRGS), Sonia Ray (UFG), Luciane Garbosa (UFSM) e Magali Kleber (UEL). O dossiê propõe uma reflexão sobre as atividades musicais de caráter pedagógico, artístico e terapêutico durante esses meses atípicos de isolamento social, devido à pandemia provocada pelo Coronavírus. Os textos consistem em artigos e/ou relatos feitos por músicos e pesquisadores convidados pelas editoras, nas subáreas **Educação Musical**, **Performance Musical** e **Saúde e emoções do músico**. A primeira parte foi publicada na edição anterior (RM, v. 20, n. 2, dez. 2020).

Nos dois primeiros artigos, nota-se o entrecruzamento dos eixos Educação Musical e Saúde e emoções do músico. O trabalho de Márlon Vieira e Fabio Miguel (ambos da Universidade Estadual Paulista) discute a atividade dos professores de canto e as maneiras como são afetadas pela pandemia, que altera suas rotinas e práticas vocais e pedagógicas. Ravi Shankar Domingues e Luciana Noda apresentam as estratégias adotadas nas classes de oboé na Universidade Federal da Paraíba, adotando práticas como Yoga, Tai-Chi Chuan e Meditação como autênticas “atividades de resistência” durante o período pandêmico. Lucyanne de Melo Afonso (Universidade Federal da Amazônia) desenvolve os eixos da Performance Musical e Saúde e emoções do músico, discutindo aspectos cotidianos gerados pela interdição da atividade musical em Manaus em locais públicos durante a pandemia. Marcelo Alves (Universidade Federal de Pernambuco) faz um relato voltado ao eixo de Educação Musical, mostrando sua interação com uma aluna, por meio de aplicativos, analisando o processo com base na neurociência.

A segunda parte deste volume é o Dossiê “Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (EITAM) – 10 Anos”, coordenado pela editora convidada Adriana Lopes Moreira (Universidade de São Paulo). A Comissão Organizadora e o corpo de pareceristas da quinta edição do EITAM avaliaram e selecionaram 10 trabalhos relevantes

apresentados nesse evento – realizado em 2019 – tão significativo para a musicologia latino-americana, cujos autores e suas pesquisas estão no Editorial do dossiê (p. 77-78).

A terceira parte do volume consiste em quatro textos com temática livre. Frances Serpa (Instituto Federal do Espírito Santo), Raimundo Nonato Cordeiro e Francisco José Costa Holanda (ambos do Instituto Federal do Ceará) nos mostram o estado da arte em métodos para aquecimento nos ensaios de bandas de música. A musicoterapeuta Rafaela Soares e Marina Horta Freire (Universidade Federal de Minas Gerais) avaliam vários indicadores de saúde no acompanhamento a idosos em atendimento domiciliar. Caio Vinícius Orru (Faculdades Integradas de Avaré) apresenta a riqueza do choro e sua veiculação na região do oeste paulista, em Avaré. Finalmente, Aline André, Cristiano Gomes e Cybelle Loureiro (Universidade Federal de Minas Gerais) fazem um estudo detalhado do tratamento musicoterapêutico para transtornos do espectro autista e do neurodesenvolvimento, aplicando as Escalas Nordoff Robbins.

*

* *

Quero agradecer aos autores e autoras que nos enviaram seus trabalhos, às editoras convidadas, pelo entusiasmo com que se dedicaram ao projeto, aos avaliadores *ad hoc*, à equipe de apoio do AGUIA-USP e aos editores-assistentes.

Esta edição ganha conotação ainda mais emotiva por ser a despedida do Prof. Dr. Fábio Miguel, falecido precocemente em 3 de fevereiro de 2021. Atuando junto aos coros do Instituto de Artes da UNESP, Fábio Miguel deixa saudades por sua competência e humanidade, e um exemplo por sua trajetória, um dos raros docentes negros em instituições de ensino superior no Brasil. Esta edição é dedicada à sua memória.

Desejamos aos leitores saúde, uma boa leitura e muita música.



Fábio Miguel (1973-2021)

Márton Souza Vieira
Universidade Estadual Paulista

Nascido no dia 24 de julho de 1973, era o 11º filho de Benedicta Marciano Miguel. Nascido em uma família muito pobre, com poucas condições e recursos, estudou, praticamente toda a sua vida, na escola pública. A música foi inserida em sua vida por meio da igreja, pois era membro da Igreja Batista, que sempre teve tradição no uso da voz, principalmente, no canto coral. Assim, foi nesse contexto religioso que Fábio Miguel começou a se interessar cada vez mais pela música. Ao entender que o estudo da voz era uma necessidade, procurou aprofundar sua formação.

Aos 18 anos, iniciou o estudo de um instrumento e foi então que conheceu sua primeira professora de piano – Iaponira Albuquerque de Sousa que, além das aulas, o preparou para entrar na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul, local onde fez o curso técnico de piano, com o professor Ulisses de Castro. Concomitantemente a esses acontecimentos, graduou-se em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Alguns anos depois, conheceu a professora Maria Cecília de Oliveira, com quem aprofundou seus estudos de voz. Quando estava em seu primeiro ano na Fundação das Artes, Fábio Miguel ingressou no curso de Composição e Regência, no Instituto de Artes da Unesp, concluído em 2003. Mas desde à época de seu ingresso na Universidade, já era responsável pelo Departamento de Música da igreja, atuando, inclusive, como regente de coro. Em 2003 terminou o curso de regência.

No mesmo ano de conclusão do Bacharelado em Música, Fábio Miguel foi aprovado para o curso de Mestrado, em que investigou a paisagem sonora em torno das atividades musicais que aconteciam na Igreja Batista que frequentava, em Santo André/SP, tendo defendido sua Dissertação em 2004. Durante esse período, começou a ministrar aulas na Universidade Cruzeiro do Sul no curso de canto, onde trabalhou até 2008. Nesse mesmo ano, ingressou no Doutorado no Programa de Ciências Sociais – Antropologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, em que faria

um trabalho de análise dos aspectos simbólicos da voz, no bairro onde residia à época, em Santo André/SP.

No entanto, pela impossibilidade de conseguir bolsa de estudos naquela Universidade, transferiu-se para o Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, onde, sob orientação da Profa. Marisa Fonterrada, defendeu sua tese de Doutorado em 2012. Em 2009, prestou concurso para professor efetivo do Instituto de Artes da Unesp, na área de voz e Canto Coral, tendo sido aprovado. Fábio Miguel foi integrante ativo do G-pem – Grupo de Pesquisa em Educação Musical e do Gpevozia – Grupo de Estudo, Pática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP).

Fábio Miguel era uma referência no Canto Coral. Sempre empenhado na pesquisa e na orientação de alunos, destacou-se por seu talento na regência de coros, na organização de concertos, na coordenação de eventos científicos e acadêmicos. Deixou-nos precocemente na madrugada de 3 de fevereiro de 2021.

Prof. Dr. Fabio Miguel.



Autor desconhecido (<https://www.ia.unesp.br/#!/mural/fabio-miguel/fotos/>).

Dossiê
Música em quarentena
(parte II)

Editoras convidadas:

Profa. Dra. Magali Kléber (UEL)

Profa. Dra. Luciane Cuervo (UFGRS)

Profa. Dra. Sonia Ray (UFG)

Profa. Dra. Luciane Garbosa (UFSM)

Máscaras ao rosto e tampões à boca: implicações na voz para a performance do professor que canta

VIEIRA, Márlon Souza
Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes
marlonsvieira@gmail.com

MIGUEL, Fábio
Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes
In memoriam

Resumo: Neste trabalho, propõe-se discutir as interferências causadas à voz do professor, nesse momento de pandemia e isolamento social, em que instituições educativas têm buscado soluções para essa nova realidade. Neste cenário, considera-se que a performance do professor tem sido afetada e que os processos pedagógicos, que tem a voz como elemento comunicativo fundamental, encontram-se prejudicados em seus objetivos. De igual modo, avalia-se ser fundamental conhecer as estruturas e os aspectos formativos da voz: elementos que geram a ação performática do “professor que canta”. Portanto, busca-se refletir como a voz é importante para o educador e, igualmente, ao olhar o prejuízo imposto à capacidade performática nessa atualidade, conscientizar-se a respeito de como deverá se comportar, quando for estabelecido a normalidade.

Palavras-chave: Voz, Performance, Prática docente, Pandemia, Educação Musical.

Masks to the face and caps to the mouth: implications in the voice for the performance of the teacher who sings

Abstract: In this paper, it is proposed to discuss the interferences caused to the teacher's voice, in this moment of pandemic and social isolation, in which educational institutions have sought solutions to this new reality. In this context, it is considered that the teacher's performance has been affected and that the pedagogical processes, which have the voice as a fundamental communicative element, are impaired in their objectives. Likewise, it is evaluated to be fundamental to know the structures and formative aspects of the voice: elements that generate the performance action of the "singing teacher". Therefore, we seek to reflect how important the voice is for the educator and, equally, by looking at the damage imposed on performing capacity in this day, to become aware of how normality is to behave when normality is established.

Keywords: Voice, Performance, Teaching Practice, Pandemic, Music Education.

Introdução

O ano de 2020 será inesquecível na trajetória histórica da Humanidade. Diferentes instituições econômicas, sociais, culturais e educacionais que, quase sempre, foram consolidadas no seu modo de atuação, foram, de certa forma, afetadas. É claro! Referimo-nos à Pandemia do COVID-19 e todas as suas consequências imediatas: isolamento social, quarentena, combate ao Novo Coronavírus, dentre outros. As consequências impostas à sociedade pela pandemia no mundo e no Brasil, são nefastas. O Brasil atinge (em 08/01/2021), mais de 200 mil mortos pela COVID-19. Mortos que são sepultados sem que seus entes queridos possam lhes dar o último adeus. A partir de janeiro de 2021, inúmeras famílias não receberão mais o auxílio emergencial que lhes garantia o sustento básico. Os brasileiros e

brasileiras se sentem desamparados em meio a um desgoverno que tem feito dessa crise sanitária, um terrível palco de disputa política. Estamos vivendo uma crise sanitária com prejuízos sociais, culturais, educacionais e econômicos sem precedentes. Nesse momento as desigualdades sociais ficam ainda mais acentuadas. Pobres ficam ainda mais pobres e ricos ficam cada vez mais ricos.

Ao olhar para a escola, observam-se drásticas transformações que, neste momento epidemiológico, acentuam e ampliam os problemas de momentos anteriores. Do ensino básico ao ensino superior, professores e alunos tiveram que se adaptar à nova realidade de ensino remoto. Pode-se dizer que essa adaptação não foi e não tem sido um processo tranquilo, pois não estávamos preparados para isso. Mudanças na educação precisam ser feitas com a ampla participação da comunidade e essas transformações precisam ser geradas com base em reflexões muito profundas. Não existem soluções imediatistas para a educação. Como bem colocou o professor Lalo Watanabe Minto¹, há uma “falsa polarização quando se coloca o ensino remoto e à distância como soluções inovadoras para esses tempos”. Para os estudantes de escolas e universidades públicas a situação ficou ainda mais complexa, pois muitos não tinham acesso a uma internet de qualidade que lhes possibilitasse participar das aulas. Vários discentes, também, tiveram que dar suporte financeiro, emocional, entre outros, aos mais idosos de suas famílias. As salas vazias, as aulas remotas e as videoconferências são reflexos que modificaram o tradicional jeito da educação e, principalmente, do professor. Acostumado a utilizar a voz ativamente e em distintos momentos performáticos² como meio para se fazer ouvir pelos alunos, ocupantes das salas de aulas – ressalta-se que na realidade brasileira são salas cheias –, agora, nesse novo cenário, esse elemento tão importante que é a voz, tenha passado a estar em condição passiva, ao menos, quando se trata das questões referentes aos impedimentos causados pelas máscaras e aos novos formatos tecnológicos em que ocorrem as aulas.

No caso do professor que atua com música, acentuam-se, com maior potência, essas implicações referentes ao uso da voz. O professor de música que utiliza a voz como um dos meios mais eficazes para o desenvolvimento de habilidades requeridas pelo “chão” das aulas

¹ Frase extraída de uma *live* promovida pela ADUNESP (Associação dos Docentes da UNESP) em 05/06/2020 intitulada: PANDEMIA E UNIVERSIDADE PÚBLICA - Educação, ensino e condições de trabalho e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7CKjN2vp5EY&feature=youtu.be>.

² Para esse texto, concebe-se o termo performance a qualidade do uso da voz em sua capacidade de, pelo som, representar de modo pleno e sistemático as demandas requisitadas pelo corpo, o que Paul Zumthor (2007) descreve como “emanação do corpo”.

de música padece com o atual cenário. Aquele docente que estava sempre cantando ou solfejando partituras com seus alunos, agora, encontra-se impedido pelas tecnologias usadas, que são limitadas para tal atividade. Já o educador que, por vezes, precisava “levantar” a sua voz para acalmar a turma, agora não o faz mais, pois todos os microfones virtuais podem ser silenciados durante as videoconferências. A continuidade e a constância do uso da voz para aqueles professores que davam aulas seguidas e durante grande parte do dia, no atual cenário, também foram, de alguma forma, interrompidas. Sabe-se que houve, por parte das escolas e universidades, flexibilizações quanto aos horários e aos procedimentos didáticos, enquanto outros sistemas educacionais ainda estão definindo como será o retorno das aulas, ou seja, na situação apontada, o professor está com a sua voz em pausa. Com isso, fica uma questão: como a voz se comportará quando houver o retorno das aulas presenciais? Uma coisa é muito provável, o uso de máscara pelos professores e estudantes perdurará, ao que parece, por longo tempo, mesmo depois que a vacinação iniciar no Brasil. A voz do professor passará por um longo período de readaptação quando do retorno das atividades presenciais, pois durante os tempos de isolamento social, a voz tem estado confinada. Precisaremos reaprender a projetar a nossa voz no ambiente da sala de aula.

Destacamos, então, que essa pandemia tem servido para mostrar o quão importante é a voz; como o seu uso se modifica quando os momentos experienciados são diferentes e como utilizamos constantemente a voz performaticamente. Em meio ao isolamento social a voz tem sido, para muitos, o único meio de conexão – seja por meio de videoconferências, chamadas de vídeo pelo *WhatsApp*, uso de plataformas como *Zoom* e *Hangouts Meet*.

Nesse cenário, compreende-se como a voz é importante para aqueles que a consideram ferramenta principal de seu trabalho. Esta investigação, portanto, observa o quão comprometida pela voz está a performance, dado que o aparelho vocal possui impressão individual e personalidade (SCHAFER, 2011b).

A pandemia nos comunica que devemos estar atentos à nossa saúde vocal. Manter, durante a pandemia, os cuidados com a voz nos ajudam a prevenir alterações vocais, bem como a manutenção de sua qualidade. A condição geral de saúde de uma pessoa pode interferir positivamente ou negativamente em sua voz. Muitos indivíduos usam sua voz falada mais aguda ou mais grave do que deveriam, o que pode acarretar desgaste vocal. De maneira geral, recomenda-se uma boa hidratação, alimentação adequada, sobretudo para evitar o refluxo gastroesofágico que pode ser nocivo às pregas vocais; outro ponto a considerar é não usar

medicamentos sem antes consultar um médico, não utilizar cigarro e bebida alcoólica, não falar em lugares barulhentos onde as pessoas acabam aumentando o volume da voz para transpor, de alguma maneira, os ruídos presentes. É importante, ainda, repousar a voz, sobretudo em casos de crises alérgicas acentuadas e cuidar da qualidade do sono, evitar ficar exposto ao ar condicionado e tomar cuidado com as mudanças bruscas de temperatura³. Muitos professores, no começo da pandemia, se queixaram de cansaço vocal em função das aulas remotas. Alguns perceberam que o desgaste se deu pelo aumento da intensidade da voz durante as aulas virtuais. A mudança de meio trouxe implicações na percepção do volume adequado da voz para falar e cantar. Por isso, conhecer e compreender os processos formativos da voz é de suma importância aos professores, pois é dela e por ela que se alicerça a trajetória profissional da carreira docente. O conhecimento da voz permite que o professor a utilize com maior eficiência e, também, preserve a sua saúde vocal. A voz é um elemento fundamental na comunicação entre professor e aluno, mostra-se essencial para a viabilização da atividade docente. Assim, conhecer e compreender os limites e as qualidades para que haja uma ação pedagógica efetiva e dinâmica se faz relevante, principalmente, ao professor de música que utiliza a voz para o desenvolvimento de habilidades requeridas para as aulas.

O uso da voz: pregas vocais, timbre e registro

O uso da voz por um professor em sala de aula é repleto de demandas: grita ou fala alto para dar uma ordem; para isso, a usa de modo incisivo; fala baixo e suavemente, quando quer obter atenção total da classe; para tanto, fala melodiosamente; rápida, ou lentamente; por etapas, ou constantemente. Lembramos, ainda, que a voz sofre interferências do estado de humor do indivíduo.

De acordo com Sundberg (2015, p. 202-203) encontramos elementos que nos remetem ao estado de humor do falante no contorno melódico de um enunciado, no padrão respiratório, na intensidade e frequência de fonação. Ou seja, o autor conclui que há uma relação entre estados emocionais e padrões de movimentos fonatórios e articulatórios (SUNDBERG, 2015, p. 214). É possível perceber o estado de humor do falante baseado apenas no som de sua fala, mesmo que não se compreenda o que é dito, não se conheça aquele que fala e sequer pertença

³ Outras informações relacionadas aos cuidados com a voz poderão ser encontradas em livros, como por exemplo, PINHO, Silvia M. R. *Manual de higiene vocal para profissionais da voz*. 3 ed. Carapicuíba, SP: Pró-fono, 2002.

à mesma cultura do falante. O estado de humor, portanto, influencia o comportamento vocal (SUNDBERG, 2015, p. 215-216).

Por exemplo, o professor que está bravo por alguma razão, tenderá a elevar o volume de sua voz, além da emissão ser mais tensa; ao contrário daquele que está mais tranquilo, cuja voz será emitida com um volume mais baixo. Pode-se relacionar esses tipos de expressão vocal aos ambientes em que ocorrem as aulas, uma relação pertinente: em sala grande ou pequena; em espaço aberto ou fechado; em ambiente com ar-condicionado, ventilados, ou não ventilados; em ambiente gelado ou quente. Ainda, quanto ao uso da voz, é possível observar algumas questões fisiológicas: fala logo cedo, quando o indivíduo acorda ou, ao final do dia, depois de muito ter falado; ou quando está rouco, fanho ou, ao contrário, em perfeitas condições; ou, ainda, quando gripado, ou saudável. Considera-se que todas essas ações que envolvem o homem e o uso da voz são deliberações performáticas próprias do ambiente em que está inserido. O cotidiano da voz de um professor, imbricado à audição, torna-se emissário de possibilidades representativas para um profícuo e proveitoso ambiente, neste caso, a sala de aula. Schafer destaca que “a voz humana, em conexão com o ouvido, deve fornecer os referenciais para as discussões sobre o ambiente acústico saudável à vida” (SCHAFER, 2011b, p. 195).

Percebe-se, além disso, que as questões do uso da voz pertinentes aos docentes são inúmeras e, nesse contexto, entender sua utilização nesses diferentes cenários é de fundamental importância. Para compreender essas ações, em especial quando inseridas no cotidiano da carreira docente, em que ele reflete a respeito do desempenho vocal antes, depois e enquanto leciona, inicialmente, se faz necessário priorizar a identificação dos termos e sentidos referentes a ela. Assim, poder-se-á propor conscientemente base conceitual para as discussões aqui propostas.

Inicia-se, então, com a tentativa de esclarecer o que é a voz. A partir do enfoque físico, a voz é o som emitido por meio da vibração das pregas vocais, modificado pelas cavidades de ressonância, durante uma expiração. Nessa engrenagem, as pregas vocais vibram depois que o fluxo e a pressão de ar são ativados pelo sistema respiratório (BEHLAU, 2001).

Dito de outra forma, a voz é produzida a partir de um som básico gerado na laringe, chamado fonação. A laringe localiza-se no pescoço e é um tubo composto por cartilagens. Dentro da laringe estão as pregas vocais, as quais são responsáveis pela produção da matéria prima sonora. Elas são duas e estão paralelas ao solo, como se estivessem deitadas. O tamanho

e espessura das pregas vocais variam de acordo com a idade e o sexo da pessoa. Por exemplo, um adulto com pregas vocais maiores e mais espessas, tenderá a ter uma voz mais grave, já o indivíduo com pregas vocais menores e menos espessas, poderá apresentar uma voz mais aguda.

As pregas vocais afastam-se para que o ar entre nos pulmões e aproximam-se e vibram para que a fonação aconteça. Portanto, o ar é essencial para a produção da voz, sendo o combustível energético da fonação. Sem o ar não seria possível ativar a vibração das pregas vocais, o que você pode comprovar fechando a boca e o nariz simultaneamente e procurando emitir um som. Sendo o ar elemento vital para que a voz seja produzida, é curioso observar que justamente a infecção gerada pelo Sars-CoV-2 atue, entre outros pontos, na limitação da capacidade respiratória do infectado, pelo comprometimento do pulmão.

No entanto a principal função da laringe não é produzir a voz, mas sim proteger as vias respiratórias, sobretudo os pulmões. O som na laringe é semelhante ao de um barbeador elétrico, não sendo parecido com nenhuma vogal ou consoante. Pode-se também imitar esse som, vibrando os lábios. O som básico produzido pelas pregas vocais na laringe passa por uma série de cavidades de ressonância, que se ajustam como se fossem um alto-falante natural formado pela própria laringe, faringe, boca e nariz.

Com isso pode-se compreender que a voz é resultado do equilíbrio entre duas forças – a força do ar que sai dos pulmões – a chamada força aerodinâmica, e a força muscular das pregas vocais – a chamada força mioelástica. Caso haja um desequilíbrio nesse mecanismo, poderá acontecer uma alteração vocal. Se o ar que passa pela laringe é excessivo, a voz será soprosa ouvindo-se “ar” na emissão, uma queixa muito comum entre cantores, professores e outros profissionais da voz. Por outro lado, se a força muscular for maior que a necessária, o som ficará comprimido em pouco ar e a voz sairá tensa e estrangulada.

Os sons são articulados principalmente na boca, através de movimentos da língua, dos lábios, da mandíbula, dos dentes e palato. A voz falada e cantada utiliza-se das mesmas estruturas, com diferentes ajustes devido às necessidades do canto. Esses ajustes estão relacionados principalmente a maneira de respirar, que no canto é mais profunda. As pregas vocais vibram de maneira mais controlada e com maior energia acústica, as caixas de ressonância são amplamente empregadas para amplificar o som básico produzido na laringe.

Dessa maneira, a voz pode ser entendida como uma variedade de sons emitidos por estruturas especificamente destinados a produzi-la, como, por exemplo as pregas vocais. Reiterando, as pregas vocais são estruturas musculares muito delicadas que são ativadas pelos

músculos intrínsecos (internos) e extrínsecos (externos). Os músculos intrínsecos atuam na abertura, fechamento, alongamento e tensão das pregas vocais. Os extrínsecos agem no abaixamento e levantamento da laringe, que é o órgão onde as pregas vocais estão abrigadas. Quanto mais agudo o som emitido mais alongadas e tensas as pregas vocais estão. Nos sons mais graves as pregas vocais ficam mais frouxas e menos tensas. Encontram-se entre esses sons, o gritar, o chorar, o gargalhar e o gemer. Quando organizados segundo algumas regras de uso, constroem a fala e o canto.

Os sons gerados pelo órgão vocal, incluindo as pregas vocais vibratória; ou, mais precisamente, por uma coluna de ar originada pelos pulmões, modificada em primeiro lugar pelas pregas vocais vibratórias e, depois, pelo resto da laringe, faringe, boca e, às vezes, também, pelas cavidades nasais. Assim, a voz se torna sinônimo de som vocal (SUNDBERG *apud* DAVINI, 2008, p. 308).

Nesse contexto, quando a voz assume a condição de fala, alcança também a condição de código comunicativo para os indivíduos e torna-se importante para as relações dialógicas e interlocutoras da humanidade. É nesse processo que vemos o som da voz como o mais significativo para o homem; é por meio dela que ocorre a consolidação e o pertencimento de interação no mundo. Rodrigues et al., destaca que

Todos os sons humanos são potencialmente expressivos de vida, mas o som da voz, presumivelmente devido à sua notável variabilidade minuciosamente controlável e ao seu caráter pessoal, é, com certeza, o mais importante deles (Rodrigues et al, 2013, p. 129).

Linklater (1976) define a voz como um instrumento humano; isso porque, no cotidiano, a voz se torna elemento representativo da pessoa. Segundo essa autora “[...] se no dia-a-dia a voz expõe a pessoa, a voz como instrumento tenderia a funcionar, paradoxalmente, como uma tela cuja função seria a de ocultar a pessoa” (Linklater, *apud* DAVINI, 2008, p. 309).

Percebe-se, assim, que a voz ganha uma identidade, o que é conhecido como timbre. O timbre vocal é um elemento distintivo, não há uma voz igual a outra. Cada voz tem a sua característica sonora, sua individualidade, aspectos que a torna única. O timbre da voz está relacionado à sua cor que pode ser clara ou escura e, isto, na realidade é determinado pela quantidade e intensidade de harmônicos que a voz possui. Pensando acerca da identidade vocal de modo mais amplo, concordamos que nossa identidade vocal é constituída na trajetória de nossa vida, levando em conta nossa história, os nossos relacionamentos interpessoais e a nossa forma de nos comunicar uns com os outros (BEHLAU et. al, 2017, p. 17). Timbre é a qualidade daquilo que produz som. É a característica específica do som, o que permite que a fonte emissora seja reconhecida pelo ouvinte; pode ser o som de uma voz ou de um instrumento

musical⁴. É assim que surgem algumas características vocais consagradas no senso comum: voz *sexy*, voz chata, voz agradável, voz de locutor, voz de “taquara rachada”, voz infantil, dentre outras.

Alinhado com o timbre, há outro conceito necessário para compreender a voz: o registro. Diferente do timbre, o registro é um conceito associado prioritariamente à voz humana. Refere-se a extensão vocal permitida pela vibração das pregas vocais que entrelaçam a voz grave e a voz aguda. A percepção dos diferentes registros vocais contribui para a exploração de diferentes sonoridades da voz, seja no contexto da fala ou do canto. Por exemplo, quando falamos de modo enérgico, contundente, empregamos o que é chamado de registro de peito, que resulta numa voz mais densa, encorpada; quando falamos suavemente, em geral, utilizamos o que é denominado registro de cabeça, com uma sonoridade mais leve e menos encorpada. Isto é, nas diferentes situações do cotidiano ou da sala de aula, o registro vocal será solicitado de diferentes maneiras em função do trabalho de grupos músculos intrínsecos laríngeos específicos. A literatura aceca do assunto, aponta que no registro de peito, há predomínio de atividade do músculo intrínseco, denominado TA (Tireoaritenóideo) e no registro de cabeça, o CT (Cricotireóideo). O primeiro é constituído com maior proporção de fibras de contração rápida, o que os torna mais fatigáveis. O segundo é formado com maior proporção de fibras de contração lenta, o que os torna mais resistentes (PINHO e PONTES, 2008, p. 62-64). A partir dessa informação, concluímos que na voz falada ou cantada o uso inadequado do registro de peito, pode ocasionar alterações e desgastes vocais. Essa consideração pode ser corroborada se observarmos que, por muitas vezes, quando as pessoas ficam roucas elas começam a perder a voz pela região grave, a qual abarca o registro de peito. Ao estudar o registro com a finalidade de encontrar semelhanças e diferenças conceituais que perpassam por distintas perspectivas vocais, tais como: “cantor(a)/professor(a) de canto; fonoaudiólogo(a) e otorrinolaringologista; ou cientista da voz” (MIGUEL, 2012a, p. 28) identificamos que cada um desses profissionais percebe que a ampliação da definição do registro vocal busca compreender os diferentes modos de perceber a qualidade e o uso da voz:

[...] que têm buscado por diversos meios e técnicas compreender na voz humana, quais são os princípios fisiológicos que regem uma gama de sons que vão do grave ao agudo, guardando uma natureza sonora peculiar a cada região, que se evidenciam operacionalmente por meio dos elementos: perceptivos, acústicos, fisiológicos e aerodinâmicos, essenciais à configuração do fenômeno registro vocal, [...] (MIGUEL, 2012a, p. 34-35).

⁴ Segundo o *Dicionário de Música* organizado por Alan Isaacs e Elizabeth Martin (1985), Timbre é a qualidade ou a cor do som. “É determinado pelo número e intensidade dos harmônicos coexistentes com o som fundamental.”

Segundo Sundberg (1987), o registro refere-se à pronúncia ou aos modos da fala, que designam as peculiaridades do som, que se alteram conforme as origens social e geográfica das pessoas. Nesse contexto, com as resultantes advindas da relação timbre e registro, observa-se a capacidade performática da voz, que aparece, pontualmente, a partir da vontade e da intenção da emissão da voz e que possibilita estruturar o seu uso como força expressiva. Concordamos que “A emissão da voz é um fenômeno que comporta grandes variações. Além das consideráveis diferenças de uma pessoa para a outra, a voz apresenta-se em um mesmo indivíduo sob múltiplos aspectos” (HUCHE; ALLALI, 2005, p. 11).

Assim, quando condicionado por sua estrutura social, um professor manifesta, por meio de sua voz, nuances, variações melodiosas e ondulações timbrísticas a ela. Esse processo se revela pelo uso do caráter expressivo da voz que, concomitantemente, pode ser entendido por deliberação performática da voz. Por intermédio de sua voz, o professor impacta o seu ouvinte e, ele é também, influenciado pelas vozes das pessoas com as quais se relaciona. Nesse sentido, compreendemos que a voz extrapola aspectos fisiológicos, revelando que a voz é conexão da mente do corpo e do espírito. Somos produto de nossa voz. Nossa voz faz parte de uma teia social.

A voz como ação performática

Ao compreender a voz como meio fundamental para a comunicação humana, pode-se constatar que ela está presente em todas as culturas, desde a Antiguidade. A voz é central em toda cultura e, assim do interior desse fenômeno poderemos vislumbrar o que esses sons vocais dizem a respeito de nós mesmos, do nosso modo de pensar, agir e se relacionar com o outro (ZUMTHOR, 2000, p. 13). A voz, sobretudo nesse momento de pandemia, tem exercido uma função centrípeta – isto é, tem proporcionado a aproximação das pessoas (SCHAFER, 2011a, p. 246). Desde tempos mais remotos as pessoas concebem ideias, concepções, sensações e sentimentos acerca da voz que produzem ou escutam, essas são as representações sociais a respeito da voz (MOSCOVICI, 2007). Nesse período de isolamento social essas representações têm sido formuladas, transformadas e adaptadas e isto nos permite pensar no caráter simbólico da voz que gera em nós emoções ou pensamentos, além das sensações mais imediatas que ela pode nos trazer (SCHAFER, 2011a, p. 239). A voz traz consigo a unicidade de quem a produz (CAVARERO, 2011, p. 17). Para essa experiência é preciso se ater à vocalidade que é definido como “o conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios, independente da

linguagem” (CAVARERO, 2011, p. 27). A voz expressa o que as palavras não conseguem expressar – a unicidade de quem a emite.

O entrelaçamento desses conceitos nos ajudam a pensar numa Antropologia da voz que nos permite conhecer o homem e suas relações com o outro e os seres vivos, por intermédio da voz que está presente nas mais diferentes culturas. Por isso, ao adentrarmos ao universo sonoro da voz que se estabelece em meio ao isolamento social podemos obter indicativos de como observar, analisar e interpretar as produções vocais e os significados que surgem em meio aos mais variados contextos (MIGUEL, 2012b).

Considerando-se que a humanidade, em sua trajetória de consolidação, além de usar a voz para se comunicar, por ela também se expressa, desempenha e atua, principalmente, em períodos específicos que geram trânsitos vocais, pode-se refletir que na voz humana encontra-se fundamental capacidade performática. Assim, destaca Vilas:

O caráter histórico-social da voz, fundante do conceito de vocalidade, aplica pensar a voz humana como um universal que se manifesta na particularidade contingente e restrita de um determinado tempo-espço. (VILAS, 2008, p. 281)

Da mesma forma, Paul Zumthor (2007, p. 27) considera “com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. Assim, do mesmo modo como os homens constituem representações entre si e nos entendimentos de como relacionam-se por meio da voz, em cada ato em que a voz é utilizada, a ação performática é efetivada. Em todas as deliberações humanas nas quais a voz é meio condutor, pode-se observar a concretização do uso performático da voz.

Quando aproximamos esses subsídios conceituais à realidade cotidiana do professor, percebe-se que ações simples ou complexas numa atuação docente, por serem carregadas de nuances vocais, emanam deliberações performáticas. A energia atribuída pelos momentos acalorados, próprios das tentativas de se fazer ser ouvido pelos alunos, quase sempre carregada de muita vontade e emoção, são elementos que sentenciam a atuação performática do professor.

Ainda no entendimento da voz como elemento performático, nota-se íntima relação desse processo com o *locus* inerente à atuação daquele que utiliza a voz. O contato das pessoas e suas experiências de vida com as dinâmicas próprias dos lugares com os quais os homens constroem sua existência, seja no aspecto material, seja no espiritual, perpassa as deliberações performáticas por meio da voz. Os rituais, os eventos sociais, as disputas de poder, os pertencimentos humanos dos saberes constituídos são carregados de produções vocais que geram performances, nos tempos e nos espaços que solidificam essas relações sociais.

No caso da atividade docente, esse tempo e espaço é o cotidiano da sala de aula. O professor, em contato com os alunos, ao utilizar a sua voz ao dar sua aula, precisa estabelecer comunicação clara e concisa para fazer seu papel educacional. Em geral, esse processo é intermediado por símbolos e signos, convencionados ou eventuais, considerados, em sua totalidade, ações performáticas, que ajudam o professor, cantor ou performer a construir uma comunicação elaborada e eficaz. Denis Vasse afirma que “a voz se situa no espaço intermediário entre o orgânico e a organização, no intervalo entre o corpo biológico e o corpo social” (*apud* VILAS, 2008, p. 281). Nesse contexto, pode-se destacar que “As palavras deixam de ser signos duais dotados de significado e significante, de sentido e som para fundirem-se em uma só experiência simbólica [...]” (BORDELOIS, 2003, p. 92-93).

Essa pandemia, de certa forma, modificou a maneira pela qual as vozes dos professores são projetadas. A voz que no contexto presencial era projetada no corpo de quem produz, no espaço da sala de aula e reverberava em seus ouvintes, foi achatada numa tela de celular ou computador, filtrada pelos microfones de um ou outro dispositivo, além dos atrasos na chegada do som até o ouvinte, em função da qualidade de conexão da internet. Essa voz midiaticizada não proporciona uma educação relacional em que professor e estudante se nutrem de saberes, afetos, experiências e amor. Nota-se isso quando nos referimos às aulas remotas, ou melhor, às videoconferências. Como quase sempre os alunos estão com as câmeras desligadas, não há condições e ações disparadoras para que o professor possa se manifestar do mesmo modo como o faz numa aula presencial, isto é, com “olho no olho” e “voz na voz”. Não se sabe se há dúvidas, compreensão ou entendimento, por parte dos alunos. Fica faltando um elo nesse campo da comunicação. A passividade provocada pela atividade monóloga e cega do professor, modifica as questões performáticas da voz que, antes, era ativa e dinâmica, e agora, com a pandemia, tornou-se indiferente, ociosa e apática.

Implicações para o professor que canta

A utilização que o professor faz da sua própria voz mostra-se importante para que os objetivos didáticos sejam alcançados. Contudo, quando se refere ao professor de música, este uso da voz mostra-se intensamente mais acentuado. Fato é, que não podemos desconsiderar aqueles docentes que utilizam a música como meio para desenvolver suas dinâmicas no momento de ensinar; como exemplo, um professor de geografia que utiliza paródias em suas aulas. Entretanto, verifica-se que o professor de música tem a voz, e seu devido uso

performático, como uma das ferramentas elementares e fundamentais para exercer a sua atividade em educação musical.

A construção do cantar, a educação musical e o desenvolvimento da performance se dão a partir de uma pedagogia relacional que possibilita ao professor de canto e ao educador musical proporcionarem situações em que os alunos participem ativamente, explorando a sua voz, descobrindo seu corpo, conhecendo melhor seu funcionamento e suas possibilidades (SPECH; BÜNDCHEN, 2012, p. 69).

Sabe-se que as aulas de música são repletas de práticas e dinâmicas que utilizam a voz. Igualmente, alguns teóricos confiam na voz como elemento principal para ensinar música. A professora Bernadete Zagonel (2012) afirma que:

A voz é o instrumento musical nato do ser humano, mas nem sempre os professores de música a utilizam em todo o seu potencial. [...]. É necessário, portanto, ver na voz um instrumento eficaz e cheio de possibilidades e recursos para a criação sonora (ZAGONEL, 2012, p. 18).

Já o educador musical Joaquim de Paula destaca que “Brincar com a voz é questionar, construir a própria identidade, experimentando momentânea e intencionalmente outra postura de ser perante o mundo” (PAULA, 2009, p. 13). Nesse contexto, por ser a voz um instrumento musical natural e acessível a todos os alunos, faz-se necessário que o professor de música dê conta dessa natureza fundamental para as aulas de música. Os resultados mais comuns desse desdobramento do uso da voz em sala de aula são as formações de grupos vocais e corais que se apresentam em festas e eventos pontuais da escola. Percebe-se, também, a descoberta de “talentos” – aqueles que por motivo anterior trazem dispositivos de afinação e rítmica, por exemplo –, que se destacam dentre o universo dos alunos; com frequência, são os que vêm de uma trajetória de envolvimento com o canto familiar, ou o canto na igreja.

Deste modo, o uso da voz na educação musical, além de ser equipamento indispensável, mostra-se, ainda, peça importante na engrenagem para o professor que canta, dado que constrói atividades que vão além da oralidade – um organismo que do mesmo modo é cognitivo.

Agora, na pandemia, esse processo encontra-se prejudicado. Canções em diferentes línguas, nas aulas de música em todo o planeta, recebem interferências em distintas situações universais. As vozes que frequentemente convertem nuanças em performances, passam a ser cúmplices de um dano da comunicação entre professores e alunos: vozes que cantam, calam-se. O atual aparelhamento orientado pelas instituições que geram os sistemas de saúde que designam – com razão – o uso de máscaras, não previu os efeitos colaterais deste uso, que dentre inúmeros outros, trouxe implicações àqueles que utilizam a voz como seu mais precioso dispositivo.

Isto fica evidente quando se observam as notícias e os relatos de professores de música que atuam em todo o planeta – entre os quais estes pesquisadores estão incluídos. Igualmente, quando se observa as vivências das atuais aulas remotas, a realização das atividades que envolve o canto, seja de modo individual ou coletivo, mostra-se intensamente prejudicada. Sobretudo, as atividades musicais que envolvem o canto coletivo tiveram que ser repensadas na pandemia. Em função da necessidade de distanciamento social os ensaios corais foram suspensos e muitos grupos passaram a realizar encontros virtuais, o que no começo parecia ser uma grande “novidade”, mas que no decorrer dos meses se mostrou uma prática cansativa, para muitos.

A partir de março de 2020, começamos a ouvir diversos webinários, a ler reportagens e artigos científicos oriundos de várias partes do mundo que discutiam a respeito de como o ato de cantar poderia ser um grande fator de contaminação em função de gotículas e aerossóis disparados durante a emissão vocal. Começou-se, a essa época, criar um certo alarde de que o canto coletivo estava com os seus dias contados. Estudos realizados, na Alemanha, Áustria e Estados Unidos, ao longo do ano, trouxeram dados que mostraram que o ato de cantar, não é o “grande vilão” da pandemia. A partir de agosto, setembro, aproximadamente alguns grupos, em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, começaram a retornar seus ensaios, envolvendo a voz, com protocolos rigorosos, abarcando o uso de máscara, distanciamento social, ensaios de curta duração, redução de pessoas por ensaio, ensaios ao ar livre ou em espaços grandes e com ventilação natural, entre outras medidas.

Estamos em janeiro de 2021 e não podemos dizer, exatamente, quando as atividades vocais coletivas retornarão à sua normalidade, sobretudo nos estabelecimentos de ensino público. Pensamos que, talvez, se houver vacinação no Brasil, no segundo semestre de 2021, poderemos ter um retorno gradativo e parcial de atividades dessa natureza.

Considerações finais

Na construção da trajetória dos homens, desde a pré-história, diferentes crises humanitárias sempre estiveram presentes. Na atualidade – que tem por característica principal os modos de vivências pautados na globalização –, crises também acontecem, porém, muitas não são levadas em conta. Isso acontece porque, na concepção global moderna, a pressa, a correria e a agitação do cotidiano, em que a necessidade de dar conta das metas diárias e objetivos constantes, escondem essas adversidades. É nesse contexto que se vê pessoas dizendo: “Como os dias passam rápidos”, ou “chegamos em dezembro e nem percebemos”. Então,

percebe-se que o homem só dá conta desses problemas e apuros quando ocorre um trauma. O choque causado pelo trauma o leva a repensar e a refletir acerca de suas práticas e de seus modos de vida.

Analogamente, é assim que se deve associar a crise da pandemia causada pelo COVID-19. As atenções aos efeitos colaterais causados pelo isolamento social vêm traumatizando as performances dos professores que têm a voz como dispositivo básico e essencial, sobretudo, aqueles que desenvolvem atividades em aulas de música. Essa pandemia eclodiu, sinalizando em luzes amarelas as devidas atenções aos aspectos que envolvem a voz. Não apenas por ter modificado os momentos performáticos inerentes às salas de aula, que agora estão vazias e mudas, mas pelo grau de importância apresentado quando a performance ocorre acertadamente, em tom que leve à plenitude da compreensão dos saberes compartilhados com os alunos.

Ao considerar que a voz se incumbe de apresentar a nossa personalidade, e, ao levar em conta que é, também, responsável por consolidar a nossa idiossincrasia construtora de processos que nos identificam com a coletividade, pode-se ponderar que, se não formos cautelosos e prudentes quanto ao uso da voz, poder-se-á encontrar um caminho tortuoso que leve ao anonimato, ou seja, um processo que nos rotule como indigentes, já que não exerceremos nossa capacidade de usar a voz integralmente, com legitimidade. A forma como lidamos com a nossa voz mostra a nossa forma de compreender, estar e experienciar o mundo, evidencia inclusive como é que lidamos com as crises que nos assolam.

Tendo em vista o professor que canta em atividades de educação musical, ao evidenciar que a voz e canto são elementos indissociáveis, as contingências para que as performances sejam afetadas e danosas, são potencialmente iminentes.

Espera-se que, ao findar esse processo pandêmico, a ação performática da voz do professor que canta seja reestabelecido e ressignificada, e que se possa aproveitar dos aprendizados consolidados nesses dias complexos, e colocar em prática a efetiva utilização da voz e sua capacidade performática. A expectativa é que no retorno da normalidade o professor possa aprimorar a sua competência comunicativa, aperfeiçoar sua disposição didática e atentar-se aos devidos cuidados referente à saúde vocal. É necessário investir continuamente no desenvolvimento vocal pessoal, para que se possa trabalhar com competência com a voz do outro.

Por fim, observa-se que neste momento de pandemia, as reflexões referentes ao uso da voz pelos professores que a utilizam como instrumento de trabalho são urgentes e

imprescindíveis. Não se quer dizer que em momentos anteriores o olhar para a voz deveria ser, ou era minimizado. Porém, os tempos atuais trazem dispositivos universais que pelo seu próprio modo operante acabam interferindo diretamente nos processos do uso da voz, dentre eles, o que mais se destaca é a máscara que, mais do que tampar as nossas bocas, emudecem nossas vozes e silenciam nossas performances.

Referências

- BEHLAU, M. (org.). *Voz: o livro do especialista*. 2 ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo; MORETI, Felipe. *Higiene vocal: cuidando da voz*. 5 ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2017.
- BORDELOIS, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*. Trad. Barbeitas, F. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DAVINI, Silvia A. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 307-315.
- HUCHE, François; ALLALI, André. *A voz: Anatomia e Fisiologia dos Órgãos da Voz e da Fala*. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- MIGUEL, Fabio. Registro vocal: uma abordagem conceitual. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 8 n. 1-2 p. 26-35, 2012a. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/28088>. Acesso em julho de 2021.
- MIGUEL, Fabio. *Paisagem sonora: um estudo da voz humana como símbolo sonoro*. Tese de doutorado defendida no programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP. Orientadora: Profa. Dra. Marisa T. Fonterrada. São Paulo, 2012b.
- MINTO, Lalo Watanabe. *Pandemia e Universidade Pública: Educação, ensino e condições de trabalho*. Live promovida pela ADUNESP (Associação dos Docentes da UNESP) em 05/06/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7CKjN2vp5EY&feature=youtu.be>.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Tradução de Pedrinho A. Quareschi. 5 ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.
- PAULA, Joaquim de. *Jogos Musicais: Recreação, Socialização, Musicalização*. 1 ed. Petrópolis (RJ): J. de Paula, 2009.
- PEREIRA, Marcia Maracajá P. Ensino de Literatura em cena: a performance literária da poesia na sala de aula. *Revista Leitura*, v. 2, n. 54, Jul/Dez 2014, p. 81-96. Disponível em: <file:///C:/Users/Maestro%20Marlon/Downloads/2214-8374-2-PB.pdf>. Acesso em: 15 Jul 2020.

PINHO, Sílvia M. Rebelo. *Manual de higiene vocal para profissionais da voz*. 3 ed. Carapicuíba, São Paulo: Pró-fono, 2002.

PINHO, Sílvia M. Rebelo; PONTES, Paulo. *Músculos intrínsecos das laringe e dinâmica vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

RODRIGUES, Adriana; CONDE, Cecília; NOGUEIRA, Marcos. *Sons & Expressões: a música na educação básica*. Rio de Janeiro: Rovello, 2013.

SCHAFER, Murray R. *A afinação do mundo*. Tradução de Maria T. de O. Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011a.

SCHAFER, Murray R. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Maria T. de O. Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011b.

SPECHT, Ana Cláudia; BUNDCHEN, Denise Sant'Anna. A atividade de apreciação na construção do cantar. In: BEYER, E.; KEBACH, P. (Org.). *Pedagogia da Música: experiências de apreciação musical*. 2. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

SUNDEBERG, Johan. *The silence of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University Press: 1987.

VILAS, Paula C. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 15- 40.

ZAGONEL, Bernadete. *Brincando com música na sala de aula: jogos de criação musical usando a voz, o corpo e o movimento*. Curitiba: Ibplex, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Aperfeiçoamento e capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia

Ravi Shankar Viana Domingues
Universidade Federal da Paraíba
ravishankaroboe@gmail.com

Luciana Noda
Universidade Federal da Paraíba
lucnoda@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta as estratégias adotadas pela classe de oboé da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) durante a pandemia. Essas atividades fazem parte do Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical, criado em 2018. O projeto tem como objetivo fomentar atividades que contribuam para o desenvolvimento integral da performance de instrumentistas e cantores brasileiros. Nas duas primeiras edições do projeto foram realizadas mais de 50 ações cujo foco principal foram os aspectos psicofísicos da performance através de workshops sobre Yoga, Tai-Chi Chuan, Meditação e Psicologia da Performance, além de recitais em diferentes espaços da cidade de João Pessoa. Em 2020, devido às restrições de isolamento social impostas pela pandemia de COVID-19, todas as atividades do projeto foram adaptadas ao formato remoto, com o intuito de mantermos “atividades de resistência” que pudessem contribuir para a motivação e desenvolvimento dos estudantes de música no Brasil. Apesar de todas as adversidades, o projeto foi expandido e contou com a colaboração de músicos de diversas instituições musicais brasileiras e internacionais e a participação de pessoas de todo o mundo.

Palavras-chave: Pedagogia da Performance, Performance Musical, Práticas Psicofísicas, Oboé, Pandemia.

Improvement and training in musical performance: strategies for work in the pandemic

Abstract: This paper presents the strategies adopted by the Oboe studio of the Federal University of Paraíba (UFPB) during the Pandemic in order to carry out the activities of the Training and Improvement in Music Performance Project. Created in 2018, this project aims to foster activities that contribute to the integral development of the performance of Brazilian instrumentalists and singers. In the first two editions of this project, there were more than 50 exercises in which the main focus included psychophysical aspects of performance through workshops in Yoga, Tai-Chi Chuan, Meditation and the Psychology of Performance, as well as recitals in different venues in the city of João Pessoa. In 2020, due to the social isolation restrictions by the COVID-19 Pandemic, all the project's activities were adapted to a remote format, in order to maintain “political resistance activities” that could contribute to the motivation and development of music students in Brazil. Despite all the adversities, this project has expanded with the collaboration of reputed musicians from several Brazilian and international musical institutions, and the participation of people from all over the world.

Keywords: Performance Pedagogy, Musical Performance, Psychophysical Practices, Oboe, Pandemic.

Introdução

A partir do final do século XX, o mercado das orquestras sinfônicas brasileiras transformou-se significativamente com a reformulação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo que criou novos paradigmas para as instituições musicais no Brasil (MINCZUK, 2005, p. 40). Essa nova dinâmica mercadológica fez com que a exigências nos processos

seletivos para ingresso nessas instituições musicais aumentassem consideravelmente, exigindo dos instrumentistas uma maior proficiência nos diversos aspectos da performance musical.

Para Giddens (2002), esse aumento na concorrência é uma das consequências da modernidade resultante da conexão global que afetam diretamente a vida do indivíduo tanto na esfera pessoal quanto na profissional. Mota (2017) aponta que as novas demandas do mercado entram na sala de aula sendo necessário que o sistema educacional esteja atento às transformações socioculturais onde está inserido (MOTA, 2017, p. 135). Assim, desde 2006 algumas instituições como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e recentemente a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais criaram suas próprias Academias de Música com o intuito de fornecer aos jovens instrumentistas uma preparação apropriada às novas exigências do mercado (MINCZUK, 2015, p. 284).

Considerando a universidade como esfera de formação desses profissionais, ela possui a responsabilidade social de propor ações que complementem atividades de ensino que promovam o diálogo e o intercâmbio do conhecimento com a sociedade e as instituições musicais onde estão inseridas, mantendo-se atenta às demandas desse mercado dinâmico. Nesse contexto, o Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical tem como objetivo contribuir para o aperfeiçoamento da performance musical dos estudantes de música brasileiros em diversos níveis e contextos, através de ações realizadas pela classe de oboé da Universidade Federal da Paraíba.

O Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB busca fomentar o desenvolvimento técnico e musical dos estudantes brasileiros de forma contínua, ampliando e otimizando as atividades oferecidas pelas instituições musicais públicas do Brasil. As ações do Projeto ainda buscam ajudar os alunos no delineamento dos seus objetivos pessoais e profissionais através de atividades que promovam o processo reflexivo, alinhadas às demandas do cenário musical brasileiro e internacional. Nesse sentido, todas as ações do Projeto visam discutir o maior número possível de aspectos relacionados à performance musical.

De acordo com Virgínio (2009, p. 83) o conceito de “formação” é complexo e abrange uma profusão de significados e de usos dessa palavra com outros conceitos como os de educação, instrução e cultura. Entendemos que formação é um processo dinâmico, portanto, inacabado e em constante processo, que pode proporcionar uma base referencial em um modelo específico.

Durante seu processo de formação, o instrumentista desenvolve uma série de habilidades cognitivas e metacognitivas que contribuem para o refinamento e aperfeiçoamento da manipulação de recursos expressivos para a construção de uma performance. As habilidades cognitivas podem ser compreendidas como as diversas habilidades que possuímos e que vamos aprendendo no decorrer do nosso desenvolvimento em todas as áreas da nossa vida. A metacognição, por sua vez, está ligada à nossa capacidade de refletir e desenvolver estratégias para a solução dos mais diversos problemas (NETO et al., 2016, p. 251).

Assim como Rothwell (1983), compreendemos que o domínio técnico de uma linguagem artística não deve ser cultivado como uma finalidade em si, consideramos fundamental o desenvolvimento e o controle das competências necessárias para que o músico seja capaz de manipular os parâmetros musicais satisfatoriamente para comunicar aspectos expressivos na construção e realização de uma performance musical.

Geralmente as atividades dos instrumentistas destinam-se, quase que exclusivamente, ao desenvolvimento de habilidades técnicas para a construção e execução de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, sem considerar devidamente outros aspectos fundamentais para sua performance (ALMEIDA, 2011, p. 64). No entanto, as ações do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB buscam abordar a interpretação musical através de uma abordagem integral, divididas em três eixos estruturantes: a saúde física, a saúde mental, ou seja, aspectos mentais e emocionais relacionados à performance do músico e, por fim, a competência técnica e musical (BUSWEL, *apud* FUZIKAWA, 2017, p. 49). Tendo em vista que esses três aspectos se tocam, se cruzam e se influenciam constantemente durante o desenvolvimento e realização da performance, foram promovidas práticas psicofísicas, seminários e palestras, masterclasses, cursos de extensão para oboístas e cursos preparatórios para audições de orquestra.

Além dessas ações, o Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical busca contemplar os aspectos globais de enunciação da performance musical, público e os diferentes contextos de realização da performance. Essas atividades abarcam todos os agentes e elementos participantes da ação, através de performances musicais públicas em diferentes ambientes, além de palestras sobre os repertórios interpretados, propiciando uma maior interação entre os ouvintes, os artistas e as obras interpretadas.

1. Histórico do projeto

O Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical faz parte do Programa de Extensão do Departamento de Música da Universidade da Paraíba, cujas ações desenvolvem-se de acordo com as diretrizes da Resolução n.º 07/2018 estabelecidas pelo Conselho Nacional de Educação Superior e Câmara de Educação Superior, do Ministério da Educação. Suas ações procuram articular as dimensões extensionistas (interação dialógica; interdisciplinaridade; indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão), observando sistematicamente os “impactos das ações sobre os segmentos sociais alvo ou parceiros das práticas” (CRISTOFOLETTI; SERAFIM, 2020, p. 8; FORPROEX, 2012, p. 29).

As estratégias deste projeto de extensão estão alinhadas com os objetivos do desenvolvimento sustentável no itens Saúde e Bem-Estar pois busca "contribuir com o esclarecimento cada vez maior em torno da saúde mental e da importância do bem-estar psicológico e físico" e Educação de Qualidade, viabilizando "estratégias em todos os níveis educacionais, desde a infância até a vida adulta, com vistas a contribuir para a garantia de que a educação seja viável sem discriminação de gênero" (SILVA, 2018, p.77).

Assim, tendo como compromisso a prestação de serviço à comunidade através de ações interdisciplinares, educativas, culturais e científicas, o Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical ofereceu em suas duas primeiras edições, realizadas presencialmente em 2018 e 2019, mais de 35 atividades em diferentes espaços da cidade de João Pessoa, contemplando aproximadamente 420 participantes inscritos.

As atividades do Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical são ações extensionistas agrupadas em três eixos temáticos estruturantes:

Quadro 1 - Organização em três eixos temáticos das atividades oferecidas nas duas primeiras edições do Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical.

EIXOS TEMÁTICOS	1) PSICOFÍSICO	2) TÉCNICO E MUSICAL	3) ASPECTOS GLOBAIS
DESCRIÇÃO	As práticas direcionadas para uma melhor compreensão, percepção e desenvolvimento do funcionamento de aspectos físicos e psíquicos envolvidos na interpretação musical.	Ações relacionadas ao aperfeiçoamento técnico e musical	Atividades que buscam refletir sobre o ouvinte como parte ativa de uma performance e o meio em que estão performer e ouvinte como um meio cognitivo (FRIDMAN, 2015, p. 6).
CURSOS, OFICINAS E WORKSHOPS	Yoga	Masterclasses de oboé	Performances Musicais em diferentes espaços da UFPB
	Tai-Chi Chuan	Oficinas de Palhetas	
	Técnica de Alexander	Cursos de extensão de oboé	
	Pilates	Curso Preparatório para Audições (simulados de processos seletivos para orquestras e outras instituições musicais)	Música de Câmara na ala infantil do Hospital Napoleão Laureano
	Meditação		
PALESTRAS E SEMINÁRIOS	"Estratégias de Estudo Deliberado e suas contribuições para a performance musical"	"Preparando alunos para audições de orquestras."	Concertos comentados da Orquestra Sinfônica da UFPB (palestras ministradas por professores da UFPB, abordando o repertório interpretado pela orquestra)
	"Psicologia da Performance para Músicos"		
	"Autorregulação e Musicoterapia Somática para Músicos"		"Ferramentas computacionais para estudo da performance musical: planejamento de experimentos, coleta e análise de dados acústicos"
	"Vivência corporal baseada em Dalcroze e Orff/Gazzi de Sá"		
	"Domínio de palco para músicos"		
	"A Fisiologia do Músico"		

Fonte: Elaboração dos autores

As ações de extensão do Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical procuram fomentar a comunicação entre discentes, docentes e a comunidade geral através de vivências onde a escuta e o diálogo entre os saberes acadêmicos e populares. Essas atividades contribuem para a melhoria da qualidade da educação brasileira através do contato direto dos participantes com diferentes contextos musicais. Dessa forma, foi possível desenvolver um novo olhar sobre a atividade exercida pelos músicos envolvidos no projeto, não focado unicamente nos aspectos interpretativos, mas também no modo que a atividade é exercida, principalmente seu contexto e instrumentos de trabalho (o instrumento, seu corpo e mente) para a construção de suas performances musicais.

2. Persistência através da música

A crise sanitária decorrente da pandemia da COVID-19 que aflige o mundo desde março de 2020 tem impactado todos os aspectos da vida humana, sejam eles econômicos, sociais e políticos. Com o intuito de reduzir os índices de contágio através do distanciamento social, fez-se necessário o fechamento do comércio, de empresas, escolas, universidades, teatros entre outras entidades, consideradas não essenciais para a manutenção social.

Assim, o sistema de teletrabalho foi adotado por diversas instituições como alternativa viável para continuidade de algumas atividades e serviços (TANUS; SÁNCHEZ-TARRAGO, 2020; BARROSO et al, 2020).

A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) determinou por meio da portaria nº 090 de 17 de março de 2020, medidas de adaptação e funcionamento da UFPB para o enfrentamento da pandemia de COVID-19, estabelecendo a adoção de jornada de trabalho em regime de teletrabalho e/ou de revezamento para alguns servidores técnico-administrativos.

Assim, repentinamente nos deparamos com um cenário de mortificação e sofrimento humano, em uma realidade que demandava uma reinvenção das estratégias pedagógicas utilizadas nas aulas presenciais. Não nos era mais possível fazer música presencialmente com outros artistas, lecionar presencialmente aos nossos alunos, escutá-los e nos fazer escutar como estávamos habituados. Nesse contexto de isolamento social, precisamos adaptar nossos ambientes familiares ao espaço de trabalho, encontrar tecnologias de baixo custo para que os alunos tivessem acesso às atividades, para que assim conseguíssemos manter acesa a chama do conhecimento e da vontade de fazer música.

3. Adaptação das ações ao novo cenário

Ao longo da pandemia, foram testadas diversas ferramentas de transmissão remota na manutenção das atividades do projeto tais como *Zoom*, *Googlemeet*, *Jitsmeet* etc. Após diversos testes, encontramos na plataforma *StreamYard* algumas soluções e recursos que nos permitiram continuar e desenvolver as atividades que realizávamos presencialmente de forma satisfatória.

Mais do que uma oportunidade para a comunidade, compreendemos as ações do Projeto de Capacitação e Aperfeiçoamento em Performance Musical como um dever do Departamento de Música da UFPB de disponibilizar os seus recursos humanos e físicos para a manutenção e melhoria do bem-estar e desenvolvimento social e musical no estado da Paraíba e do Brasil.

Com o intuito de aproximar a prática artística, formação de plateia e pesquisa acadêmica e, ainda, atendendo aos três pilares da universidade pública brasileira (ensino, pesquisa e extensão), as atividades do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB foram remodeladas e organizadas em oito frentes de trabalho distintas: (1) Oboé Care, (2) Oboé Repórter, (3) Curso de Extensão de Oboé, (4) Oboé sem Fronteiras, (5) Recitais Digitais, (6) Simulados de Audições de Orquestra (para cordas, madeiras e metais), (7) Curso de Fisiologia do Músico e o (8) projeto A saúde integral do músico da Orquestra Sinfônica da UFPB.

Fundamentando-se nos pressupostos da aprendizagem ativa, propomos aos participantes o desenvolvimento da autonomia intelectual e do protagonismo artístico, entendendo-se e atuando como sujeito de seu processo de formação profissional e como gestor de seus percursos de aprendizagem. Todas as frentes de trabalho, têm como objetivo geral promover experiências que envolvam os diversos aspectos da performance musical.

Sempre que possível, procuramos manter a mesma estrutura para as atividades, adaptada às necessidades e interesses dos ministrantes e dos participantes, como descrito abaixo:

1. Contextualização (biografia do convidado, desenvolvimento histórico da prática proposta etc.);
2. Apresentação dos princípios, funcionamento e benefícios da técnica;
3. Prática individual ou coletiva da técnica (aulas individuais, automassagens, exercícios corporais, exercícios de respiração, prática meditativa, exercícios reflexivos);
4. *Feedback* dos participantes.

A seguir, apresentamos a descrição de cada uma das oito ações distintas do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical:

3.1. O Oboé Care desenvolveu-se a partir de um projeto de música de câmara da classe de oboé, que contava com a participação esporádica de outros instrumentistas. Antes da pandemia, a atividade era realizada mensalmente na ala infantil do Hospital Napoleão Laureano de João Pessoa-PB, onde eram interpretados arranjos de obras voltadas ao público infantil. Os objetivos do Oboé Care são: colaborar para o processo de cura dos pacientes ouvintes, cooperar com o trabalho de todos os profissionais atuantes na unidade de saúde e proporcionar aos nossos alunos uma nova perspectiva sobre o fazer musical.

Segundo Lima et al (2019); Firmeza (2016); Bittencourt et al (2010), intervenções musicais influenciam na melhora da qualidade de vida de pacientes com câncer e outras enfermidades. Essas intervenções musicais otimizam a redução da ansiedade, depressão e outros sintomas adversos, sendo apontado como estratégia de baixo custo, simples e acessível para tratamentos coadjuvantes.

Para que o Oboé Care pudesse continuar suas atividades na pandemia, os alunos da classe de oboé produziram três vídeos com as histórias “O Leão e o Grilo”, “A Galinha dos Ovos de Ouro” e “O Leão e o Rato” (UFPB, 2020). Além dos alunos da classe de oboé da UFPB, o projeto agregou diversos músicos convidados¹. O Oboé Care contou ainda com as contadoras de histórias do grupo Engenho Imaginário:² Nara Santos e Ana Paula Soares. Para divulgação do Oboé Care, produzimos um cartaz que pode ser impresso e/ou compartilhado. Os cartazes impressos são afixados nas salas de espera das unidades de saúde interessadas. Nele, os pais dispõem das informações necessárias para acessar os vídeos a partir de um QRCode.

Durante a pandemia, o alcance do Oboé Care se expandiu e esse material foi amplamente divulgado nas redes sociais da Classe de Oboé e de outros órgão da UFPB. Cartazes com o QRCode foram afixados no Hospital Napoleão Laureano, Maternidade Frei Damião - Unidade I, Hospital João Paulo II - Hospital, Complexo Pediátrico Arlinda Marques, Hospital Infantil Noaldo Leite e Hospital Universitário Lauro Wanderley - HULW-UFPB.

3.2. No Oboé Repórter, adaptamos as atividades psicofísicas dentro das possibilidades do ensino remoto. O foco das palestras e oficinas foi a investigação sobre estratégias para construção e desenvolvimento da performance musical, abordando temas como: “Uma Pedagogia do Fluxo para a performance musical”; “Saúde do Músico: aspectos fisiológicos da performance musical: aspectos fisiológicos da performance musical”; “Processos de construção da expertise em música”; “Técnicas de estudo para Músicos”; “Psicologia da Performance para Músicos”; “Técnica de Alexander”, incluindo também uma oficina dedicada à reflexão sobre “A utilização de ferramentas tecnológicas para o desenvolvimento da performance musical”.

¹ Oboés: Danrley Natan; Eva Tavares; João Carlos dos Santos e Giovanni Martins; Corne-Inglês: Junielson Nascimento; Fagotes: Isaac Barbosa Soares e Josias Felipe; Contrafagote: José Aderaldo dos Santos.

² Grupo Engenho Imaginário: Carlos Anísio, David Muniz, Irinalda Silva, Itamira de Lima e Valeska de Sá Leitão.

Os minicursos foram oferecidos por especialistas de diversas instituições de ensino brasileiras e profissionais especializados no desenvolvimento da performance do músico³.

3.3. O Curso de Extensão de Oboé foi adaptado ao formato remoto desde o início da pandemia. O curso, focado no ensino, é oferecido a todos os interessados a partir de oito anos de idade, incluindo desde iniciantes até alunos com conhecimentos técnico e musical mais avançados. As aulas são individualizadas tendo como objetivo viabilizar, de forma gradativa e sistemática, a formação de futuros oboístas. O curso oferece a possibilidade de aquisição das habilidades necessárias para o ingresso nos cursos de Bacharelado ou Licenciatura em Música e para sua inserção no mercado de trabalho. Ainda, foi possível desenvolver, com os alunos interessados, um trabalho similar para as aulas do instrumento auxiliar, o corne inglês, possibilitando ao aluno de oboé uma formação mais ampla e que permite uma expansão da sua atuação profissional.

De acordo com Domingues (2018, p. 30), grande parte dos oboístas costuma fazer suas próprias palhetas e “a aprendizagem do processo de produção da palheta é fundamental na formação do oboísta, pois seu estilo de tocar, sua técnica, relaciona-se diretamente com o material utilizado e o tipo de raspado da sua palheta”. Desse modo, o processo de produção da palheta para oboé ao longo do curso é realizado através de um acompanhamento sistemático, com pareceres semanais das palhetas produzidas, referentes às fotos e vídeos enviados pelos alunos.

3.4. O Oboé sem Fronteiras consistiu na realização de dezenove masterclasses com oboístas de diferentes instituições musicais renomadas do Brasil e do mundo⁴, através das quais jovens oboístas brasileiros e sul-americanos, tiveram oportunidade de enriquecer seus conhecimentos sobre aspectos técnicos e musicais. Além dos participantes ativos, as mais de

³ Palestrantes: Prof. Dr Abel Moraes (UFSJ); Dra. Ronise Costa Lima (EXERSER); Prof. Dr Flávio Gabriel Parro da Silva (UFRN); Ma. Mônica Kato Duarte (Pianista e Terapeuta); Ma. Priscila Leiko Fuzikawa (EXERSER); Me. Ovanir Busoni (OSESP) e Prof. Dr. Fernando Gualda (UFRGS).

⁴ Sarah Roper (Real Orquestra Sinfônica de Sevilha/Espanha); Diana Doherty (Sydney Symphony Orchestra/Austrália); Cristina Gómez Godoy (Berlin Staatskapelle/Alemanha); Gregor Witt (Hochschule für Musik und Theater Rostock/Alemanha); Courtney Miller (Iowa University/ Estados Unidos); Jaime González (Berner Fachhochschule/ Suíça); Jorge Pinzón (Universidad Mayor/Chile); Christian Wetzel (Hochschule für Musik und Theater Köln/ Alemanha); Federico Curti (Escuela Universitaria de Música/ Uruguay); Paulo Arantes (Staatsphilharmonie Nürnberg/ Alemanha); Olivier Stankiewicz (Royal School Music of London/Inglaterra); Dominik Wollenweber (Berliner Philharmoniker/ Alemanha); Lorenzo Masala(Reed 'n Stuff/Alemanha); Alex Klein (Calgary Philharmonic Orchestra/Canadá); Joel Gisiger (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo/Brasil); Nicholas Daniel (Staatliche Hochschule für Musik Trossingen/Alemanha); Isaac Duarte (Tonhalle Orchester Zurich/Suíça) e Washington Barella (Universität der Kunst Berlin/ Alemanha).

27 horas de videoaulas disponíveis, alcançaram um número consideravelmente maior de músicos que as masterclasses presenciais, dada as mais de 7.000 visualizações registradas até o momento de realização deste trabalho.

3.5. Os Simulados de Audições de Orquestra proporcionaram remotamente a oportunidade a jovens instrumentistas brasileiros de experienciar o contexto de um processo seletivo para ingresso em uma orquestra. Os Simulados tiveram como avaliadores tanto músicos brasileiros quanto estrangeiros de diversas partes do mundo, como da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Concertgebouw Orchester (Holanda), Haute École de Musique Genève (Suíça) e da Universität der Kunst Berlin (Alemanha).

Ao todo foram realizados quatro simulados, dois para os instrumentos da família das madeiras⁵ (flauta, oboé, clarineta e fagote), um para instrumentos de metais⁶ (trompete, trompa, trombone e tuba) e outro para instrumentos de cordas⁷ (violino, viola, violoncelo e contrabaixo).

3.6. Através dos sete Recitais Digitais realizados pelos alunos da classe de oboé da UFPB, foi possível compartilhar a produção artística dos alunos através da gravação audiovisual de performances das obras trabalhadas individualmente durante as aulas na pandemia. O repertório ficou concentrado majoritariamente em obras solos para oboé, mas foi possível desenvolver performances com gravações das partes de piano disponíveis na internet, bem com a colaboração remota e presencial, quando possível e seguro, de pianistas colaboradores. No último recital de 2020, os discentes desenvolveram alternativas de interpretar obras de música de câmara com colegas da classe de oboé e outros músicos convidados.

⁵ Membros da banca examinadora: Renata Xavier (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais); Claudia Nascimento (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo); Ricardo Barbosa (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo); Washington Barella (Universität der Kunst Berlin/ Alemanha); Camila Ossio (Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo); François Benda (Universität der Kunst Berlin/ Alemanha); Afonso Venturieri (Orchestre de la Suisse Romande/ Haute École de Musique Genève/Suíça) e Gustavo Núñez (Concertgebouw Orchester/ Holanda).

⁶ Membros da banca examinadora: Tiago Link (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre); André Gonçalves (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo); José Milton Vieira (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) e Luiz Ricardo Serralheiro (Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo).

⁷ Membros da banca examinadora: Rommel Fernandes (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais); Renato Bandel (Santa Marcelina Cultura); Adriana Holtz (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) e Taís Gomes (Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo).

3.7. O Curso de Extensão Fisiologia do Músico foi realizado em parceria com a pianista e terapeuta Mônica Kato Duarte de agosto a dezembro de 2020. Foram oferecidos com treinamentos de performance com os participantes de aulas síncronas abordando a fisiologia do músico, a percepção corporal, diferentes tipos de memória, canais de percepção e aprendizagem, as fases do aprendizado, dentre outras temáticas relacionadas à performance musical.

3.8. O curso de extensão A saúde integral do músico da Orquestra Sinfônica da UFPB é interdisciplinar e foi desenvolvido em parceria com o Laboratório de Saúde, Trabalho e Ergonomia (LASTE), lotado no Departamento de Terapia Ocupacional da UFPB⁸. O curso tem o objetivo promover um espaço coletivo de articulação entre a gestão da Orquestra e o cuidado com a saúde física e mental dos instrumentistas. Essa ação é um desdobramento de um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) (2019/2020), desenvolvido pela classe de oboé e o LASTE que investiga os processos de adoecimento desses dos músicos da OSUFPB. Assim, foram produzidas duas cartilhas (BARROSO et al., 2020a; BARROSO et al. 2020b) com reflexões sobre o melhor uso do corpo com o intuito de estimular os músicos a adotarem práticas mais saudáveis durante o estudo e a performance musical, contribuindo para a prevenção e na redução de possíveis adoecimentos de ordem psicológica e musculoesquelético, identificadas durante o PIBIC.

4. Reflexões

A pandemia certamente trouxe muita tristeza e sofrimento para toda a humanidade. Do ponto de vista laboral à adaptação do ensino da performance musical para meios remotos gerou um considerável desgaste físico e psicológico, principalmente aos alunos que repentinamente ficaram reféns de seus equipamentos eletrônicos para realização das suas atividades educacionais. No contexto no qual estamos inseridos, sabemos que muitos desses equipamentos não apresentam condições minimamente adequadas para a realização dessas atividades.

Na maioria dos casos, os alunos possuem apenas smartphones para acompanhar as atividades. Aliada à essa dificuldade de visualização de detalhes importantes para a

⁸ PIBIC Cuidado Integral à Saúde do Músico: um estudo ergonômico da qualidade das condições de trabalho da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB), coordenadores: Dr. Ravi Shankar Magno Viana Domingues e Dra. Bárbara Iansa de Lima Barroso, bolsistas: Mafferson Alexandre da Silva Lima e Wellington Batista Ferreira.

aprendizagem de um instrumento musical, somamos a má qualidade de captação e reprodução do áudio dos equipamentos que muitas vezes é agravado pela má qualidade da conexão de internet que dispomos em nosso país. Esse quadro se agrava em contextos economicamente desfavorecidos, onde nos deparamos com situações em que um mesmo *smartphone* é compartilhado por toda uma família de sete membros que se revezam para usar um único dispositivo. Apesar de todas as adversidades, é importante reconhecer esforço dos alunos envolvidos, bem como a superação de suas dificuldades e, sobretudo, o desenvolvimento musical acima das expectativas para este momento de pandemia.

Mesmo observando esse cenário imposto pela pandemia, que agravou e deixou ainda mais latente a desigualdade em nosso país, nos vimos motivados a desenvolver atividades que pudessem manter nossos alunos motivados e com uma visão mais positiva do momento. Buscamos apresentar as diversas ações do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical como oportunidades de desenvolvimento para novas habilidades que os permitam continuar seu aperfeiçoamento técnico, musical e humano.

Ao longo de 10 meses de pandemia, 40 ações do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical foram realizadas. O número de inscritos superou as expectativas: 242 participantes. Como todas as ações de extensão, todos receberam certificados de participação. Assim, foram produzidas mais de 100 horas de conteúdo, registrados nos 40 vídeos das transmissões das masterclasses, oficinas, palestras, recitais e histórias musicais. Esses vídeos alcançaram mais de 10.000 visualizações através da página do Facebook e no canal do YouTube da classe de oboé da UFPB e da Associação Brasileira de Palhetas Duplas. O curso de Fisiologia do Músico tem mais de 24 horas de carga horária e seis meses de aulas semanais. Além do conteúdo audiovisual produzido, elaboramos duas cartilhas sobre para o projeto A saúde integral do músico da Orquestra Sinfônica da UFPB. As duas cartilhas (BARROSO et al, 2020a; BARROSO et al, 2020b) foram disponibilizadas através das redes sociais (Facebook e Instagram) da classe de oboé da UFPB.

Apesar de não termos realizado um acompanhamento sistemático dos benefícios observados pelos envolvidos nas atividades do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical, foi possível constatar o relato de experiências relacionadas ao desenvolvimento da capacidade de auto-observação no feedback dos participantes. Os participantes buscam agora novas experiências que promovam a reeducação postural e respiratória, bem como a identificação de padrões de movimentos pouco eficientes. O

compartilhamento e discussão das ideias propostas pelos participantes, com comentários e sugestões, contribuíram significativamente para a melhor execução das propostas de trabalho que foram sendo construídas ao longo do projeto.

Nas aulas individuais de instrumento os alunos tiveram a possibilidade de continuar o desenvolvimento de suas competências técnicas e musicais de maneira mais crítica e criativa. Foi possível constatar que o trabalho remoto impôs a utilização constante dos recursos de gravação audiovisual, permitindo que os instrumentistas tenham uma escuta mais objetiva de suas próprias performances musicais.

O trabalho coletivo necessário para a realização de todas as atividades oferecidas pelo Projeto nutriu a motivação e interesse dos alunos da classe de oboé. A partir da experiência coletiva, foi possível constatar o desenvolvimento da cooperação, dedicação, autoconfiança, responsabilidade, pontualidade, disciplina e sensibilidade, características fundamentais para um músico profissional. A partir do aprimoramento dessas virtudes, os alunos puderam ampliar a percepção do contexto musical onde estão inseridos, bem como as suas possibilidades de realização. Assim, puderam seguir descobrindo novas maneiras de desenvolver suas ações e decisões musicais no desenvolvimento das suas performances individuais, sempre motivadas pelo coletivo.

Os docentes e discentes envolvidos no Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical descobriram em si novas habilidades até então desconhecidas, principalmente as relacionadas à técnicas de gravação e processamento audiovisual, a utilização de diversas ferramentas tecnológicas necessárias para realização das atividades remotas e sua divulgação, bem como à produção de arranjos para os recitais e para o Oboé Care.

As práticas psicofísicas proporcionaram aos instrumentistas e cantores participantes, o contato com práticas milenares, cujos benefícios vão desde a redução do estresse, melhoria da concentração e da memória até o fortalecimento muscular. Essas práticas, além de contribuir para o desenvolvimento da percepção e sensibilidade cinestésica, ampliam a consciência da correlação entre os elementos que compõem a performance musical, contribuindo tanto para a prevenção de problemas causados pela aceleração da vida moderna, esforços repetitivos e laborais, quanto para o desenvolvimento das práticas musicais. A cada atividade destacou-se a importância prática continuada das atividades apresentadas. Dessa forma, o condicionamento muscular pode ser promovido com o intuito de melhorar a performance e prevenir lesões.

As masterclasses, os concertos e recitais proporcionaram experiências musicais que envolvem desde uma transformação na rotina diária de estudo dos envolvidos, passando pelo desenvolvimento da autocrítica, até a busca por novos paradigmas de excelência musical.

Além de colaborar para o tratamento dos pacientes, pais e profissionais da saúde participantes do projeto, os vídeos do Oboé Care proporcionaram uma nova perspectiva sobre o fazer musical para os instrumentistas participantes. Nessa experiência, o próprio texto musical assume um significado diferente das salas de concerto, tornando-se mais humanizado e inclusivo.

Considerações finais

Em 10 meses de atuação nesse novo formato desde o início da pandemia, o Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB contribuiu para um maior engajamento entre os alunos da classe de oboé da UFPB e outros músicos brasileiros, estabelecendo conexões também com oboístas de todo mundo. O projeto busca manter a produção artística dos alunos facilitando o acesso à produção musical da classe de oboé da UFPB ao mesmo tempo em que fomenta o interesse do público pelo repertório para oboé, que ainda é pouco conhecido.

O impacto do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB em 2020 superou as expectativas visto que o engajamento de atores externos à universidade aumentou substancialmente, possibilitando o alcance a segmentos sociais que a versão presencial jamais conseguiria. O número de participantes inscritos cresceu se comparado aos dois anos anteriores. Quando as atividades eram presenciais foram realizadas 35 ações entre 2018 e 2019, que somaram 420 participantes inscritos. Na versão remota do projeto empreendemos 40 ações em 10 meses, com um total de 242 participantes inscritos. Porém, é importante ressaltar que o alcance das ações do Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB ampliou consideravelmente, uma vez que qualquer pessoa do mundo pode acessar os vídeos disponibilizados nas redes sociais da classe de oboé. Até o presente momento, os vídeos somam mais de 10.000 visualizações. No caso do Oboé Caré, foi possível constatar, a partir do feedback dos participantes e das famílias dos doentes dos hospitais atendidos, que a ação fez toda diferença no tratamento e na cura dos enfermos. A ampliação de um para seis hospitais revelou a potência da ação que certamente terá continuidade com o atendimento de um número ainda maior de hospitais da região.

A multiplicidade de temas abordados e o formato das oficinas-palestras realizadas no Oboé Repórter contribuíram para um maior entendimento dos participantes e ampliação das possibilidades de atuação do músico. Esse processo ocorreu através do contato com novas tecnologias voltadas ao desenvolvimento da performance musical. Foram apresentadas técnicas específicas para o planejamento e aprimoramento da prática e da performance, de objetivos a curto, médio e longo prazo. Mergulhamos nos aspectos psicofísicos da prática musical, através do curso de Fisiologia do Músico, complementado pelas vivências com encontros sobre a Técnica de Alexander e a indução do estado de Fluxo durante a performance.

Durante as práticas, os alunos foram convidados a refletir um pouco mais sobre o que consiste interpretação musical, como desenvolvem suas atividades, seus objetivos profissionais e como esses se encaixam no cenário de suas expectativas para a vida. Apesar de contarmos sempre com uma introdução conceitual mais formal, o Oboé Repórter criou um espaço onde os participantes puderam colocar de maneira franca suas dúvidas, medos e anseios, concatenando suas vivências com os novos conteúdos, com intuito de que esse aprofundamento permaneça no cotidiano dos participantes.

Apesar do pouco otimismo sobre o cenário político e econômico brasileiro, com suas implicações nas políticas públicas culturais, mais especificamente no que diz respeito a manutenção das poucas orquestras existentes em nosso país, Mota (2017, p. 130) destaca que o foco da carreira profissional de muitos instrumentistas ainda é a orquestra.

Todo o desmantelamento de diversos corpos orquestrais no Brasil, que podemos testemunhar, diminuiu o número de postos de trabalho, acirrando ainda mais a competitividade nos processos de seleção para ingresso nas instituições musicais existentes. Os *experts*, que compuseram as bancas de avaliação dos Simulados de Audições de Orquestra, destacaram a importância da realização sistemática de um treinamento específico para tais processos seletivos. Eles elegeram os Simulados como uma forma eficaz e mais próxima da realidade, onde o aluno pode desenvolver as competências necessárias para aumentar suas chances de êxito em audições recebendo aconselhamentos de músicos renomados e experientes nessa prática. Nesse cenário extremamente competitivo, as exigências quanto à precisão técnica e musical durante a avaliação exige um alto desempenho psicofísico do instrumentista, ou seja, um sofisticado domínio da manipulação de elementos musicais, como afinação, articulação, dinâmica, fraseado, dentre outros.

Durante os Simulados, os candidatos receberam *feedback* de instrumentistas renomados sobre diversos aspectos da performance musical. Eles receberam conselhos que vão desde a escolha da vestimenta para fazer uma prova, passando por questões comportamentais importantes durante e após a avaliação, como gentileza, pontualidade, profissionalismo, até o aprofundamento técnico e interpretativo de cada excerto musical apresentado. Foi significativo para os participantes perceberem que, na vida profissional, a escolha do candidato aprovado acontece através de um nível de detalhamento e precisão técnica e interpretativa muito sofisticado, onde o músico precisa efetivamente persuadir a banca que possui as características necessárias para integrar-se à orquestra, cuja vaga está sendo pleiteada.

O estímulo a pensar e criar a interpretação musical de maneira mais integral foi temática recorrente durante as masterclasses do Oboé Sem Fronteiras. Todos os oboístas convidados incentivaram os participantes a refletir sobre suas intenções interpretativas levando-os a considerar sempre as ideias do compositor, proporcionando uma relação com o texto musical. Assim, foi possível promover o diálogo com conteúdo geralmente estudado separadamente do instrumento, como análise musical, harmonia e história da música. Esse processo interpretativo mais integral trouxe maior motivação aos alunos na busca pela compreensão e estabelecimento de conexões com o contexto histórico, social e cultural de criação da obra interpretada, estimulando-os repensar nas possibilidades existentes de manipulação dos parâmetros musicais para a cocriação das obras interpretadas. Ainda, questões acústicas para performance também foram discutidas, considerando os diferentes ambientes onde ocorrem nossas práticas, inclusive no contexto remoto.

Um dos principais benefícios advindos dessa troca de saberes entre docentes, discentes de diferentes níveis (extensão, graduação e pós-graduação), profissionais de diversas áreas do conhecimento e do público em geral, certamente será o crescimento humano e cultural, aspectos fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa, igualitária e próspera. Ao atender os três pilares da universidade pública, o Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB mobiliza conhecimento entre discentes, docentes, músicos brasileiros e internacionais, além de toda comunidade ao mesmo tempo em que colabora com a formação de plateia e fomenta a pesquisa. Ao oportunizar a troca de experiências e a prática artística constante, as oito ações do Projeto se revelaram eficazes e promoveram, sobretudo, maior interação dos estudantes com artistas importantes do cenário nacional e internacional.

Essa troca trouxe motivação a todos os envolvidos e, ainda, o fortalecimento do trabalho em equipe que revelou toda sua potência ao longo desses meses de pandemia.

Ressaltamos, ainda, o desenvolvimento musical e artístico dos alunos envolvidos. Se por um lado encontramos adversidades de naturezas diversas, por outro pudemos testemunhar o crescimento dos alunos e sua satisfação por estarem envolvidos em um projeto que promove troca de conhecimentos em um ambiente coletivo humanizado e sensível.

Dando andamento às atividades dentro do Calendário Suplementar 2020.2 da UFPB, o Projeto de Aperfeiçoamento e Capacitação em Performance Musical da UFPB encontra-se em sua quarta edição e continua em busca do desenvolvimento de ferramentas de avaliação e mensuração da efetiva contribuição das estratégias adotadas para o desenvolvimento dos aspectos relacionados à performance musical dos participantes. A partir do alinhamento com projetos de Iniciação Científica, buscaremos investigar e analisar esses dados.

Esperamos que tais resultados possam estimular o interesse de outros pesquisadores, fomentando a articulação entre formação inicial e formação continuada; o equilíbrio entre o conhecimento necessário para a interpretação musical e o estudo da performance musical, bem como o intercâmbio de informações e experiências entre a instituição formadora e o campo de trabalho brasileiro e internacional.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, v. 17, n. 2, 2011, p. 63-76.

ASSOCIACAO BRASILEIRA DE MANTENEDORAS DE ENSINO SUPERIOR – ABMS. *Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018*. Disponível em: https://abmes.org.br/arquivos/legislacoes/Resol_7cne.pdf. Acesso em Acesso em: 26 abril 2021.

BARROSO, Bárbara I. L. et al. *Orientações para Músicos de Instrumento de Corda e a sua Melhora do Desempenho*. Cartilha do Projeto de Extensão “A Saúde Integral do Músico da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba”. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2020a.

BARROSO, Bárbara I. L. et al. *Cartilha de Terapia Ocupacional em Saúde do Trabalhador*. Cartilha do Projeto de Extensão “A Saúde Integral do Músico da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba”. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2020b.

BARROSO, Bárbara et al. *Saúde do Trabalhador em Tempos de COVID-19: Reflexões Sobre Saúde, Segurança e Terapia Ocupacional*. Preprint Scielo, 4 mai. 2020, p. 1-14.

BITTENCOURT, Walkiria Shimoya et al. O efeito da música clássica no alívio da dor de crianças com câncer. *UNICIÊNCIAS*, v. 14, n. 1, 2010, p. 95-111.

CRISTOFOLETTI, Evandro Coggo; SERAFIM, Milena Pavan. Dimensões Metodológicas e Analíticas da Extensão Universitária. *Educação e Realidade* [online], v. 45, n. 1, p. 1-20, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/jY9GgBb45W8YhHLQYCggLNt/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 14 de junho 2020.

DOMINGUES, Ravi Shankar V. *Análise de parâmetros acústicos e psicoacústicos da sonoridade do oboé associados aos diferentes estilos de raspados de palheta*. Orientação: Maurício Freire Garcia. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.

FIRMEZA, Marina Alves. *Influência da música na ansiedade e parâmetros vitais em pacientes com câncer de cabeça e pescoço em tratamento ambulatorial*. Monografia (Graduação em Enfermagem) - Faculdade de Farmácia, Odontologia e Enfermagem, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

FORPROEX. Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. *Política Nacional de Extensão*. Manaus: FORPROEX, 2012. Disponível em: <https://proex.ufsc.br/files/2016/04/Pol%C3%ADtica-Nacional-de-Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-e-book.pdf>. Acesso em: 18 de junho 2020.

FRIDMAN, Ana Luisa. A cognição em ambientes de performance: interações entre performer e ouvinte. *NICS Reports*, n. 11. Campinas: Ed. UNICAMP, 2015, p. 1-8.

FUZIKAWA, Priscila L. Aprimorando a Performance Musical: algumas estratégias para se lidar com a ansiedade de performance. In: NODA, Luciana (org.). *Coletânea dos Trabalhos Apresentados no I Encontro Internacional da Associação Brasileira de Palhetas Duplas, II Encontro Nordeste de Palhetas Duplas*, 2017, p. 49-57.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LIMA, Talita Uchoa et al. *Efeito da música na melhoria da qualidade de vida em pacientes com câncer de mama em tratamento quimioterápico*. Orientador: Plínio da Cunha Leal. Dissertação (Mestrado em Saúde do Adulto). Universidade Federal do Maranhão, São Luiz, 2019.

MINCZUK, Arcádio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: uma visão de sua história e concepção*. 2005. Orientadora: Dorotéia Machado Kerr. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

MOTA, Lucius Batista. *Identidades profissionais: um estudo de narrativas (auto)biográficas de professores de oboé*. Orientação: Louro-Hettwer, Ana Lúcia de Marques e. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2017.

MOTA, Lucius Batista. *O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil*. 2015. Orientação: Ubiratan D'Ambrósio. Tese (Doutorado em História da Ciência) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

NETO, Aluisio Barbosa de Oliveira et al. Ferramentas de análise empírica e metacognição no processo de interpretação musical. *Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Porto Alegre, 2016, p. 250–257.

ROTHWELL, Evelyn. *Oboe technique*, 3 ed. Londres: Oxford University Press, 1983.

SILVA, Enid Rocha A. da (org.). *Agenda 2030: Ods-metas nacionais dos objetivos de desenvolvimento sustentável – IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*. Brasília: IPEA, 2018. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8855/1/Agenda_2030_ods_metas_nac_dos_obj_de_dese_nv_susten_propos_de_adequa.pdf. Acesso em 18 junho 2019.

TANUS, G. F. S. C.; SÁNCHEZ-TARRAGÓ, N. Activities and challenges of Brazilian university libraries during the covid 19 pandemic. *Revista Cubana de Informacion en Ciencias de la Salud*, 2020, p. 1-35.

UFPB, Classe de Oboé da. OBOECARE. YouTube, 03 fev. 2020. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLSH9s3ZJeqFbCnTCBcOk50MsgjJjr0hRh>. Acesso em: 26 maio 2021.

VIRGÍNIO, Maria Helena da S. *Análise dos conceitos de formação docente no contexto educativo-formativo brasileiro*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2009.

Os reflexos da pandemia da COVID-19 na profissão Músico em Manaus-Amazonas: decreto estadual, trabalho, saúde e emocional

Lucyanne de Melo Afonso¹
Universidade Federal do Amazonas
lucyanneafonso@ufam.edu.br

Resumo: A pesquisa apresenta os reflexos da pandemia da COVID-19 na vida do músico em Manaus relacionados a saúde, trabalho e emocional durante o período de fechamento dos bares e restaurantes pelo Decreto Estadual nº42330 de 28 de maio de 2020, conforme as orientações da Organização Mundial de Saúde. Utilizou uma abordagem metodológica mista quantitativa e qualitativa, cujos dados foram obtidos através de um formulário *online*, sem identificação de nome e e-mail para preservar a identidade do entrevistado. O questionário abordava perguntas sobre o cotidiano do músico antes da pandemia e durante a pandemia e o decreto instituído. A pesquisa nos possibilitou conhecer esse novo cotidiano e cenário da vida do músico: preocupações e ansiedades, dificuldades financeiras, desvalorização dos profissionais, além de problemas emocionais que geraram conflitos internos. Registrar a memória desses sujeitos sociais é valorar e dar voz aos atores que fizeram parte de um cenário musical local, em um momento de pandemia mundial.

Palavras-chave: Pandemia da COVID-19, Decreto Estadual nº42330 de 28/05/2020, Profissão Músico, Manaus-Amazonas.

The reflexes of the pandemic COVID-19 in the profession Musician in Manaus-Amazonas: state decree, work, health and emotional

Abstract: The research presents the reflexes of the COVID-19 pandemic in the life of the musician in Manaus related to his health, work, and emotional health during the period of closure of bars and restaurants by State Decree No. 4230 of May 28, 2020, according to the guidelines of the World Health Organization. Health. Using a mixed quantitative and qualitative methodological approach, data were obtained through an *online* form, without name and e-mail identification to preserve the interviewee's identity. The questionnaire addressed questions about the musician's daily life before the pandemic and during the pandemic and the instituted decree. The research allowed us to get to know this new daily life and scenario of the musician's life: concerns and anxieties, financial difficulties, devaluation of professionals, in addition to emotional problems that generated internal conflicts. To record this memory of these social subjects is to value and give voice to the actors who were part of a local music scene in a time of global pandemic.

Keywords: Pandemic COVID-19, State Decree No. 4230 of 05/28/2020, Profession Musician, Manaus-Amazonas.

Introdução: Música, pandemia e decreto estadual

Em cada época da humanidade, a música exerce diferentes funções: seja para divertir, para acalantar, para inspirar, para articular as variadas expressões culturais ou mesmo para representar um fato histórico. O músico é um dos agentes dessa articulação da música com a sociedade, em que vivencia e movimenta a vida cotidiana conforme os paradigmas de seu tempo, suas ideologias e paixões.

A vida cotidiana é a vida do homem *inteiro*; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade.

¹ Grupo de Estudo e Pesquisa em Música na Amazônia; Laboratório de Musicologia e Educação Musical da Faculdade de Ares – UFAM.

Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias (HELLER, 2016, p.35).

O cotidiano do músico na época atual é bastante intenso: uma vida social com alegrias, histórias, mas também com muito estresse. Viver de música exige estudo, dedicação, compromisso e disponibilidade; são horas de ensaio, estúdio e gravações; apresentações em diferentes ambientes; é necessário ter equipamentos de qualidade, investimento na divulgação do trabalho, na imagem e na carreira profissional, tudo isso para que o público, em diferentes ambientes artísticos, tenha satisfação e gosto pela sua música e pela sua arte.

A profissão, apesar de passar uma imagem de fascinação, encantamento e admiração para quem assiste ou se diverte, ainda possui desvalorização profissional, preconceito com quem vive de música e mais incentivo às políticas culturais do que fomenta o setor cultural. O músico autônomo não tem estabilidade financeira, o seu sustento vem dos shows em estabelecimentos de entretenimento e espaços culturais. Após a pandemia, tudo mudou: rotinas, formatos, situações.

No início da pandemia em Manaus, em meados do mês de março de 2020, quando começaram a surgir os primeiros casos da COVID-19, algumas instituições iniciaram o isolamento (como as universidades federais e as escolas das redes municipal, estadual e privada) e a perspectiva daquele momento era de que o estado pandêmico passaria logo, mas a situação se agravou rapidamente e os números de contaminados e mortos aumentavam a cada dia. Isso assustou a todos.

O cenário musical local sofreu alterações, após o início do isolamento, mas mesmo assim muitos bares e restaurantes continuaram com as atividades normalmente: da periferia aos restaurantes sofisticados. As bandas e os músicos também se faziam presentes nestes ambientes, não por divertimento, mas pela necessidade financeira mensal/semanal, pois são desses shows em estabelecimentos que a maioria dos músicos da noite sustenta suas famílias. Mas o que não esperávamos era uma piora no número de casos.

Considerando a grave crise de saúde pública, em decorrência da pandemia da COVID-19, declarada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) (2021a), o Governo do Estado do Amazonas promulgou o Decreto Estadual nº 42.330 (AMAZONAS, 2020a), e, conforme em seu artigo 1º inciso VI, proibiu “o funcionamento de todas as boates, casas de shows, bares, casas de eventos e de recepções, salões de festas, inclusive privados, parques de diversão, circos e estabelecimentos similares”, paralisando as atividades musicais.

Uma vez que todos os *shows*, com toda a razão, foram suspensos para auxiliar no controle da pandemia do COVID-19, de onde virá o sustento desses músicos que estão por aí sendo intimados a disponibilizarem seu trabalho como se fossem voluntários em uma espécie de Músicos Sem Fronteiras? O atual desamparo ao qual a classe artística musical está submetida só expõe a fragilidade, a precariedade e a vulnerabilidade do trabalho musical no Brasil nos últimos anos (GONÇALVES, 2020).

O decreto fechou estabelecimentos e espaços culturais em que o músico atuava para ter sua renda: muitos casamentos, confraternizações e festas em Manaus foram cancelados; bares, shoppings, restaurantes, cafés e espaços culturais pararam e, conseqüentemente, diferentes situações pessoais e cotidianas emergiram e se agravaram.

Toda esta situação perdurou por um período de quatro meses (junho, julho, agosto, setembro de 2020). A flexibilização iniciou a partir do mês de outubro de 2020, mesmo assim, com muitas restrições. Quatro meses sem trabalho, sem renda e sem espaço levaram muitos músicos a enfrentar situações de fragilidade financeira e emocional difíceis.

Quem paga a conta dos músicos? Aplausos, visualizações e curtidas virtuais, via de regra, não enchem os bolsos do artista nem de toda a cadeia produtiva que está por trás de uma canção gravada, composta ou apresentada (destaquemos aqui a extensa rede de produtores, instrumentistas, compositores, técnicos de som etc.) (GONÇALVES, 2020).

É uma das profissões em que o produto é valorizado, mas quem o realiza é desvalorizado, muitas vezes com palavras pejorativas carregadas de memória histórica da representação da vida de músico pelas sociedades em diferentes tempos.

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 2013, p.435).

A memória e as lembranças se presentificam nas falas e nas histórias carregadas de emoção, sentimentos e saudades. Le Goff (2013) salienta que a memória, dentro dessas áreas científicas, pode evocar de forma metafórica ou concreta a memória histórica e a memória social das sociedades com seus traços e seus problemas.

A memória está muito relacionada com o modo como cada sociedade se organiza e fundamenta seus princípios filosóficos, históricos e socioculturais. Segundo Fubini (2003), a memória musical é a memória da historicidade social e cultural de uma dada sociedade.

Contudo, não devemos concluir que a música é um eterno presente, em que tudo é possível, em que tudo é permitido. Trata-se ao invés, de reconhecer que a música implica um modelo diferente de historicidade, de consciência da sua historicidade e, conseqüentemente, de memória histórica (FUBINI, 2003, p. 44).

Em tempos de pandemia, a música sustentou a base emocional, afetiva e transmitiu empatia a muitas pessoas. A música provoca sensações e é o que o público busca quando vai assistir a um show ou espetáculo, ou quando se torna fã de um artista: buscamos uma identificação com os nossos sentimentos e que influencie nossa vida.

A União Brasileira de Compositores realizou uma pesquisa entre músicos, compositores, intérpretes e outros profissionais da música e averiguou como a pandemia afetou o mercado musical.

As carreiras mais prejudicadas pela pandemia foram as de instrumentistas (49%), intérpretes (49%) e compositores (35%), seguidas por produtores fonográficos (25%) e, em menor medida, arranjadores, professores de música, empresários, empregados de editoras e selos e roadies (SILVA, 2020, grifo nosso).

Esta porcentagem retrata muito o que ocorreu na realidade de músicos que atuavam no setor de bares e restaurantes em Manaus e mostra que foram os mais prejudicados com a falta de trabalho e, conseqüentemente, com o surgimento de outros problemas de ordem financeira e emocional.

Todos querem consumir música, mas nem todos querem remunerar os músicos. E isso não é de hoje: vem desde o consumo musical fácil, rápido e gratuito através das plataformas digitais. O que vemos agora, em um momento de fragilidade financeira de músicos, que dependem de seus *shows* presenciais para tirar seu sustento, é só a gota d'água de um processo que vem se acumulando há anos (GONÇALVES, 2020).

O músico teve que se recriar, “foi necessário aquisição de novos equipamentos de captação de áudio e vídeo, além da necessidade de desenvolvimento, em tempo recorde, de habilidades para edição de vídeos/áudios, postagens e engajamento nas redes sociais” (LOURO, LOURO e DUARTE, 2020, p.382). Aqueles que tinham mais condições financeiras e apoio empresarial tiveram mais estrutura de usufruir dessa tecnologia, enquanto outros tiveram que buscar alternativas fora do ambiente musical.

Louro, Louro e Duarte (2020) relatam que além das demandas comuns que todo músico passa na profissão como excesso de estudo, instabilidade do mercado, competitividade, ansiedade e entre outros, com a pandemia novas demandas surgiram e/ou dificultaram ainda mais o exercício da profissão, como: as perdas de emprego em decorrência do fechamento de espaços, adaptação na realização de *lives* e uso de outros equipamentos, solidão, medo de adquirir a doença e falta de incentivos públicos para ajudar na manutenção mensal.

Em decorrência do Amazonas ter sido uma das primeiras capitais a ser infectada gravemente com a doença COVID-19, o reflexo da pandemia no circuito musical foi um dos primeiros do Brasil a sofrer drasticamente com o isolamento e a paralisação das atividades.

O objetivo da pesquisa foi investigar as condições emocionais, financeiras, sociais e de saúde dos músicos em Manaus em função da pandemia da COVID-19 durante o período de fechamento dos bares e restaurantes pelo Decreto Estadual nº42.330 de 28 de maio de 2020 e das orientações da Organização Mundial de Saúde (AMAZONAS, 2020a; WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2020b).

Vamos apresentar o reflexo da pandemia através de depoimentos, memórias e relatos de músicos que atuam em diferentes espaços do circuito musical em Manaus. Conhecer este outro lado é importante para traçarmos os fatos reais e compreender as dinâmicas sociais e culturais que ocorreram neste período do Decreto Estadual em um contexto de pandemia mundial, além de proporcionar outros estudos e pesquisas que possam contribuir para agregar conhecimento desse grupo sociocultural e dar parâmetros para novas conquistas coletivas.

2. Método

Esta pesquisa teve como suporte a abordagem metodológica mista: quantitativa, para buscar “a construção de variáveis que permitam a mensuração ou a quantificação dos fenômenos sociais”, e qualitativa, para “entender os significados subjetivos atribuídos pelas pessoas pesquisadas aos seus contextos e suas realidades [...]” (CASA NOVA, 2020, p.83). Utilizou-se também o método de questionário semiestruturado, para conhecer as histórias de vida e registrar a memória de um tempo no cenário musical em Manaus. Segundo Freire (2007, p. 32) “as informações obtidas podem dar origem a tratamento estatístico [...]. Podem também servir de material primário para interpretação de pesquisa, sem necessidade de quantificação (pesquisas qualitativas)”.

Para registrar essa memória da música em Manaus, de um tempo e de uma sociedade, foi aplicado um questionário através do Formulário Google para coletar os dados: sem a indicação de nome e e-mail, contendo termo de consentimento e aceite para participar de forma voluntária e sem ônus. O formulário ficou disponível no período de 16 de novembro a 10 de dezembro de 2020. O grupo de interesse para a aplicação do questionário foi de músicos que atuavam em bares, restaurantes, espaços culturais e eventos sociais, como festas de casamento e aniversários.

O questionário foi dividido em duas seções, totalizando 30 perguntas relacionadas aos aspectos financeiro, social, emocional e de saúde do músico:

- Sessão 1 - Conhecendo o cotidiano antes da pandemia. Nesta seção foram 8 perguntas de múltipla escolha e 4 perguntas abertas. Estavam direcionadas para as áreas de trabalho do músico, a quantidade de grupos musicais que fazia parte e os gêneros musicais que tocava, outros trabalhos que exercia, a rotina semanal e os lucros mensais; como era sua saúde mental e os estados emocionais em função do trabalho.

- Sessão 2 - Conhecendo o cotidiano durante a pandemia, com o Decreto Estadual. Nesta seção foram 10 perguntas de múltipla escolha e 8 perguntas abertas. Estavam direcionadas à alteração de rotina e o que realizara como músico; às questões financeiras: se a renda diminuiu e realizou outra atividade para ter renda ou conseguiu auxílio do Governo; à saúde mental: como ela foi afetada diante dos problemas e da pandemia ou se já fazia tratamento como parte da rotina, anteriormente; se a tecnologia ajudou nesse momento com a sua profissão ou exerceu outra atividade. As demais perguntas estavam relacionadas à COVID-19: se pegou o vírus ou conheceu colegas de profissão que pegaram ou que faleceram e como lidou com esta situação.

O formulário foi encaminhado aos músicos que pertencem a grupos de redes sociais e compartilhados pelos mesmos. A estimativa era receber mais de 40 respostas pelo fluxo e velocidade das redes sociais no momento da pandemia. Alguns esqueceram e outros se abstiveram de responder. No entanto, o formulário recebeu 17 respostas, um quantitativo razoável que representa as diferentes situações vividas e os diferentes sujeitos sociais e seus grupos culturais da música local: de bandas de rock, pop, forró, a instrumentistas de orquestra e grupos musicais que atuam em eventos.

Registrar a memória desses sujeitos sociais é valorar e dar voz aos atores que fizeram parte de um cenário musical local em um momento de pandemia mundial: como os músicos se reinventaram, o que mudou, que dificuldades e problemas financeiros enfrentaram e, principalmente, as questões de ordem emocional e de saúde que emergiram durante o decreto.

2.1 Resultados e Discussão

2.1.1 O cotidiano do músico em Manaus antes da pandemia

O cotidiano do músico em Manaus é dinâmico, festivo e alegre pela própria natureza do trabalho. Trabalhar com música é um privilégio de poder levar momentos de alegria, descontração e recordações às pessoas, uma rotina dura e doce ao mesmo tempo: pela

instabilidade financeira, pelo desrespeito à categoria em diferentes frentes seja social, cultural ou em políticas culturais.

O perfil do músico é bem eclético, atua em diferentes tipos de espaços: bares e restaurantes, espaços culturais (teatros, museus, cinema etc.), e variados eventos sociais como casamentos, aniversários, bailes, etc.



Fonte:

Dados coletados através das entrevistas realizadas na pesquisa, 2020.

Este dinamismo tem relação com os 64,7% que responderam a pesquisa e que atuam em mais de um grupo musical (Figura 1), levando-nos a compreender a diversidade de estilos musicais que atuavam antes da pandemia: 1) 35,3% participam de um grupo musical: MPB, rock, erudito; 2) 64,7% participam de mais de um grupo musical, sendo a) Grupo principal: MPB, Rock e Forró; e b) Grupos Secundários: Pop, Instrumental, Orquestra, shows alternativos, Música regional, Religioso, Coro Lírico, música erudita, Rock, MPB, Locadora de sonorização.

Conforme podemos perceber na Figura 1, a rotina do músico é intensa, com muito trabalho e ensaios em diferentes ambientes sociais e culturais, um cotidiano de alegria, raiva, tristeza, estresse e medo.

De quarta a domingo, extrema correria com a agenda de shows. Segunda-feira dia da folga, terça de ensaios ou planejamentos. No nosso formato requer um pouco mais de tempo e dedicação, nenhum dos integrantes trabalha com segunda opção, então, para cumprir uma agenda de shows já nos preparamos horas depois, sempre passando som antes do horário do público chegar. Os finais de semana tendem a ser mais intensos, devido ao cumprimento de agendas na parte da manhã e noite. (Participante 1)

Participava de ensaios de 3 a 4 dias durante a semana. (Participante 2)

Geralmente ensaio uma vez na semana e faço shows nos finais de semana. (Participante 3)

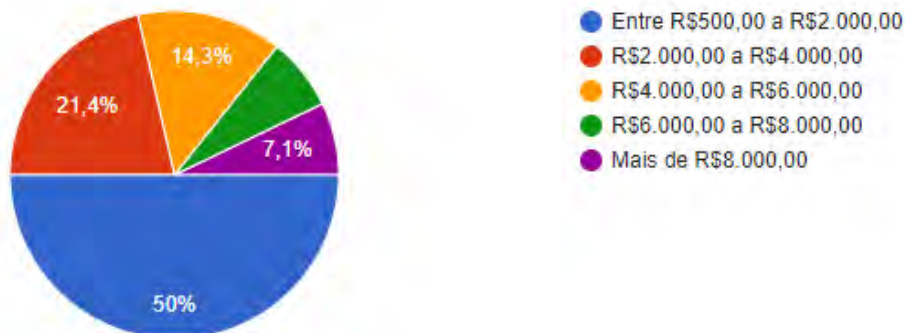
Trabalhava nos fins de semana fazendo shows, voz e violão. (Participante 12)

Apenas faculdade e vez ou outra alguma apresentação. (Participante 16)

Apresentações musicais todas as sextas e sábados. (Participante 17).

Quanto a ter uma outra profissão paralela, 41,2% não possuem e 58,8% têm outra profissão principal, ajudando na somatória da renda mensal.

Figura 2: Renda mensal



Fonte: Dados coletados através das entrevistas realizadas na pesquisa, 2020.²

A média de renda mensal dos músicos que não tinham outra profissão e atuavam somente em um grupo musical variava entre R\$500,00 e R\$2.000,00, perfazendo entre 2 e 5 shows mensais, ou um lucro acima de R\$8.000,00, com 27 apresentações mensais; os músicos que atuavam em um grupo musical e tinham outra profissão, a média de renda mensal era de R\$ 2.000,00 a R\$6.000,00; os músicos que atuavam em mais de um grupo musical e não tinham outra profissão geravam em torno de R\$2.000,00 a R\$8.000,00, com média de 10 a 25 shows por mês; e os músicos que atuavam em mais de um grupo musical e tinham outra profissão perfaziam uma renda mensal entre R\$2.000,00 e mais de R\$8.000,00, com uma média de 6 a 15 shows mensais.

Mesmo os músicos atuando em mais de um grupo e/ou com outro trabalho paralelo, 57% tinham dificuldades financeiras ao final do mês: gastos com a manutenção e/ou compra de equipamentos, despesas fixas (aluguel, água, luz, internet), cuidados com a saúde, gastos pessoais, sociais e culturais, entre outros. Nem sempre o valor que recebiam comportava as necessidades individuais e familiares.

Às vezes não tinha como comparecer nos ensaios por não ter dinheiro pra por gasolina, ou sequer pegar ônibus ou almoçar fora quando os ensaios eram seguidos, então, ficava com fome. (Participante 2)

Transporte e despesas de casa. (Participante 6)

Alimentação, transporte e manutenção do instrumento. (Participante 10)

Deixava de pagar algumas contas. (Participante 13)

² Porcentagem referente a R\$6.000,00 a R\$8.000,00 (cor verde) foi de 7,1%.

Diante das adversidades e dificuldades, 82,4% não faziam nenhum tratamento de doença mental, sendo que a ansiedade e a depressão são citadas pelos músicos com renda financeira menor. É importante salientar que este indicativo corresponde a sentimentos que são necessários investigar para uma melhor qualidade de vida no trabalho: depressão, medo, ansiedade e estresse.

O dia a dia “normal” já era preocupante. Após o Decreto Estadual nº42.330, este cenário mudou de uma situação mensal preocupante para uma situação caótica, sem saber o dia da volta ao trabalho e tendo que enfrentar dilemas entre saúde X dinheiro, sobrevivência X entretenimento, emocional X saudades, vida X mortes (AMAZONAS, 2020a).

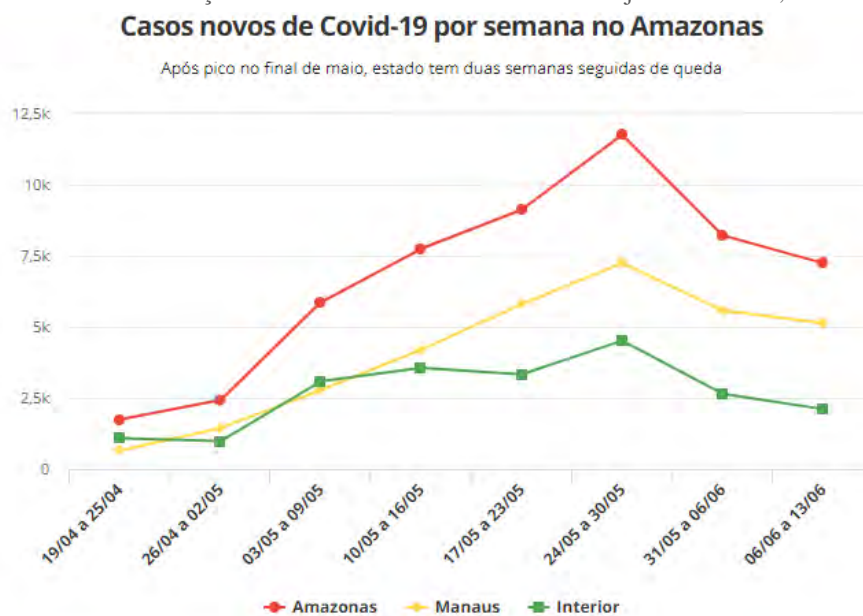
2.1.2 O cotidiano do músico em Manaus durante o Decreto Estadual no contexto de crise sanitária – pandemia da COVID-19

O Decreto Estadual nº42.330 de 28 de maio de 2020 foi homologado pelo Governador do Amazonas, Wilson Lima, para frear a transmissão da COVID-19, em Manaus (AMAZONAS, 2020a).

Os meses de abril e maio de 2020 foram os com maior pico de transmissão do vírus, hospitalizações e mortes, chegando a ter, no dia 27 de maio, 39 óbitos³. Esse número cada vez aumentava e eram necessárias medidas de enfrentamento da emergência da saúde pública de importância internacional, conforme os dados abaixo apresentados pela Fundação de Vigilância em Saúde - FVS/AM.

³ CASOS de COVID-19 no AM sobem para 33.508 e mortes chegam a 1.891. 27 maio 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/05/27/casos-de-COVID-19-no-am-sobem-para-33508-e-mortes-chegam-a-1891.ghtml>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Figura 3: Gráfico de evolução da COVID-19 nos meses de abril a junho de 2020, em Manaus.



Fonte: PINA, 2020.

Entre as medidas de enfrentamento, estavam a suspensão das seguintes atividades, conforme o Artigo 1º:

Aulas, no âmbito da rede pública estadual de ensino, integrada pela Secretaria de Estado de Educação e Desporto, bem como pelo Centro de Educação Tecnológica do Amazonas, pela Universidade do Estado do Amazonas e pela Fundação Aberta da Terceira Idade; a visitação a presídios e a centros de detenção para menores; o serviço de transporte fluvial de passageiros; a visitação a pacientes internados com COVID-19; o funcionamento de todas as boates, casas de shows, bares, casas de eventos e de recepções, salões de festas, inclusive privados, parques de diversão, circos e estabelecimentos similares; o recadastramento dos servidores ativos e inativos; a realização de eventos, promovidos pelo Governo do Estado do Amazonas, de quaisquer natureza, incluída a programação dos equipamentos culturais públicos (AMAZONAS, 2020a).

Este Decreto paralisou Manaus em muitos sentidos, da vida ribeirinha e rural à vida urbana: o transporte fluvial foi bloqueado, pois a transmissão do vírus já estava em muitos municípios do Amazonas, inclusive em São Gabriel da Cachoeira⁴, deixando muitas pessoas sem poder retornar as suas casas; *shoppings*, centros comerciais, bares, restaurantes, flutuantes⁵, parques e teatros, todos fechados.

Os empregos e os subempregos deram lugar à vida, a princípio, mas em um sistema capitalista e com divisão de classes a condição e a realidade são diferenciadas. “Estou sem

⁴ Município com maior número de etnias indígenas.

⁵ São restaurantes ou bares que ficam no rio, servem comida regional, bebidas e a diversão com mergulho na água. Pode ter acesso via estrada ou por via fluvial.

esperanças. Infelizmente, as dívidas não pararam e as coisas aumentaram” (Participante 3). Em torno de todo este dilema, entre viver e trabalhar para viver, encontravam-se os músicos.

Assim para chegar até as sensibilidades de um outro tempo, é preciso que elas tenham deixado um rastro, que cheguem até o presente como um registro escrito, falado, imagético ou material, [...]. Mesmo um sentimento, uma fantasia, uma emoção, precisam deixar pegadas. (PESAVENTO, 2008, p; 46)

Parafraseando Certeau (1994), as experiências do tempo vivido são formadas pelos passos construídos em diferentes espaços, cada tempo presente torna-se um tempo do passado que vai constituindo trajetórias individuais e coletivas que são frutos de mecanismos sociais.

Toda trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis substituíveis. (BOURDIEU, 1996, p.292)

Com o Decreto Estadual, todo o *habitus* foi alterado e nessa alteração ficou mais evidente as diferenças no próprio campo das necessidades e situações vivenciadas: um novo fazer para novas práticas sociais e culturais e legitimação no mercado e no cotidiano musical. No início, muitos músicos se ocuparam com estudos, composições e arranjos para passar o tempo durante o Decreto e a pandemia.

Melhoramos o repertório com a ajuda do público das *lives*. Eles faziam pedidos e o que encaixa no nosso conceito a gente acatava. (Participante 1)

Apenas estudando, teoria musical, percepção, fazendo cursos, participando de festivais *online*, simpósios, etc. (Participante 2)

Estudos e algumas gravações a distância com alguns grupos/bandas. (Participante 6)

Compondo e escrevendo projetos. (Participante 12)

Estúdio de gravação. (Participante 13)

Mas o tempo de uma pandemia e de um vírus não é igual ao tempo da música ou o tempo da necessidade financeira. As necessidades foram surgindo, novas técnicas e ferramentas tiveram que ser aprendidas, conforme o cenário da pandemia se modificava. Para isso, o músico teve que se reinventar, agregar as novas tecnologias em seu cotidiano, se apresentar em um novo palco e com novas formas de interagir com o público.

As tecnologias e as ferramentas digitais para a produção da música já estão presentes desde a revolução industrial, “as grandes mudanças iniciadas pela revolução industrial alcançaram os lares dos cidadãos comuns, que substituíram seus instrumentos musicais por máquinas feitas para reproduzir música gravada” (GOHN, 2017, p.23). A sociedade modifica

suas práticas conforme as novas técnicas e ferramentas disponíveis, é um processo irreversível, pois a sociedade é dinâmica.

Sistemas permitem que máquinas separadas por grandes distâncias possam enviar entre si músicas digitalizadas, indivíduos disponibilizam seus discos para outros indivíduos que jamais irão conhecer pessoalmente, obras são adquiridas virtualmente e baixadas pela internet (GOHN, 2011, p. 24).

A aprendizagem para a manipulação de outras ferramentas digitais foi essencial para se conectar com o público e manter o equilíbrio financeiro e emocional. A tecnologia foi a grande aliada nesse novo fazer: shows presenciais se transformaram em shows virtuais, os palcos deram lugar às *lives* e às videoconferências.

Colaborou 100%, foi nossa principal forma de se comunicar com o público e ter uma ajuda, não só financeira, mas também, de estado de espírito! (Participante 15)

Pude participar de muitos encontros virtuais, que se fossem presenciais não poderia participar, pois seriam em outros estados. (Participante 2)

Algo que mudou totalmente nossa rotina e que abalou muito a nossa saúde física e mental. Ao mesmo tempo, percebemos a importância da tecnologia em nossa profissão e que devemos aprender novas ferramentas caso queiramos continuar com nosso trabalho. (Participante 5)

No período da permanência do Decreto, principalmente entre os meses de junho e setembro de 2020, 37,5% dos músicos realizaram apresentações e shows e 18,8% esporadicamente realizavam. Entre as principais atividades realizadas, temos *lives*, som ao vivo em restaurantes, apresentação com a Orquestra, cultos, novenas, casamentos e apresentações em videoconferências.

Sim, através do *couvert* digital deixávamos o público das *lives* para contribuir com qualquer valor. Dono de supermercado que tinha palco isolado nos proporcionou algumas apresentações durante o fechamento das casas noturnas. Empresários admiradores do nosso trabalho também contribuíram bastante. (Participante 1)

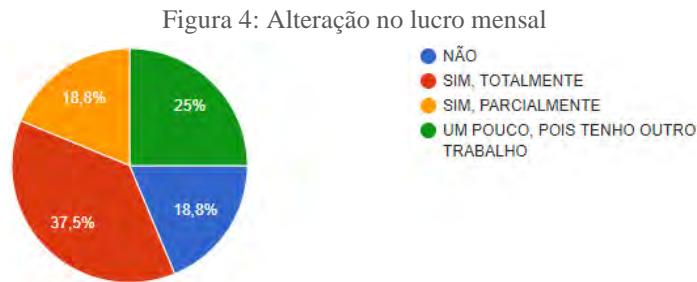
Sendo que 43,8% não realizaram nenhuma apresentação, esse quantitativo representa como a maioria dos músicos ficou nesse período. Praticamente, eram os que realizavam entre 4 e 6 shows por mês, com um lucro mensal de R\$500,00 a R\$2.000,00.

Músicos contratados pelo Estado estão mantendo os seus empregos. Quanto aos músicos autônomos, aí sim houve redução considerada de cachês, devido ao fechamento dos bares e restaurantes. (Participante 8)

Pelo fato de ser um trabalho autônomo, tive muita dificuldade em ter renda e fazer o que gosto. Não ter uma estabilidade complica. (Participante 12)

Estas questões de investir para poder atuar na cena musical por meio virtual impactaram também na renda mensal: a compra de novos equipamentos para gravação de *lives* geraria custos extras que poderiam interferir em necessidades essenciais. A figura abaixo apresenta

como as questões financeiras foram alteradas, impactando no cotidiano profissional e pessoal: 18,8% (azul) não tiveram alteração na renda mensal; 37,5% (vermelho) tiveram totalmente alteração na renda; 18,8% (amarelo) tiveram alteração parcial na renda mensal; e 25% (verde) tiveram pouca alteração, em função de terem outra atividade.

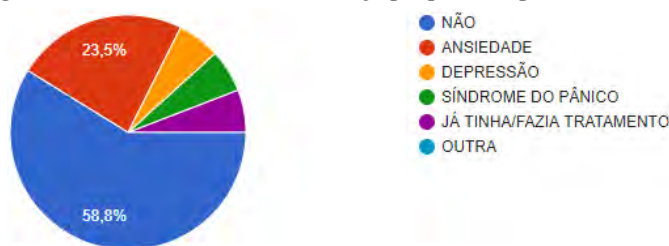


Fonte: Dados coletados através das entrevistas realizadas na pesquisa, 2020.

É evidente que quem não teve perdas financeiras tinha outro trabalho e obtinha uma renda a partir de R\$ 4.000,00 por mês, não possuindo tantas dificuldades. Os demais músicos tiveram que se reinventar, ou seja, buscar outras formas de suprir as necessidades diárias e mensais. Cada um buscou, da sua forma, outras alternativas de fonte de renda: motorista de aplicativo, serviços elétricos, comércio, aulas, auxílio emergencial do Governo Federal (MEI = Microempreendedor Individual), caixa de mercadinho, entre outras atividades que ajudaram a manter as despesas do mês.

Essa reinvenção levou também a se questionarem se valeria a pena retornar à profissão, principalmente os autônomos. Um músico, pai ou mãe de família, que vive da música e não tem outra atividade, permanecendo somente com o trabalho da música, não teria o suficiente para a estabilidade e subsistência familiar, afetando emocionalmente os participantes nestas condições, em especial os que tinham a renda mensal de R\$500,00 a R\$2.000,00 que relataram ansiedade, depressão e síndrome do pânico.

Figura 5: Desenvolvimento de doença psíquica no período do Decreto



Fonte: Dados coletados através das entrevistas realizadas na pesquisa, 2020.⁶ ⁷: 8

Apesar de 58,8% não terem desenvolvido nenhum tipo de doença mental, não significa que não tiveram problemas, estresse e preocupações. Alguns depoimentos expressam as sensações que passaram:

No dia seguinte, nossa agenda foi cancelada como um efeito dominó, foi uma das piores sensações. Tivemos todos os shows cancelados de uma vez. O último show que fizemos antes dessa situação deixou muita saudade! (Participante 1)

Estresse. Pois o mês passa e às vezes não sabia se teria o dinheiro necessário para pagar as contas no fim dele, ou fazer um rancho, etc. (Participante 2)

Extremamente abalado. Nunca fui acostumada a ficar em casa e tive que ficar por meses, foi extremamente agonizante essa mudança radical. (Participante 10)

Me sinto doente e estressada. (Participante 13)

Estou normal, pois não fiquei completamente sem renda, mas diminuiu em 50% +ou-. (Participante 15)

Péssima, sem motivação para estudar música, já que não tem onde trabalhar, por enquanto. (Participante 16)

Além desses fatores, um outro medo rondava: o medo de estar com COVID-19. Do grupo entrevistado, 75% não contraíram COVID-19, 76,6% conheceram algum músico que foi infectado. Além disso, 35,7% tiveram conhecimento que entre 11 e 20 músicos conhecidos pegaram COVID-19, 93,8% responderam que conheceu ou soube de algum músico que morreu por COVID-19, sendo de 2 até 7 o número de músicos conhecidos que faleceram.

Não peguei COVID durante a quarentena, pra mim foi bem recente. Mesmo que eu não tenha desenvolvido problemas psicológicos durante o isolamento, também chegou minha vez de sentir coisas que ainda não tinha sentido, pois nesse momento estamos praticamente vivendo uma segunda onda de COVID, praticamente todos que conheço estão pegando, alguns se internando. Depois que peguei (mesmo com sintomas leves), passei a sentir extrema angústia e tristeza, nem a minha rotina de show estava me revigorando, passei a sentir dor muscular de me sentir tensa, tive que procurar espalhar o dia inteiro e orar muito pra Deus me deixar leve e tirar a tristeza do meu coração, de ver tanta coisa ruim acontecendo. Nós músicos temos as emoções muito afloradas, nesses tempos

⁶ Porcentagem referente a Depressão (cor amarelo) foi de 5,9%.

⁷ Porcentagem referente a Síndrome do pânico (cor verde) foi de 5,9%.

⁸ Porcentagem referente a se o participante já tinha/fazia tratamento (cor lilás) foi de 5,9%.

quando termino show, gosto de desejar saúde para todo o público que me assistiu, um desejo que tudo volte ao normal, um desejo que as pessoas superem isso. (Participante 1)

Muitos foram os casos de COVID na categoria dos músicos em Manaus: as mortes e/ou o agravamento da doença abalaram emocionalmente colegas de profissão. A seguir, é possível ver alguns depoimentos que retratam cenas e experiências vivificadas por músicos nesse período do Decreto Estadual como medida de enfrentamento da COVID-19 em Manaus e que ficarão na memória individual e coletiva e nos registros desse texto para futuras pesquisas e compreensão dos fatos.

Nem todos os músicos conseguiram se manter durante esse período tão difícil. Eu agradeço a Deus por, de certa forma, ter tido a prova do quanto o meu trabalho tem sido importante para o bem-estar de tantas pessoas, pois foram essas pessoas que valorizaram a música quando ela mais precisou. Valorizando a música também se valoriza o músico que vive dela. Foi difícil e está sendo difícil passar por isso, mas seguimos firmes! (Participante 1)

O mundo já era difícil pra quem vivia só da música. A pandemia piorou muito mais as coisas. E por mais que as pessoas tenham sentido "falta" de show e entretenimento em geral, a desvalorização da profissão ainda é grande. (Participante 6)

Não sei nem o que dizer. É uma situação totalmente atípica e muito cruel. Estamos sem assistência e sem esperança. (Participante 13)

Tenho visto muita solidariedade entre os músicos. Assisti a diversas *lives* beneficentes em prol de outros músicos e também de outras pessoas. (Participante 14)

Uma situação lamentável para alguns colegas que tiveram que parar 100% suas atividades por serem pessoas de risco para a COVID-19. Por outro lado, vários colegas continuaram trabalhando durante a pandemia. (Eu mesmo toquei com colegas em condomínios de classe média alta/alta). (Participante 15)

O mais triste é a falta de educação financeira, pois numa situação como essa, a maioria dos músicos que eu conheço, músicos que ganhavam muito bem, estão passando sérias necessidades financeiras, pois sempre gastaram tudo o que ganhavam. (Participante 17)

A partir dos depoimentos acima, é possível compreender a situação que enfrentaram, principalmente a falta de trabalho, de onde provém o sustento do dia a dia e o que dá dignidade e estabilidade de vida aos músicos. Ainda temos a noção de que quem faz arte não precisa se alimentar, pagar as contas e ter momentos de lazer.

De um cotidiano alegre, divertido e estressante para um cotidiano de tristeza, de angústias e de solidão. Foram momentos de aprendizagens, mas também de dor pelas perdas de amigos, parentes e de trabalho.

Considerações finais

O trabalho do artista não é somente na sua apresentação regrada de luzes, sons e movimentos, é um trabalho que exige esforço individual e coletivo. Por trás de todo esse momento, que ele proporciona a quem o prestigia, tem estudo e investimentos.

A desvalorização dos profissionais da música ainda é uma prática cultural instalada em todo o Brasil. No período do Decreto, ficou mais nítida esta situação, praticamente ficaram sem assistência e sem apoio do governo e poucos foram os empresários que se reorganizaram para ajudar o artista.

Ficou mais evidente as diferenças de um músico autônomo para um músico que possui um contrato. Aqueles que atuavam em orquestra continuaram a receber seus salários mensais, mesmo assim, não foi o suficiente para suprir os gastos que já estavam estabelecidos mensalmente.

O músico autônomo, aquele que não tem emprego fixo e nem contrato fixo, que somente recebe quando o serviço é apresentado, esse é o que mais se fragilizou durante todo o período do Decreto. Investir em um equipamento para *lives* ou contratar um profissional na área da produção audiovisual não recompensaria o retorno do valor gasto com o que poderia ganhar de cachê virtual, novamente seu investimento e seu trabalho seriam desvalorizados.

Muitos músicos, assim como muitos artistas, passaram necessidades financeiras. Mesmo diante dessas distâncias sociais e culturais no próprio grupo social, a solidariedade entre os músicos ajudou alguns que estavam passando necessidades a ter a compra do mês para se alimentar e pagar as contas mensais essenciais.

Pensar a cada dia como será o próximo dia ou o próximo mês, quando tudo isso irá terminar para voltar ao “normal”, é angustiante. Diante de um caos vem as tristezas, as frustrações, as doenças, do estresse à ansiedade, do medo à depressão, e o músico não conseguiu fugir dessas sensações e sentimentos.

Vai ficar registrado, na memória individual e coletiva, todo este cenário cruel que se instalou no mundo em função da pandemia da COVID-19. A história vai narrar a vida e a realidade desse tempo que presenciamos, de um tempo em que a arte teve que buscar na sua própria essência esperança para sobreviver e esperança para cantar.

Diário: Hoje, 07 de janeiro de 2021, Manaus novamente está em lockdown por 15 dias, sob o Decreto Estadual Nº 43.236 de 28/12/2020, após determinação da justiça, somente funcionando supermercados e drogarias e outros poucos serviços. Além do Decreto Municipal Nº 5001 DE 04/01/2021 que instituiu estado de emergência no período de 180 (cento e oitenta) dias, em razão da pandemia causada pelo novo Coronavírus (COVID-19). Não estamos mais na fase vermelha, mas na fase roxa ou preta, em um dos piores momentos vivenciados desde abril e maio de 2020: mortes e contágios. Nas redes sociais muitas despedidas virtuais de artistas, familiares e pessoas públicas. Um cenário desolador em que choramos por uma vida que alguém amava, por uma vida que tinha família, sonhos e esperança. É uma questão de saúde e consciência coletiva! Meus sentimentos a todos!

Referências

- AMAZONAS. Decreto estadual nº 42.330, de 28 de maio de 2020. Dispõe sobre medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional, decorrente do novo coronavírus. *D. O. E.*, nº 34.257, Poder Executivo, Seção I, p. 4-6, 28 maio 2020a.
- AMAZONAS. Decreto estadual nº 43.236, de 28 de dezembro de 2020. Estabelece novas medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional, decorrente do novo coronavírus. *D. O. E.*, nº 34.400, Poder Executivo, Seção I, p.1-4, 28 dez. 2020b.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CASA NOVA, Sílvia Pereira de Castro (org.). *Trabalho de conclusão de curso (TCC): uma abordagem leve, divertida e prática*. São Paulo: Saraiva, 2020.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.
- FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Tradução Sandra Escobar. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/ Edições 70, 2003.
- GOHN, Daniel Marcondes. *Educação musical a distância: abordagens e experiências*. São Paulo: Cortez, 2011.
- GOHN, Daniel Marcondes. A segunda fase da vivência tecnológica. In: SANTIAGO, Glauber (org.). *Uso de recursos tecnológicos no ensino musical*. São Carlos: EdUFSCar, 2017, p. 23-36.
- GONÇALVES, Renato. *A valorização da música e a desvalorização do músico: a pandemia do COVID-19 expõe a vulnerabilidade do trabalho musical pós-digital*. *Rev. Bravo*. 23 mar. 2020. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-valoriza%C3%A7%C3%A3o-da-m%C3%BAsica-e-a-desvaloriza%C3%A7%C3%A3o-do-m%C3%BAsico-c5d409008fd3>. Acesso em: 26 dez. 2020.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7.ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LOURO, Viviane; LOURO, Fabiana dos Santos; DUARTE, Plinio Gladstone. O estresse gerado pela pandemia como risco para adoecimento mental e físico do músico a partir das neurociências cognitivas. *Revista Música*, v. 20, n. 2, p. 379-96, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/178817/167000>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MANAUS (AM). Decreto municipal nº 5.001, de 04 de janeiro de 2021. Estabelece novas medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional, decorrente do novo coronavírus. *D. O. M.*, ed. 5000, p. 2-3, 04 jan. 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PINA, Isabella. Após pico em maio, Amazonas tem duas semanas seguidas de queda em casos de COVID-19 [...] *G1 Amazonas*, 20 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/06/20/apos-pico-em-maio-amazonas-tem-duas-semanas-seguidas-de-queda-em-casos-de-COVID-19-e-reducao-chega-a-38percent-aponta-fvs.ghtml>. Acesso em: 11 abr. 2021.

SILVA, Ricardo. *86% dos profissionais da música tiveram perdas na pandemia*. 2020. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/16842>. Acesso em: 26 dez. 2020.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *Coronavirus disease (COVID-19) pandemic*. c2021a. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>. Acesso em: 11 abr. 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. *WHO announces COVID-19 outbreak a pandemic*. c2021b. Disponível em: <https://www.euro.who.int/en/health-topics/health-emergencies/coronavirus-COVID-19/news/news/2020/3/who-announces-COVID-19-outbreak-a-pandemic>. Acesso em: 11 abr. 2021.

Construindo arranjos com tríades ao piano durante a pandemia: relato de interação musical informal via aplicativo de mensagens instantâneas a partir de uma perspectiva neurocientífica

Marcelo Alves
Universidade Federal de Pernambuco
alvesmlv@yahoo.com.br

Resumo: este trabalho é um estudo de caso, embasado na neurociência, a respeito de um processo de orientação musical remoto com uma estudante iniciante autodidata de piano na cidade de Recife (PE), utilizando um aplicativo de mensagens instantâneas (*WhatsApp*) durante a pandemia do CODIV-19, no qual foram propostas atividades de arranjo. O objetivo foi investigar as modificações que o processo produziu no fazer musical da estudante. Os dados foram recolhidos a partir dos dados retirados do histórico do aplicativo (texto e arquivos de mídia). Os resultados alcançados demonstram que o processo foi positivo para desenvolvimento da estudante. O uso do *WhatsApp* como meio de comunicação e do arranjo como ferramenta pedagógica permitiram comportamentos relevantes nos campos da autonomia, motivação e metacognição.

Palavras-chave: Pandemia, Neurociências, Habilidades funcionais, Arranjo, Teclado.

Making triadic piano arrangements during pandemics: report of an informal musical interaction using an instant messaging application through a neuroscientific view

Abstract: this work is a case study, discussed according to neuroscientific concepts, consisting of a period of musical remote interaction with a female self-learning beginning piano student from Recife, state of Pernambuco (Brazil), using an instant messaging application (*WhatsApp*), at the time of CODIV-19 pandemics, in which piano arranging activities were proposed. The goal of the study was to investigate changes elicited on the students' musical practice. Data were collected from application's chat history and media files. Results point out that the interaction was positive to student's development. Using *WhatsApp* as a mean of communication and choosing arranging activities as a pedagogical tool allowed relevant behavior concerning autonomy, motivation and metacognition.

Keywords: Pandemics, Neuroscience, Piano skills, Arranging, Keyboard.

Introdução

A primeira metade do ano de 2020 viu disseminar-se ao redor globo a gripe provocada pelo vírus CODIV-19. Nas palavras de Daubney e Fautley (2020, p. 107) “Como consequência das restrições impostas sobre a liberdade de locomoção, as mudanças no dia a dia e na educação também foram significativas” (tradução nossa).¹ O distanciamento social, como medida de contenção ao agravamento da pandemia, impediu a realização de diversas atividades e provocou a adaptação de tantas outras para garantia de sua continuidade.

¹ No original: “As a consequence of the restrictions imposed on freedom of movement, the changes to everyday life and to education have also been significant.”

Dados disponibilizados pela UNESCO (2020) registram o fechamento local de escolas no Brasil em 12/03 e o fechamento nacional em 24/04. Em junho de 2020, foram contabilizados quase 53 milhões de estudantes afetados no Brasil. Esse número perdura ainda em dezembro de 2020, enquanto este texto é produzido. “Para ajudar a mitigar as perdas de aprendizado, muitos países estão buscando opções para utilizar a aprendizagem remota para administrar e lidar com a crise” (BANCO MUNDIAL, 2020) (tradução nossa).²

No campo da música não tem sido diferente, pois, “sem a capacidade de se estar fisicamente junto, muitos aspectos comuns da ‘música no dia a dia’ ao longo da vida pararam de todo ou foram significativamente adaptados” (DAUBNEY; FAUTLEY, 2020, p. 107) (tradução nossa).³ A modalidade remota do ensino tem se mostrado uma alternativa viável para adaptação à nova condição. Para Lima (2020, p. 314): “tanto os *performers* quanto os docentes dessa área, tiveram que recorrer aos meios tecnológicos e ambientes virtuais para propagação de suas ações”.

Vale lembrar, no entanto, que o ensino remoto da música vem sendo praticado e estudado mesmo antes da pandemia. A última década registrou experiências nesse sentido. Pike (2017), por exemplo, estudou a utilização da modalidade remota do ensino em um período de estágio docente de pós-graduandos em pedagogia do piano e, em outra oportunidade, verificou vantagens no ensino remoto de leitura à primeira vista (PIKE; SHOEMAKER, 2013). No Brasil, Gohn (2013) discutiu as possibilidades do ensino remoto de instrumentos, ressaltando a importância das interações síncronas para proporcionar um desenvolvimento musical genuíno, em meio à multiplicidade de conteúdos disponíveis na internet.

Este trabalho é o relato de um processo de orientação musical realizado via de aplicativo de mensagens instantâneas (*WhatsApp*), entre os meses de outubro e dezembro de 2020, norteado pela construção de pequenos arranjos ao piano. Surge em meio às necessidades provocadas pelo contexto pandêmico e está embasado em conceitos neurocientíficos.

A habilidade de elaborar arranjos é considerada uma das habilidades funcionais ao piano. Reis elenca o que compreende por habilidades funcionais: “a técnica básica, leitura à primeira vista, transposição, harmonização, padrões de acompanhamento, leitura de cifra, redução de partituras, criação – improvisação e composição, e execução de repertório solo e em conjunto”

² No original: “To help mitigate the loss of learning, many countries are pursuing options to utilize remote learning to manage and cope with the crisis.”

³ No original: “Without the capacity to be physically together, many regular aspects of ‘music in everyday life’ across the lifespan have either stopped altogether or been significantly adapted.”

(REIS, 2017, p. 23) (grifo nosso). Evidências sugerem que o trabalho sobre as habilidades funcionais traz consequências positivas para o desenvolvimento dos estudantes (DUCATTI, 2005; ROCHA, 2016), por tratar-se de uma atividade na qual “o aluno age diretamente sobre o objeto, manipulando ideias musicais” (SWANWICK, 1979, *apud* DUCATTI, 2005, p. 17).

A docência formal, no entanto, que privilegia o que se tem chamado de ensino tradicional, (GLASER; FONTEERRADA, 2007, p. 34), parece focar muito mais na aquisição de repertório de concerto. De acordo com Ducatti (2005, p. 14), no curso de Bacharelado em Piano objetiva-se “preparar o músico solista, onde o ensino é feito através de aulas individuais, pois demanda um grande apuro técnico para a execução de um repertório cada vez mais complexo”. Rocha (2016, p. 55) reportou ausência de práticas criativas nas ementas de disciplinas de piano em um curso universitário.

Regelski (2007) e Kratus (2019) também sustentam uma posição divergente da abordagem tradicional. Levando em consideração o reduzido percentual de estudantes de música das escolas secundárias que seguirá a carreira musical, propõem a procura de uma instrução que procure nutrir o amadorismo dos indivíduos, fomentando habilidades diversificadas. O ponto de vista de Regelski a respeito das aulas de piano tradicionais é análogo ao de Ducatti:

Considere o conteúdo da típica aula individual de música: aulas de piano típicas, por exemplo. Elas são frequentemente estruturadas e conduzidas como levassem a carreiras de concerto. Assim, desde o início, os estudantes são sujeitos à disciplina dos exercícios de construção da técnica e dos cavalos de batalha [peças] do repertório Clássico. Se, de outra forma, a instrução fosse construída para nutrir o amadorismo, as aulas apresentariam um leque mais amplo de ‘músicas’ e as habilidades musicais relativas a essas [...] (REGELSKI, 2007, p. 35) (tradução nossa).⁴

Na esteira da proposta defendida por Regelski, o objetivo geral deste trabalho é investigar a contribuição proporcionada por um período de interação via aplicativo de mensagens instantâneas (*WhatsApp*) no desenvolvimento uma estudante de piano iniciante autodidata da cidade de Recife, Pernambuco. Os objetivos específicos são: a) descrever o desenvolvimento da produção musical da estudante ao longo do processo de interação a partir da transcrição do material produzido; b) relacionar as possibilidades detectadas na escolha da prática de arranjo como fio condutor na orientação do aprendizado; c) relacionar as possibilidades detectadas no

⁴ No original: “Consider the content of the typical individual music lesson: typical piano lessons, for example. These are often structured and conducted as though leading to concert careers. Thus, from the first, students are subjected to the discipline of technique-building exercises and to the warhorses of the Classical repertory. If, on the other hand, instruction were designed to nurture amateuring, lessons would feature a wider array of musics and their related musicianship skills [...]”.

uso aplicativo *WhatsApp* como ferramenta para a interação; d) investigar as percepções da própria estudante respeito do trabalho; e) refletir sobre os resultados obtidos a partir de uma perspectiva neurocientífica.

Este trabalho se justifica pela atual busca de alternativas para as interações musicais e pedagógicas no contexto pandêmico e pela necessidade de trabalhos que tratem especificamente sobre a aplicação do conhecimento neurocientífico a contextos práticos do ensino (GUY; BYRNE, 2013; HODGES, 2010).

1. Metodologia e métodos

A metodologia adotada para este trabalho foi o estudo de caso (LAVILLE; DIONNE, 1999). As atividades foram inspiradas na série pedagógica de autoria de Kinney (2010), que apresenta diversos elementos musicais, demonstrando e propondo sua aplicação em melodias sugeridas. O autor divide cada volume em ‘lições’ que denomina ‘explorações’. Cada exploração elucida um tópico como, por exemplo, acordes quebrados, construção de linhas de baixo, adição de segundas e sétimas às harmonias, introduções e finalizações, inversões de acordes, entre diversos outros. São fornecidas, ainda, explicações textuais breves.

A atividade que escolhemos consistiu na construção de acompanhamentos para melodias escolhidas. Trabalhamos com cifras populares indicadas sobre as melodias escritas. Focamos em duas ferramentas para nossa atividade: a construção de encadeamentos harmônicos na mão esquerda e a aplicação de padrões de acompanhamento sobre os encadeamentos elaborados. Utilizamos o *WhatsApp* para comunicação, permitindo-nos o compartilhamento e a visualização de arquivos de mídia de diversos tipos, e a realização de chamadas de áudio e vídeo. Utilizamos apenas tríades maiores e menores.

Durante as chamadas de vídeo, pesquisador e participante dispuseram de pianos. O pesquisador demonstrou os conceitos abordados apontando a câmera do celular para teclado do seu instrumento, enquanto realizava demonstrações práticas e fazia comentários verbais. A mesma dinâmica foi utilizada para as gravações dos vídeos enviados à participante.

1.1 Participante

A participante é mulher, destra, tem 29 anos. Durante a atividade que originou este trabalho estudava piano como autodidata há menos de 6 meses, utilizando materiais obtidos na

internet. Trabalha em escola particular da rede privada da cidade do Recife. O contato de Laís⁵ nos foi passado por uma colega em comum, professora de música na mesma escola em que a voluntária trabalha, que mencionou o fato de que a participante solicitava a abertura da sala de música para ter acesso ao piano durante o horário de almoço. Laís dispunha de uma hora diária ao instrumento em dias úteis, sempre que era possível acessar a sala. Relatou gostar de “música clássica” citando os compositores Mendelssohn, Pachelbel, Vivaldi e Bach; além de temas dos filmes da sua preferência e músicas natalinas.

1.2. Equipamentos, aplicativos e produção de mídia

A sala utilizada pela é climatizada e mede aproximadamente 40 m². Está equipada com um piano digital *Yamaha* e um piano acústico *Essenfelder*. O pesquisador utilizou um piano digital *Yamaha* modelo P-95. Os telefones celulares pessoais da participante e do pesquisador foram utilizados para as chamadas de áudio de vídeo e a realização de gravações. A participante posicionava o celular ao lado do teclado para realizar a gravação dos vídeos. O pesquisador utilizou um pedestal padrão de microfone para posicionar o celular de forma a obter a visão superior do teclado do instrumento.

Uma vez transferidos para o computador pessoal do pesquisador, os vídeos a serem enviados à participante foram editados utilizando softwares gratuitos (*Shotcut* - <https://shotcut.org> e *Avidemux* - <http://fixounet.free.fr/avidemux/>) e compactados no *Handbrake* (<https://handbrake.fr>), para reduzir o tempo de upload e o consumo de dados. Em relação aos demais arquivos compartilhados foram utilizados: *Musescore* (<https://musescore.org/pt-br>) para edição de partituras, convertidas em formato pdf para o envio e *Audacity* (<https://www.audacityteam.org>) para produção do arquivo de áudio. Arquivos de imagem (jpg) foram capturados e manipulados nos próprios telefones celulares. Além dos anteriores, também foram enviados links para vídeos do *YouTube*.

1.3. Coleta de dados

Foi utilizado o histórico de bate-papo e chamadas do aplicativo, com todos os registros das conversas e os arquivos de mídia produzidos durante o processo, e um questionário. O questionário objetivou a definição do perfil e a aferição dos conhecimentos musicais da participante. A parte musical contava com uma seção em que a participante deveria julgar

⁵ Nome fictício.

afirmativas sobre seu próprio conhecimento musical e um pequeno teste teórico. O questionário foi aplicado no 2º dia de interação e repetido no 51º (apenas a seção sobre conhecimentos musicais).

As afirmativas autoavaliadas eram, a saber: a) Leio cifras. b) Posso reconhecer e classificar os intervalos simples (maiores, menores, justos, diminutos e aumentados) c) Reconheço todos os tipos de tríades - acordes com 3 sons - maiores, menores, diminutas e aumentadas. d) Posso montar um arranjo com acordes maiores e menores para uma melodia cifrada. e) Posso ler uma melodia a partir de uma partitura em tempo moderado. f) Posso aprender uma música a partir de uma partitura. Como opções de resposta, as questões ‘a’, ‘b’, ‘d’, ‘e’ e ‘f’ contavam com uma escala numerada de 1 (discordo 100%) a 5 (concordo 100%), a questão ‘c’ trazia uma escala de frequência (nunca, quase nunca, às vezes, frequentemente, sempre).

O teste teórico consistiu em um pequeno trecho harmonizado sobre o qual se solicitava grafar a cifra correspondente a cada acorde; classificá-los em maior, menor, diminuto ou aumentado e assinalar a função harmônica de cada um. No sentido de dirimir possíveis dificuldades relacionadas à leitura da partitura, foram inseridas imagens de um teclado com a indicação das teclas correspondentes às notas de cada acorde. Os dados obtidos nos questionários foram exportados em formato de tabela para tratamento.

O histórico da conversa do *WhatsApp*, foi exportado em formato txt e convertido em formato pdf para permitir a realização de anotações sobre meio digital. Fizemos o download dos arquivos de mídia produzidos.

1.4. Procedimento de análise de dados

A partir do estudo da transcrição da conversa do *WhatsApp* construímos uma linha do tempo (quadro 2). Relacionamos todos os arquivos de mídia aos respectivos dias de envio e realizamos a transcrição das gravações mais importantes. Elaboramos o memorial da intervenção, narrando as ocorrências do trabalho. Realizamos a comparação entre os resultados obtidos nas duas aplicações do questionário e construímos gráficos para melhor visualização de alguns dados.

2. Resultados e discussão

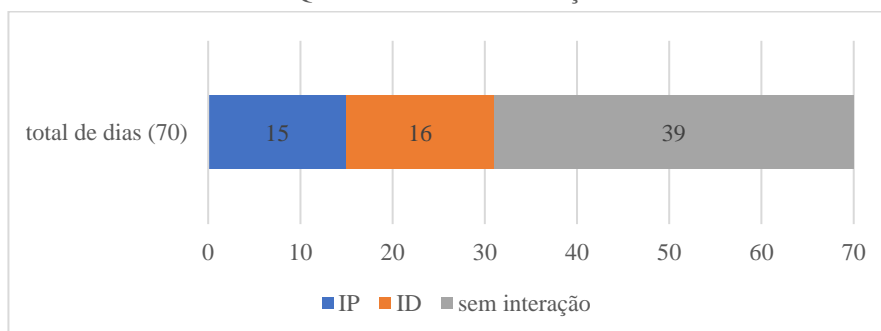
Iniciamos o trabalho com a apresentação da proposta e prosseguimos até a última semana em que a participante teve o instrumento à disposição, antes do recesso escolar. Não houve atividades presenciais. As chamadas de vídeo foram realizadas sempre entre 13h e 14h, durante a utilização da sala de música pela participante, e tiveram uma duração média de 11 minutos.

A partir da observação da linha do tempo, estamos propondo a divisão da intervenção do processo em três fases: a primeira, do seu início até a primeira chamada de vídeo (20º dia); a segunda, a partir do envio do vídeo no 28º dia até o envio do vídeo no 41º dia e a terceira, após 41º dia até 70º. Nos setenta dias do processo, o total de dias interagidos foi de 31 (trinta e um) (Quadro 1).

Classificamos as interações em duas categorias, que denominamos interações pedagógicas (IP) e interações dialógicas (ID). As IPs abrangendo o envio de instruções e arquivos de mídia, bem como as chamadas de áudio ou vídeo; as IDs compreendendo: confirmação de informações fornecidas nos questionários, marcação e desmarcação das chamadas, perguntas sobre o progresso dos estudos, impressões gerais, escolha de repertório e definição da dinâmica de trabalho.

Temos na linha do tempo a representação dos eventos ocorridos em cada dia por meio de símbolos. Da parte superior à parte inferior são mostradas as IDs; os envios de documentos em formato PDF, imagem, áudio, texto⁶ e links; assim como as chamadas de vídeo e áudio. Do total de 31 (trinta e uma) interações, 15 (quinze) foram IPs.

Quadro 1 – Dias de interação.



Elaboração do autor.

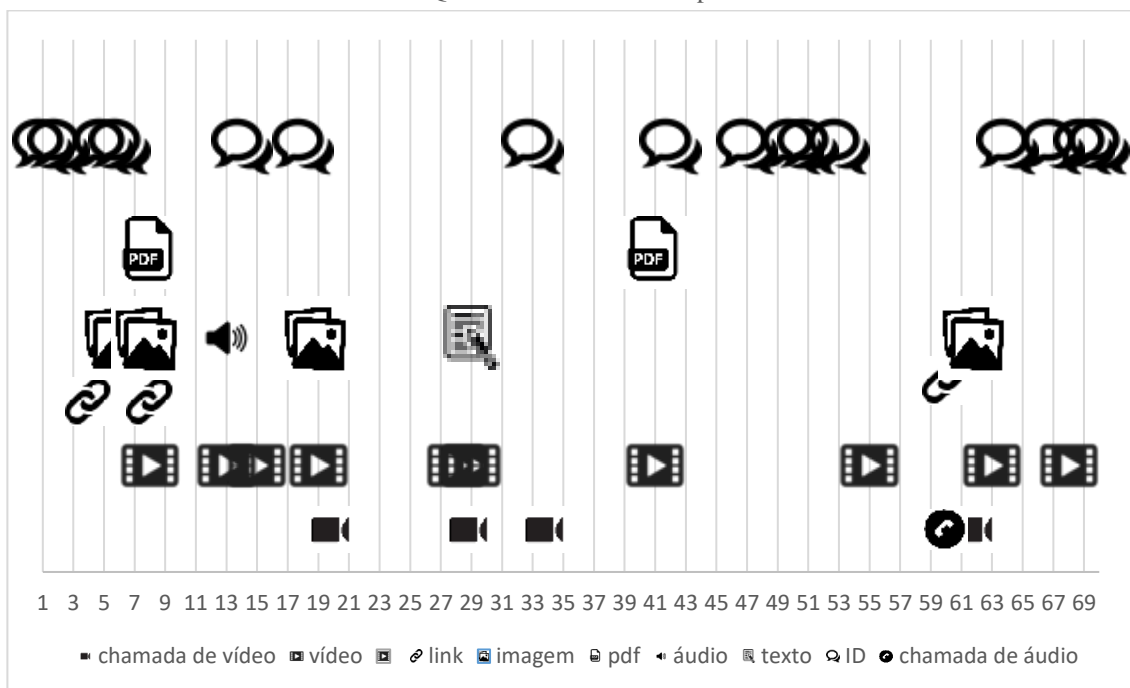
⁶ Destaque para uma mensagem de texto (ver explicação sobre a 2ª fase, 28º dia).

2.1. O processo de interação

1ª Fase

Entrei em contato com Laís pelo aplicativo de mensagens, identificando-me e apresentando a proposta do trabalho. A participante foi receptiva e se mostrou disponível para participar do projeto. Expliquei-lhe que a proposta consistia na exploração de algumas ferramentas, com objetivo de elaborar de um pequeno arranjo sobre uma melodia de sua preferência. Fariamos um trabalho inicial sobre um primeiro material para que, ao final, ela construísse seu próprio arranjo.

Quadro 2 – Linha do tempo



Elaboração do autor

Estabelecemos, nos primeiros dias, que a dinâmica do trabalho consistiria no envio de materiais e orientações pelo aplicativo, e que a participante produziria vídeos para registrar seu desenvolvimento e poder receber eventuais sugestões. Chamadas de vídeo também seriam realizadas para acompanhar o progresso da participante e dirimir maiores dúvidas. Enviamos algumas opções de repertório para ser trabalhado de acordo com o gosto declarado pela estudante.

Após conversarmos sobre as opções das peças sugeridas, optamos por utilizar o tema da *Canção sem Palavras op. 19 n° 4* (c. 5-13) (Fig. 1) (MENDELSSOHN, 1968, p. 8).

Inicialmente, solicitamos apenas a construção dos acordes indicados e a estudante iniciou a leitura do trecho.

No 14º dia de interação a participante relatou que não conseguia tocar as duas mãos juntas. Pedi-lhe, então, que gravasse as mãos separadas. No dia seguinte (15º) ela enviou dois vídeos, um em que tocava a melodia, na mão direita, e outro com os acordes, na mão esquerda (Fig. 2). A leitura da melodia na mão direita fluiu sem empecilhos, mas a interpretação dos acordes sugeridos provou apresentar certa complexidade para a participante. Perguntei-lhe se havia dificuldades para montar os acordes menores com fundamentais em teclas brancas. Se fosse possível, bastaria transportá-los para encontrar a posição dos acordes menores iniciando em tecla preta. Agendamos então uma chamada de vídeo para esclarecer melhor tais questões.

Figura 1 – *Canção sem Palavras*, op. 19 nº 4 (c. 5-13).

The image shows a musical score for the piece 'Canção sem Palavras' in G major and 4/4 time. The melody is written in treble clef. Above the staff, guitar chords are indicated: A, E, A, F#m, Bm, E, C#, F#m, E, A, A, E. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10, and the second system contains measures 11 through 13. The piece ends with a double bar line.

Fonte: MENDELSSOHN, 1968, p. 8. Transcrito pelo autor.

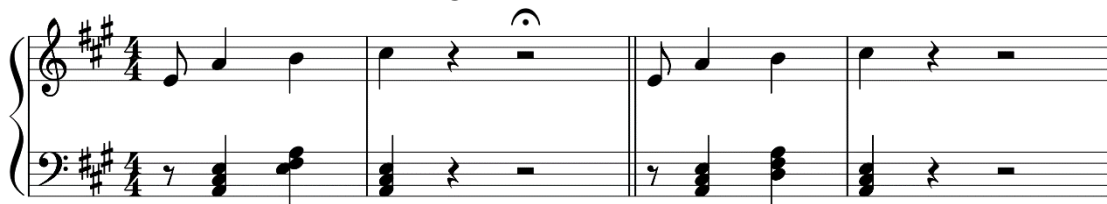
Figura 2 – Vídeo (15º dia).

The image shows a musical score for the piano accompaniment of the same piece. It is written in bass clef with a grand staff. The chords are indicated by block letters with a circled 'x' above them, representing triads. The chords are: A, F#m, Bm, C#, F#m, E, A. The score is divided into three measures, each containing a chord and a whole rest. The piece ends with a double bar line.

Elaboração do autor.

No 19º dia, a participante enviou o vídeo, cuja transcrição é mostrada na Figura 3. Percebemos que ela havia conseguido tocar algumas notas com as mãos juntas. A construção dos acordes, entretanto, mesmo formando uma harmonização possível para a melodia, não corresponde às cifras indicadas.

Figura 3 – Vídeo (19º dia)



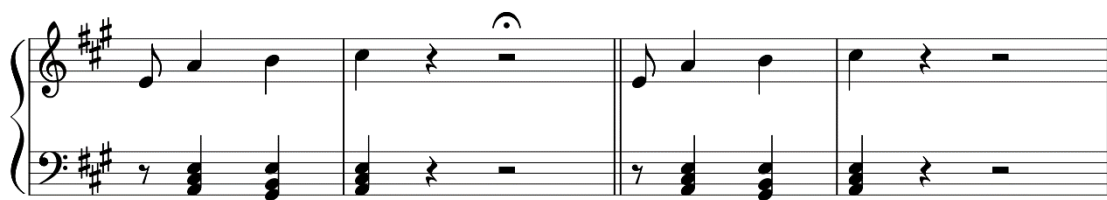
Elaboração do autor.

Durante a chamada de vídeo (20º dia), portanto, revisamos os princípios de construção de acordes maiores e menores (empilhamento de terças), relacionando visualmente os intervalos envolvidos e a contagem de tons e semitons. No tocante aos acordes executados na gravação do 15º dia, expliquei como seria possível transpor acordes com fundamentais em teclas brancas para formar os acordes correspondentes com fundamentais em teclas pretas.

2ª fase

No 28º dia a estudante enviou o vídeo cuja transcrição observamos na Figura 4. Podemos notar a realização do encadeamento (I-V-I), na mão esquerda, pelo menor caminho. A partir desse resultado, achei oportuno gravar um vídeo (Fig. 5) demonstrando mais uma vez as possibilidades de encadeamento e as inversões dos acordes. E, para auxiliar o processo de construção das harmonias, preparei uma mensagem de texto, com um resumo mostrando os padrões das teclas brancas e pretas obtidos na formação das tríades maiores e menores. A lista relaciona grupos de acordes a uma sequência de teclas brancas ou pretas correspondentes, por exemplo: C (Dó maior), teclas branca-branca-branca; Cm (Dó menor) teclas branca-preta-branca). Enviei o vídeo e a mensagem de texto na manhã do 29º dia, quando realizamos outra chamada de vídeo, apenas reforçando esses mesmos conceitos.

Figura 4 – Vídeo (28º dia)



Elaboração do autor.

Figura 5 – Vídeo demonstrativo (29º dia)

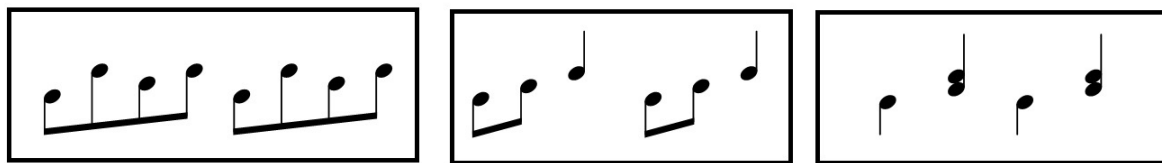


Elaboração do autor.

Na ocasião da chamada de vídeo do 34º dia, percebemos que a participante ainda procurava construir as harmonias de F# menor e C# sobre teclas brancas (Fá e Dó), e recomendamos iniciar a montagem desses acordes a partir das fundamentais correspondentes (nas teclas pretas). Descobrimos, então, que a participante utilizava como referência uma tabela com acordes iniciados apenas por notas brancas. Partindo dessa referência, buscamos demonstrar como era possível transpor esses acordes para alcançar as harmonias requisitadas pela peça. Aproveitando as imagens da tabela, pedimos que a participante executasse os acordes de Fm e C, e explicamos como realizar a transposição de um semitom. Pedimos que a participante executasse, em andamento confortável, a mão esquerda da primeira frase do excerto de Mendelssohn, o que ela foi capaz de realizar.

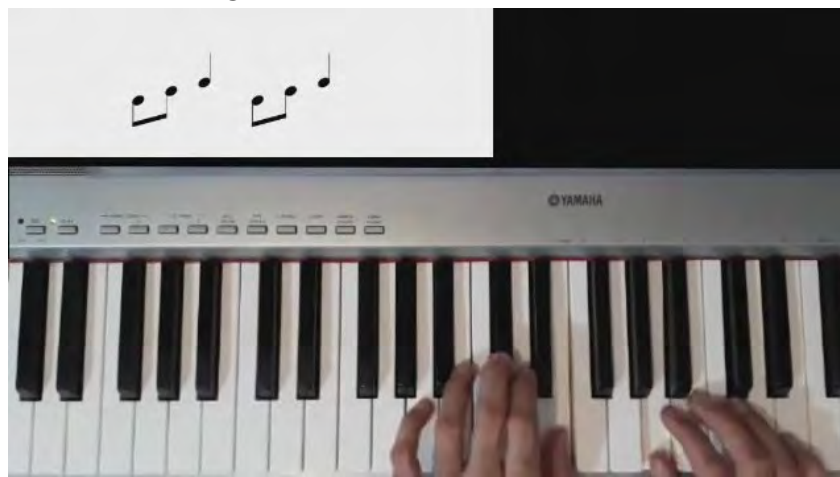
Tendo percebido que a participante havia compreendido os princípios de encadeamentos dos acordes, ainda durante a chamada, mostrei-lhe que era possível aplicar alguns padrões de acompanhamento aos encadeamentos montados, e lhe pedi que escolhesse um padrão para aplicar aos acordes do trecho de Mendelssohn. Após completar essa tarefa, ela deveria selecionar uma melodia para elaborar seu próprio arranjo, recorrendo ao autor apenas para tirar possíveis dúvidas. Gravei um vídeo com as mesmas orientações a respeito da aplicação desses padrões e enviei-lhe no 41º dia. Nesse vídeo, demonstrei os padrões de acompanhamento que havia mencionado, usando as quatro primeiras notas da melodia de Mendelssohn. Junto com o vídeo, enviei uma folha em formato pdf, (Fig. 6) contendo representações grafadas dos padrões de acompanhamento sugeridos. Inseri no vídeo enviado as imagens correspondentes a cada padrão, à medida que realizava a demonstração (Fig. 7).

Figura 6 – Padrões de acompanhamento.



Elaboração do autor.

Figura 7 – Vídeo demonstrativo (41º dia).



Elaboração do autor.

3ª fase

No 47º dia, Laís reportou que teve dificuldades para praticar. No 55º dia, ela enviou uma gravação do Mendelssohn que não mostrava sinais de progresso em relação ao que ela já havia apesentado. Procuramos, então, acertar como seriam aproveitados os últimos dias de trabalho, pois, com a aproximação do período de férias escolares, Laís ficaria impossibilitada de ter acesso ao instrumento.

No 60º dia, fizemos uma chamada de áudio para combinar os detalhes. Durante a chamada, Laís relatou que havia escolhido uma música de sua preferência para concluir a experiência; *Cardigan* (SWIFT, T.; DESSNER, A; 2020) (Fig. 8); e que estava seguindo um tutorial no formato *piano roll* (<https://www.youtube.com/watch?v=KCO0nr92fy8>) para aprender a melodia da canção. Elogiei e incentivei sua continuidade. Por mensagem de texto, no mesmo daquele dia, questionei como ela estava trabalhando a mão esquerda, e Laís confirmou que estava construindo seus próprios encadeamentos a partir do baixo sugerido no vídeo.

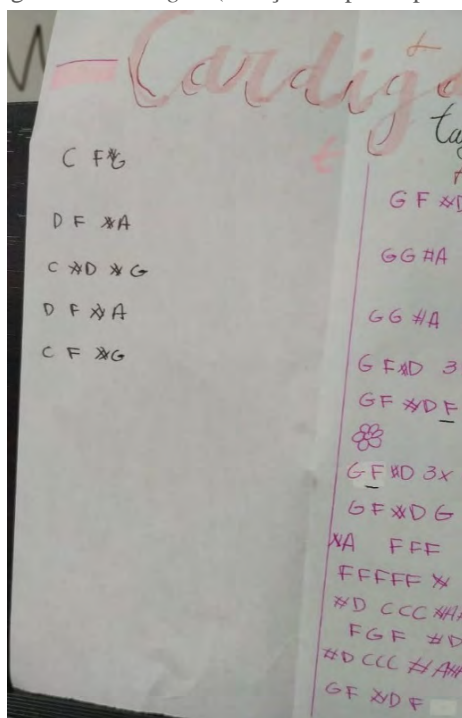
Figura 8 – Cardigan.



Fonte: SWIFT, T.; DESSNER, A; 2020. Transcrito pelo autor.

No 62º dia fizemos nova uma chamada de vídeo. A participante havia elaborado uma folha em que registrou a música em duas colunas utilizando cifras para grafar as notas da melodia e os acordes encadeados (Fig. 9). Na sua página podemos observar, a melodia na coluna à direita e os acordes na coluna da esquerda (em sentido horizontal). Perguntei-lhe então se seria possível aplicar algum padrão de acompanhamento à mão esquerda que ela já construía e se ela tinha necessidade de uma gravação com demonstrando a aplicação dos padrões de acompanhamento a esta peça que ela havia escolhido. Como ela solicitasse que o fizesse, gravei e editei o vídeo, realizando o envio no dia seguinte (63º).

Figura 9 – Cardigan (notação da participante).



Fonte: Histórico WhatsApp do autor.

Figura 10 – Vídeo (68º dia).

Elaboração do autor.

Laís enviou seu último vídeo no 68º dia (Fig. 10). Na performance de 51 segundos, a estudante toca com ambas as mãos simultaneamente. Talvez por questões de dedilhado ou outro fator motor, observamos harmonias que não correspondem às cifras, mas essas divergem em apenas uma nota. Não obstante, é possível reconhecer os motivos melódicos da canção original e constatar a realização do encadeamento harmônico, assim como a aplicação de um padrão de acompanhamento na mão esquerda.

2.2. Dados recolhidos nos questionários

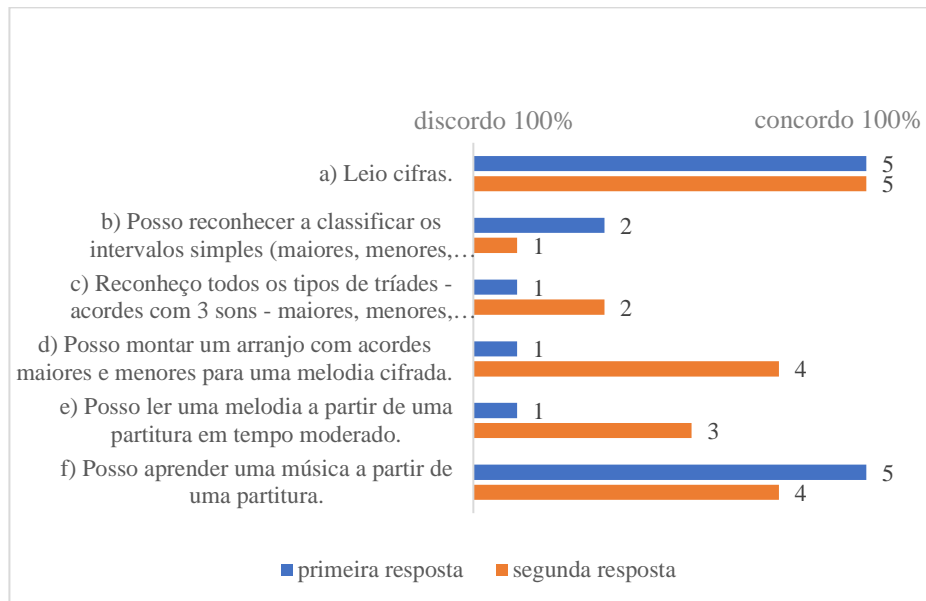
As afirmativas propostas no questionário serviram para averiguar possíveis mudanças ocorridas durante a aplicação das atividades e para permitir uma comparação entre o fazer musical observado e a autoavaliação da participante. As respostas são mostradas no Quadro 3. A participante não respondeu a seção teórico-musical.

Confirmamos os julgamentos a respeito das questões ‘b’ e ‘c’, pois a participante não demonstrava familiaridade com o reconhecimento e classificação dos intervalos, recorrendo a uma tabela onde eram indicadas as teclas correspondentes para a construção dos acordes. Pela mesma razão, e pelo relato da 1ª fase do processo, não confirmamos o julgamento da questão ‘a’, embora admitamos, por razões semânticas, ser possível alguém afirmar que lê cifras, mesmo não podendo ler qualquer cifra. A questão ‘d’ é a que apresenta maior crescimento na

escala, o qual pudemos atestar pela observação resultados registrados. Também houve crescimento na pontuação atribuída à afirmativa ‘e’.

Questionamos a relevância das diferenças nas pontuações atribuídas às questões ‘b’, ‘c’ e ‘f’. É possível que fosse a intenção da participante apenas manter iguais suas duas respostas.

Quadro 3 – Respostas ao questionário.



Elaboração do autor.

2.3. Neurociência e importância da corporalidade na aprendizagem musical

Os estudos da neurofisiologia têm contribuído para a compreensão dos processos biológicos que permeiam a aprendizagem. Memória, na visão neurocientífica, é a formação de sinapses, ligações entre as células nervosas que constituem as redes neurais (SLOAN; NORRGRAN, 2016, p. 29) e aprendizagem é “o processo de aquisição das novas informações que vão ser retidas na memória” (LENT, 2002, p. 650).

O conjunto das informações codificadas pelas sinapses constitui uma representação interna do mundo exterior, diferente para cada indivíduo. Essa representação, contudo, não é uma cópia exata dos objetos percebidos, nem é permanente (KANDEL *et al.*, 2014, pp. 324; 332). O sistema nervoso percebe constantemente os estímulos do ambiente, que atingem o córtex após sua entrada pelos sistemas sensoriais (LENT, 2002, p. 672), alterando essas representações internas.

Ao processo que modifica o sistema nervoso, criando, por exemplo, “novos circuitos neurais que se formam pela alteração do trajeto de fibras nervosas, uma nova configuração da

árvore dendrítica⁷ do neurônio, ou modificações no número e na forma das sinapses e das espinhas dendríticas” (LENT, 2002, p. 149) se dá o nome de neuroplasticidade.

Para fomentar a neuroplasticidade na aprendizagem, ampliando o conjunto de estímulos disponíveis ao sistema nervoso, experiências práticas são fundamentais. Segundo o modelo proposto por Hodges (2010, p. 4), a aprendizagem deve ser iniciada por experiências concretas, e somente após o que viria o processo de reflexão. As experiências concretas, por sua vez, pressupõem o engajamento do corpo nas atividades, pois é nele que estão espalhadas as múltiplas portas de entrada para o sistema nervoso, os neuro receptores.

Na aprendizagem musical, o movimento desempenha papel fundamental. Para Hodges e Gruhn:

Se o aprendizado é visto como o desenvolvimento de representações mentais, é crucial entender que o único caminho para construir representações no córtex é *através do movimento*. Através das vias [nervosas] aferentes e eferentes, o corpo responde a qualquer estímulo sensorial. Por isso, para construir uma representação mental de um fenômeno musical, é bem ineficiente apresentar uma explicação verbal em vez de iniciar uma experiência corporal” (HODGES; GRUHN, 2018) (grifo nosso) (tradução nossa).⁸

Consideramos, portanto, que ambos os requisitos, movimento do corpo e experiência prática, estão presentes na atividade de construção de arranjos, uma vez que ela se desenvolve diretamente sobre o teclado. Para manter o foco sobre o uso do corpo, e não sobre a teoria musical implicada, procuramos adotar uma linguagem usual durante a interação, evitando conceituações exageradamente técnicas, e demonstramos os procedimentos necessários à tarefa, no instrumento. Por exemplo, no vídeo enviado no 49º dia, mostramos que bastaria oitavar a nota mais grave dos acordes para chegar a uma nova posição, sem mencionar que se tratavam de inversões dos acordes (Fig. 5).

Ainda sobre a atividade de construção de arranjos, verificamos que permitiu dar suporte à autonomia da participante, mantendo aberto o espaço à experimentação e à procura, ao fornecer pistas e não conclusões para sua execução. A estudante pode fazer algumas escolhas, que envolveram tanto o repertório, como a execução das atividades (como o encadeamento dos acordes, em que é preciso optar por uma das possibilidades disponíveis) e ficou livre para solicitar ajuda, sempre que julgasse necessário.

⁷ Dendritos são ramificações do corpo do neurônio (KANDEL *et al.*, 2014, p. 20).

⁸ No original: “*If learning is seen as the development of mental representations, it is crucial to understand that the only way to build representations in the cortex is through body movement. By afferent and efferent neural pathways the body responds to any sensorial input. Therefore, to build a mental representation of a musical phenomenon it is fairly inefficient to present a verbal explanation instead of initiating a corporeal experience.*”

2.4. Autonomia, motivação e metacognição

A autonomia tem sido apontada como um fator positivo para o aprendizado. Quando o indivíduo experimenta controle sobre uma situação, suas expectativas de sucesso futuro são maiores, favorecendo, durante a aprendizagem, a criação de conexões neurais que facilitam a performance. Esse efeito é observado mesmo quando as escolhas possíveis não têm relação direta com o conteúdo abordado. A autonomia favorece também o afeto positivo e a motivação (LEMOS *et al.*, 2017, p. 3-4). A motivação, por conseguinte, é outro fator importante para o desencadeamento da aprendizagem, pode ser classificada como intrínseca ou extrínseca (externa).

A motivação intrínseca provoca a busca por atividades pela simples satisfação da novidade e da extensão das próprias capacidades, enquanto a motivação extrínseca provém da perspectiva de obtenção de um resultado específico. Estudos sugerem que as bases neurofisiológicas da motivação intrínseca no homem evoluíram de sistemas muito antigos que comandavam a exploração do ambiente nos mamíferos, até que as disposições exploratórias levaram à descoberta de padrões regulares. Pesquisas com neuroimagem vem demonstrando que o suporte neurofisiológico da motivação intrínseca é provido por regiões neurais importantes para os sistemas dopaminérgicos. Nos ratos, as estruturas relacionadas a esse sistema de procura são a área ventral tegmental, o núcleo *accumbens*, o córtex frontal ventromedial e as projeções da área ventral que atingem essas estruturas (DOMENICO, DI; RYAN, 2017).

Mencionamos anteriormente que a participante estudava piano como autodidata. O autodidatismo sugere a presença de motivação intrínseca, ao mesmo tempo que a liberdade por ele proporcionada remete a autonomia. Atribuímos a essas duas características, por exemplo, o cuidado na produção da sua ‘partitura’, em que é visto o título da canção em letras estilizadas. Sendo assim, nossa proposta pretendeu incorporar-se às práticas da participante, e não substituí-las.

Durante a interação registramos, também, a emissão de diversos comentários espontâneos, possivelmente favorecidos pelo uso da comunicação escrita no *WhatsApp*, que associamos a processos da metacognição. Segundo de Jou e Sperb (2006), metacognição é a “compreensão que as pessoas têm de seu próprio processamento cognitivo”, incluindo as crenças subjetivas a respeito da própria cognição, a medida do quanto se sabe, a respeito de uma tarefa (FLEMING; DOLAN, 2012). Quando prospectivos, isto é, realizados antes da

execução da tarefa, esses julgamentos “incluem os sentimentos de saber e os julgamentos do aprendizado” (FLEMING; DOLAN, 2012, p. 1339) (tradução nossa).⁹ Destacamos alguns comentários feitos pela participante que exprimem: consciência do processo no momento do seu acontecimento e autoapreciação (JOU, DE; SPERB, 2006, p. 181).

No 14º dia da interação, ao relatar dificuldades para juntar as mãos, a estudante comentou: “Eu não consigo tocar as duas mãos ao mesmo tempo” e, ao ser perguntada se era possível montar acordes menores sobre teclas brancas, a resposta foi: “Eu prefiro quando não tem sustenido, mas é de boas...”. No 15º dia, a estudante julgou sua própria gravação: “Eu achei que toquei errado o F#m. Soa errado pra [sic] mim”. No 47º dia, ao relatar dificuldades para acessar a sala de música: “não evoluí muito, não consegui ir pro [sic] piano essa semana”. Sua avaliação da gravação final (68º dia) foi: “Eu sei que não é muito, mas o fato de eu estar tocando dois títulos [ritmos] diferentes com as duas mãos é aaaaaaaahhhhhhh [sic]”.

Conclusão

No decorrer deste trabalho, apontamos características da construção de arranjos como ferramenta para ensino remoto do piano e da adoção do *WhatsApp* como meio de comunicação para tal. Pontuamos características observadas durante a interação e investigamos mudanças na produção musical da participante do decorrer do processo. O uso do *WhatsApp* apresenta vantagens como o registro do processo e armazenamento de materiais compartilhados, bem como possibilita a emissão de juízos metacognitivos.

As escolhas pedagógicas adotadas foram embasadas em conceitos neurocientíficos, assim como a apreciação do período de interação. Conseguimos observar alterações ao longo do experimento, que poderiam ser ampliadas em contextos de aulas regulares, sem prejuízo de outras ferramentas pedagógicas.

Avaliamos favoravelmente os resultados deste trabalho, assim como a própria participante, que declarou: “aprendi muito” e concluímos com a visão de Swanwick (2003, p. 64), corroborada hoje pelas pesquisas neurocientíficas, afirmando que, ao se exploram elementos musicais de maneira prática, é possível “não apenas fazer *algo* mas *adquirir* algo pelo fazer, em termos de habilidades, conceitos e atitudes” (grifos originais) (tradução nossa)¹⁰

⁹ No original: “[...] *feelings of knowing (FOK) and judgements of learning (JOL)* [...]”.

¹⁰ No original: “[...] *not just doing something but acquiring something through the doing, in terms of skills, concepts and attitudes.*”

Referências

DAUBNEY, Alison; FAUTLEY, Martin. Editorial Research: Music education in a time of pandemic. *British Journal of Music Education*, v. 37, n. 2, p. 107-114, 2020.

DOMENICO, Stefano. I. di; RYAN, Richard. M. The emerging neuroscience of intrinsic motivation: A new frontier in self-determination research. *Frontiers in Human Neuroscience*, v. 11, p. 145, 2017.

DUCATTI, Regina H. *A composição na aula de piano em grupo: uma experiência com alunas do curso de Licenciatura em Artes/Música*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

FLEMING, Stephen M.; DOLAN, Raymond. J. The neural basis of metacognitive ability. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, v. 367, n. 1594, p. 1338-1349, 2012.

GLASER, Sheilla; FONTEERRADA, Marisa. Músico-professor: uma questão complexa. *Revista Música Hodie*, v. 7, n. 1, 2007.

GLOBAL monitoring of school closures caused by COVID-19. UNESCO (2020). Disponível em: <https://en.unesco.org/covid19/educationresponse>. Acesso em: 12 dez. 2020.

GUIDANCE Note: Remote Learning & COVID-19. BANCO MUNDIAL (2020). Disponível em: <https://documents.worldbank.org/en/publication/documents-reports/documentdetail/531681585957264427/guidance-note-on-remote-learning-and-covid-19>. Acesso em: 15 dez. 2020.

GUY, Richard; BYRNE, Bruce. Article Commentary: Neuroscience and Learning: Implications for Teaching Practice. *Journal of experimental neuroscience*, v. 7, p. JEN-S10965, 2013.

HODGES, Donald A. Can neuroscience help us do a better job of teaching music? *General Music Today*, v. 23, n. 2, p. 3-12, 2010.

HODGES, Donald A.; GRUHN, Wilfried. Implications of neurosciences and brain research for music teaching and learning. *Music and Music Education in People's Lives: An Oxford Handbook of Music Education*, v. 1, p. 206, 2018.

JOU, Graciela I. DE; SPERB, Tania M. A metacognição como estratégia reguladora da aprendizagem. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 19, n. 2, p. 177-185, 2006.

KANDEL, Eric. *et al. Princípios de neurociências*. [S.l.]: AMGH Editora, 2014.

KINNEY, Forrest. *Chord Play: the Art of Arranging at the Piano*, volumes 1 a 5. Toronto: Frederick Harris, 2010.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEMONS, Anielle *et al.* Autonomy support enhances performance expectancies, positive affect, and motor learning. *Psychology of Sport and Exercise*, v. 31, p. 28-34, 2017.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociência*. Rio de Janeiro: Editora Atheneu, 2002.

MENDELSSOHN, Félix. *Canções sem palavras*: op. 19b. Piano. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1968. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP109641PMLP02671-Mendelssohn_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_11_Band_4_MB_75_Op_19b_scan.pdf. Acesso em: 1 out. 2020.

PIKE, Pamela D. Improving music teaching and learning through online service: A case study of a synchronous online teaching internship. *International Journal of Music Education*, v. 35, n. 1, p. 107-117, 2017.

PIKE, Pamela D.; SHOEMAKER, Kristin. The effect of distance learning on acquisition of piano sight-reading skills. *Journal of Music, Technology & Education*, v. 6, n. 2, p. 147-162, 2013.

REGELSKI, Thomas A. Amateuring in music and its rivals. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 6, n. 3, p. 22-50, 2007.

REIS, Luiz Néri P. P. Dos. *Piano em grupo*: desenvolvimento das habilidades funcionais através de melodias folclóricas brasileiras. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ROCHA, José Leandro S. *Aprendizagem criativa de piano em grupo*. [S.l.]: Editora Edgard Blücher, 2016.

SLOAN, Dendy; NORRGRAN, Cynthia. A neuroscience perspective on learning. *Chemical Engineering Education*, v. 50, n. 1, p. 29-37, 2016.

SWANWICK, Keith. *A basis for music education*. [S.l.]: Routledge, 2002.

SWIFT, T.; DESSNER, A. Cardigan. In: *FOLKLORE*. [S. l.]: Republic, 2020. 1CD, faixa 1.

TAYLOR Swift - cardigan / EASY Piano Tutorial. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min.). Publicado pelo canal PHianonize. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KCO0nr92fy8>. Acesso em: 3 jan. 2021.

Dossiê

Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical
(EITAM)
10 anos

Editora convidada:

Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira (USP)

Editorial

Adriana Lopes Moreira
Editora convidada
Universidade de São Paulo
adrianalopes@usp.br

Ao longo de dez anos (2009-2019), os Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM, têm publicado artigos cujos enfoques se estendem da análise de obras historicamente orientadas à música atual. Marcando sua quinta edição, a Comissão Organizadora propôs que dez trabalhos com potencial de expansão fossem desdobrados por seus autores, de forma que aspectos expostos no congresso fossem aprofundados. Este número da **Revista Música** traz os dez artigos.

Tendo por enfoque a multifacetada noção de minimismo latino-americano, Luciana Orellana Lanús (UNCUYO, Argentina) apresenta uma análise da primeira dentre as *Três Pequenas Peças para Piano* de Coriún Aharonián. Voltando-se à performance de obras com notação musical não tradicional para instrumentos de cordas friccionadas, Ana Letícia Zomer (USP) e Adriana Lopes Moreira (USP) analisam *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, de Santoro. Andrés Duarte Loza (UNLP, Argentina) vincula processos compositivos de música e cinema e analisa três trilhas sonoras de Toru Takemitsu. Relacionando música e movimentos físicos de ginastas, Carlos dos Santos (UNICAMP) analisa processos composicionais da obra *Serie de arco*, de Hermeto Pascoal. Da interlocução entre performer e compositor emerge a leitura abrangente de *Eclusas e Ladainha*, para violão solo, de Silvio Ferraz (USP) em parceria com a violonista Ledice Fernandes Weiss (USP).

Da colaboração entre analista e performer musical emerge a análise schenkeriana do *Praeambulum* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach, por Renata Barros Correia (USP) e Jéssica Papi Silva (UNESP). William Teixeira (UFMS) discute a respeito de implicações de agrupamentos melódicos e temporais para a performance musical de obras de Kurtág, Zimmermann e Silvio Ferraz, para violoncelo. Voltado à análise do plano temporal de composições dos séculos XX e XXI, Leandro Gumboski (USP) contextualiza e propõe uma definição para o conceito de dissonância micrométrica. Adolfo Maia (UNICAMP) e Igor Maia (UFMG) apresentam uma análise matematicamente orientada de *Musica Ricercata* de Ligeti. Ivan Simurra (UFAC) e Rodrigo Borges (USP) valem-se de um método computacional baseado em descritores de áudio e apresentam uma análise simbólica de *Atmosphères*, de Ligeti.

Narrativa minimalista en la obra de Coriún Aharonián: análisis de la obra *Pequeña pieza para piano I*, de Coriún Aharonián

Luciana Orellana Lanús
Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de
Artes y Diseño
lucianaorellanalanus@gmail.com

Resumen: Nos proponemos a través de este escrito exponer diversos aspectos que se encuentren contemplados en la noción de “minimalismo” latinoamericano. Para ello, es preciso definir que son Graciela Paraskevaídis (1940-2017), conjuntamente con Coriún Aharonián (1940-2017), los que intervienen en la enunciación de postulados acerca de ciertos rasgos en obras latinoamericanas. Desde esta perspectiva observamos que reparan no sólo en lo estrictamente musical, sino también en el contexto socio cultural, como asimismo en la toma de conciencia de una narratividad propia de la música latinoamericana contemporánea. Por tal motivo, pretendemos evidenciar a través del análisis de la primera de las *Tres pequeñas piezas para piano* (1966-1973), compuesta por Coriún Aharonián, ciertos materiales que den cuenta de producciones “minimalistas”. Conjuntamente con este análisis recuperaremos lo observado en la pieza *¿Y ahora?*, del mismo autor, analizada con anterioridad.

Palabras clave: Minimalismo latinoamericano, Coriún Aharonián, Música y sociedad

Minimalist narrative in the work of Coriún Aharonián: analysis of the work *Pequeña pieza para piano I*, by Coriún Aharonián

Abstract: We propose through this writing to expose various aspects that are contemplated in the notion of Latin American “minimalism”. For this, it is necessary to define that Graciela Paraskevaídis (1940-2017), together with Coriún Aharonián (1940-2017), are those who intervene in the enunciation of postulates about certain features in Latin American works. From this perspective we observe that they pay attention not only to the strictly musical, but also to the socio-cultural context, as well as the awareness of a narrative characteristic of contemporary Latin American music. For this reason, we intend to show through the analysis of the first of the *Tres pequeñas piezas para piano* (*Three Small Pieces for Piano*, 1966-1973), composed by Coriún Aharonián, certain materials that account for “minimalist” productions. Together with this analysis, we will recover what was observed in the piece *¿Y ahora?* (*And now?*) by the same author, analyzed previously.

Keywords: Latin American Minimalism, Coriún Aharonián, Music and Society.

Introducción

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre aspectos musicales que contribuyan a visibilizar ciertos rasgos contenidos en lo que Paraskevaídis y Aharonián

Este artículo desarrolla el trabajo presentado en el V Encuentro Internacional de Teoría e Análisis Musical, EITAM5 (LANÚS, 2019, p. 165-177).

definen como “minimismo latinoamericano”¹. Asimismo, consideramos que existen datos periféricos a estos postulados que implican una postura en la manera de producir música y de generar conocimiento específico sobre música latinoamericana contemporánea. Por esta razón, creemos que la disciplina del análisis musical es la que contribuye a dimensionar en las obras, no solamente lo estrictamente musical sino, además, una línea de pensamiento estético. En este sentido, partiremos de una breve referencia a la formación de estos compositores, conjuntamente con el pensamiento sobre música culta contemporánea, para luego concentrarnos en la enunciación de elementos que permitan esbozar una narratividad propia de ciertas músicas latinoamericanas. Una vez expuestas estas ideas, comenzaremos con el análisis musical de la primera de las *Tres pequeñas piezas para piano* de Coriún Aharonián. Por último, estableceremos un diálogo comparativo entre el análisis de la obra mencionada y la pieza *¿Y ahora?* (1984), revisada en otra oportunidad.

Para comenzar, y específicamente respecto de la formación de los compositores, tanto Coriún Aharonián como Graciela Paraskevaídis tuvieron una estancia como becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). A raíz de la entrevista realizada en el libro de Hernán Vázquez (2015), inferimos que la permanencia de estos compositores en mencionado Centro resultó de suma importancia para su formación y vínculo con otros compositores latinoamericanos:

Para mí había sido muy habitual buscar qué es lo que pasaba en Buenos Aires, y relacionarme con gente de mi generación, interesada con lo compositivo y con lo musicológico. O con mayores, como Juan Carlos Paz, como Hilda Dianda, como Francisco Kröpfl. Ahí había estado estableciendo vínculos diversos, y en varios de esos vínculos aparecía la sombra del CLAEM. De una manera u otra iba apareciendo, e iba pesando poco a poco. [...] conocí a becarios de los bienios anteriores al mío con los que establecí vínculos, incluso de amistad, que perduran hasta ahora. (AHARONIÁN apud VÁZQUEZ, 2015, p. 34)

De la misma manera, Paraskevaídis manifiesta su paso por el CLAEM como una etapa determinante para la configuración de su estética:

¹ Este artículo propone ampliar o profundizar aquellos interrogantes que pueden haber surgido en relación a investigaciones anteriores.

En mi caso, cuando inicié la beca cumplía justo veinticinco años. En esa edad uno está abierto a todas las cosas, está ávido, y absorbe todo como una especie de esponja y luego eso va decantando, se va filtrando. Pero, debo decir [enfática] efectivamente mi pasaje por el CLAEM fue determinante para la creación musical que luego intenté desarrollar o llevar adelante. [...] A partir de ese momento tomé plena conciencia de mi responsabilidad y, también, qué me interesaba hacer y qué quería o intentaba hacer. Eso se produjo, justamente, durante el período de beca porque confluyeron docentes, lecturas, materiales y conocimiento de otras obras. (PARASKEVAÍDIS apud VÁZQUEZ, 2015, p. 212)

Sumamos a este breve recorrido el relato de Aharonián en torno a la investigación de música culta en Uruguay, en donde también se menciona la relevancia del CLAEM:

Varios uruguayos tuvieron vinculación con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales que entre 1962 y 1971 dirigiera Alberto Ginastera dentro del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. En primer término, el musicólogo Lauro Ayestarán, que fue convocado desde un comienzo como apoyo calificado, y que fue jurado del primer concurso de becas en 1962. En último término el compositor Héctor Tosar, que fuera invitado por Francisco Kröpfl en 1971 a cruzar el Plata regularmente a fin de iniciarse en las técnicas electroacústicas de composición. En el concurso bienal de jóvenes compositores latinoamericanos de 1968 fueron seleccionados Antonio Mastrogiovanni, Ariel Martínez y el autor de estas líneas. [...] El CLAEM se constituyó, en su escasa década de existencia, en un foco importantísimo de puesta al día y de confrontación de ideas para jóvenes compositores de distintos países de América Latina. (AHARONIÁN, 2013/2014, p. 62)

Remarcamos entonces la importancia de la participación y formación en el Instituto di Tella, así como la convergencia con otros compositores de Latinoamérica que luego significará para estos compositores un punto de encuentro con técnicas y pensamientos estéticos en torno a la identidad musical latinoamericana.

Por otro lado, es preciso mencionar la formación musical de Aharonián y Paraskevaídis con referentes de la música contemporánea tales como Lauro Ayestarán, Roberto García Morillo, Héctor Tosar, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y Luigi Nono. Asimismo, ambos compositores resultan exponentes como gestores culturales, pedagogos y musicólogos, dejando un corpus de literatura sobre música latinoamericana y en particular sobre música culta contemporánea. Respecto de esto último, hemos de destacar

una de las innovaciones y aportes significativos al campo de la música contemporánea: la conformación del Núcleo Música Nueva. Para Aharonián:

En esa época escribí mis primeros textos analizando el fenómeno de los Beatles, a fines de 1966. Ese año dimos comienzo a las actividades del Núcleo Música Nueva, con Ariel, con Conrado y con Daniel, con la colaboración de Mariano Etkin, Oscar Bazán, Luis Arias y Rafael Aponte-Ledée, venidos de Buenos Aires, y con el apoyo tácito, desde allá, de Gerardo Gandini. [...] el Núcleo Música Nueva lleva 48 años de vida, también ininterrumpidos, difundiendo la música culta de vanguardia de todo el mundo, y especialmente la de América Latina y, por supuesto, la del Uruguay. Y se ha renovado generacionalmente varias veces, siempre basado en la labor militante. ¿Cuántas instituciones similares han sobrevivido medio siglo, y sin dinero? (AHARONIÁN apud CORRADO, 2014, p. 131, 142)

De igual modo, se puede establecer la ideología en la que se posiciona Aharonián de acuerdo a su incuestionable ética compositiva. Si bien es el entrevistador, Omar Corrado (2014) el que enumera estas características, Aharonián expresa estar de acuerdo con estas deducciones:

En tus obras, así como en tus textos, se observa una constante preocupación por determinadas cuestiones que incluyen –centralmente, a mi juicio–, la necesidad de la contemporaneidad de los recursos, una lectura de la historia de la música en América Latina dirigida, entre otras cosas, a identificar constantes generadoras de tradiciones con las cuales dialogar creativamente en el propio trabajo compositivo, una actitud crítica hacia modelos y técnicas impuestos por distintos mecanismos y la posibilidad, en los mejores casos, de generar contramodelos. (AHARONIÁN apud CORRADO, 2014, p. 139-140)

Estos datos nos aportan información precisa sobre la concepción de su música en tanto que se cristaliza un posicionamiento anti colonialista, anti europeizante, que consideramos sumamente determinante para el concepto de “minimismo”. En palabras de Tello:

Aharonián es un compositor con formación europea que se acerca miméticamente tanto de la música de la nativa población hace mucho tiempo diezmada como de la música popular uruguaya, la cual él conoce bien, a través de su contacto con músicos como arreglista. Su referencia a estas culturas musicales es ética: a través de su música él deja “hablar” otras voces culturales. Él conoce bien esas voces y las escucha en parte en sí

mismo y en su entorno inmediato. Ellas son elaboradas en su práctica compositiva de manera que algunas de sus características sirven de base para sus ideas estructurales. (TELLO, 2008, p. 87)

Sumergido en estas preocupaciones, entendemos que es su actitud crítica ante el panorama de la música contemporánea la que imparte la diferenciación de obras “minimistas” en referencia a las obras minimalistas norteamericanas. A raíz de ello, en particular colocando el énfasis en la distinción terminológica que nos ocupa, es necesario abordar aquellas diferencias que plantean estos compositores y relacionar estos datos con la utilización de sus materiales musicales.

En primera instancia, llama nuestra atención que cuando Aharonián se refiere a los compositores como Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, lo hace en referencia a cuestiones estéticas. Para el autor, las obras de tales referentes del minimalismo norteamericano, reproducen ‘fallas’ estructurales “[...] se entusiasman con las posibilidades de la repetición, pero la entienden de otro modo y se instalan, de distinta manera, en una estilística adormecedora para el público y de mecanización maquina para los intérpretes.” (AHARONIÁN, 2002, p. 120). Afirmamos entonces, que, dado este posicionamiento, se impone una inquietud por recrear una perspectiva dialéctica propia respecto de músicas creadas por compositores latinoamericanos.

En segunda instancia, y en particular para abordar los rasgos que nos interesan en este escrito, damos cuenta de la necesidad del compositor de poder diferenciar aspectos constitutivos de un lenguaje en otro:

Por ejemplo, el minimalismo es en el norte principalmente un movimiento mecánicamente repetitivo, regresivo, neo reaccionario e, incluso, a menudo fascista. Mientras que, en el sur, las obras que podrían calificarse como minimalistas muestran un perfil que lucha contra la pasividad del oyente a través de una economía de medios, que multiplica lo expresivo potencial de recursos sólidos, de una estructuración reiterativa (no mecánica), de una preocupación por el timbre y la textura. Música inquietante en lugar de música para inducir el sueño. (AHARONIÁN, 2000, p. 5)

Advertimos a partir de esta expresión que la terminología empleada imparte un pensamiento en el que se evidencia la necesidad de emanciparse de prácticas incluidas en los territorios del “norte”; expresión irónica que acuñan ambos compositores: “El norte

hegemónico nunca tuvo interés en abandonar su centro: mira, estudia, explica, juzga y domina el mundo desde allí. Nos explica cómo somos y nos indica qué y cómo hacer.” (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 2).

Como venimos retratando, si bien se pone de manifiesto una postura política en estas apreciaciones, podemos afirmar que estas conjeturas nos resultan esclarecedoras en la medida que establecemos una diferenciación de los procesos norteamericanos aplicando la terminología adecuada a la narratividad latinoamericana:

El manejo conceptual de estas premisas determina una esencialidad donde el silencio es parte de la estructura sonora y donde el minimismo (prefiero este término en castellano al de “minimalismo”, el anglicismo en boga) resultante se opone al minimismo histórico estadounidense de la década de los sesenta, particularmente por la fuente y los objetivos que lo originan y sustentan: la observación y el rescate de ciertas prácticas musicales indígenas. (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 1)

De este modo, para concentrarnos específicamente en estas conjeturas, nos detendremos sobre una de las hipótesis que Aharonián expresa refiriéndose a la necesidad metodológica de abordar obras de autores latinoamericanos:

Cualquier intento de teorizar sobre la composición latinoamericana necesariamente implicará un juicio previo sobre qué compositores considerar. Además, el contexto de un sistema colonial de transmisión cultural no se debe ignorar. Este contexto hace que sea importante evaluar la importancia de un compositor en términos de su carácter distintivo a la luz del compositor y de las composiciones metropolitanas. El número de tendencias características se puede observar en las obras de compositores que cumplen con estos criterios, incluido un sentido distintivo del tiempo; el uso de lo no discursivo, los procesos reiterativos; la austeridad; la violencia; la ruptura de las fronteras tecnológicas y culturales; y un interés en la identidad cultural. (AHARONIÁN, 2000, p. 1)

Siguiendo con esta línea de pensamiento, Paraskevaídis advierte, en particular con relación al análisis de la obra *Austeras* de Oscar Bazán (1936), información de suma relevancia para la construcción del concepto “minimismo latinoamericano”:

En el V Curso Latinoamericano de Música Contemporánea (Buenos Aires, enero de 1976), el también cordobés Eduardo Bértola (1939-1996) se refirió a una música electroacústica “pobre”, pero no en el sentido de *arte povera*, sino partiendo del desafío en América Latina de una voluntaria

sobriedad y economía de medios, en el marco de una estética que opera exclusivamente con materiales esenciales, no retóricos y no discursivos. (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 2)

A propósito de ello, cabe mencionar como dato interesante que en el mismo curso de música contemporánea Oscar Bazán plantea el término “austeras” en concordancia con lo expuesto por Eduardo Bértola (1939-1996). Remarcamos así la significación de la obra a través de la interpretación de rasgos que den cuenta de una estética “pobre” o “austera”.

Para concluir esta aproximación a mencionadas reflexiones estéticas, consideramos que, dadas estas especulaciones teóricas, la obra que logra reflejar estos aspectos es la primera de las piezas contenidas en *Tres pequeñas piezas para piano*, de Coriún Aharonián. Observando únicamente la partitura, podemos inferir a primera vista estos procesos de austeridad textural, de silencios expresivos, de reiteraciones no mecánicas y del placer por la violencia reprimida. Conjuntamente con la definición de los motivos, el sistema de organización de las alturas, las indicaciones de dinámica y otros parámetros, pensamos, dadas las características de esta música que la metodología de análisis de Francisco Kröpfl, sistematizada por María Inés García y María del Carmen Aguilar en Argentina, resulta adecuada para esta tarea. Por último, recuperaremos ciertos datos de *¿Y ahora?* (1984), del mismo compositor, que nos permitan ejemplificar y contrastar con los rasgos que intentamos visibilizar en este escrito.

Análisis de las obras

Pequeña Pieza para Piano I forma parte del ciclo *Tres pequeñas piezas para piano*. Estas obras fueron compuestas en 1966 y 1973 y la primera de ellas resulta la más antigua. Asimismo, Aharonián decide colocarle un título sugerente a cada una de ellas. Así, las tres piezas poseen los dos títulos propuestos por el autor: un título sugerente y un título escrito en mayúscula (el que parece ser el más apropiado). El ciclo, en cuanto a los títulos, sería el siguiente:

- *Pequeña pieza para gente que sufre la angustia en soledad o Pequeña pieza para piano I*
- *Pequeña pieza para gente con angustia colectiva o Pequeña pieza para piano II*

▪ *Pequeña pieza para gente que superó la angustia o Pequeña pieza para piano III*

Por otra parte, para abordar la obra, en primer lugar, nos proponemos reflexionar sobre los motivos² que componen *Pequeña pieza para gente que sufre la angustia en soledad o bien Pequeña pieza para piano I*. Dada la recurrencia de los mismos, se produce una asociación inmediata a los procedimientos de compositores minimalistas como Steve Reich (1936) o Terry Riley (1935). De todas maneras, como hemos mencionado anteriormente, los rasgos distintivos propios y comunes a estos motivos poco tienen que ver con los que se exponen en las obras de Aharonián. De este modo, el primer motivo (Fig. 1) desde el punto de vista rítmico, posee un comienzo tético y un final resolutivo dado por el acento tónico y agógico (en el campo rítmico que plantea, la última figura es la más aguda y la más larga en cuanto a duración).

Figura 1 – Aharonián, *Pequeña pieza para piano I*, c. 1-2.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

Este motivo, en particular, utiliza un perfil melódico sumamente peculiar comparado al segundo material motivico que aparecerá de manera contrastante. El primero posee un gesto melódico del tipo escalístico a comparación con el segundo que está constituido como un bloque armónico.

² Un motivo para García, quien sistematiza la metodología de Francisco Kröpfl, es entendido como el conjunto mínimo con sentido musical, el cual genera elaboraciones.

Del mismo modo, en este motivo y dada cierta predominancia del semitono, si lo analizamos en el campo de la música atonal observamos que utiliza tanto el micromodo³ menor como el micromodo mayor, lo que intuimos implica una sensación generalizada de atonalismo como así también de diatonismo.

Para una mejor comunicación de lo que estamos abordando con relación a la organización de las alturas, dejamos a continuación una clasificación (Fig. 2) de los micromodos de Francisco Kröpfl, sistematizados por María Inés García:

Figura 2 – Organización de las alturas.

1- Los que tienen como eje el semitono (micromodos menores)



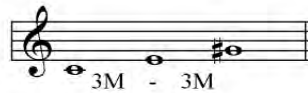
2- Los que tienen como eje la segunda mayor (micromodos mayores):



3- Los que tienen como eje la tercera menor:



4- El que tiene dos terceras mayores:



Fonte: García, *Apuntes de cátedra*, p. 2.

³ El micromodo es el concepto propuesto en la metodología de Francisco Kröpfl para el análisis de las músicas atonales. Con una raíz en la “Teoría de los conjuntos” de Allen Forte, Kröpfl describe al micromodo como la red interválica más pequeña que puede darse en una permutación de sonidos. Así, en el total cromático, existirán doce permutaciones posibles. En oposición, el macromodo consiste en la sensación generalizada en donde predominan ciertas relaciones interválicas.

En cuanto al metro, observamos que el autor describe una interpretación del motivo en torno a dos posibilidades. Por un lado, la indicación del 4/2 y por otro, la de 32/16. Inferimos que para Aharonián estas posibilidades métricas son referencias para el intérprete, de manera tal que logre dar cuenta de un campo rítmico no pulsado y la sensación de estímulo y movilidad. Así, en esta primera presentación del motivo, y en cuanto al aspecto rítmico, observamos una característica llamativa denominada “divergencias acentuales” presentes/detectadas también en los motivos de la pieza *¿Y ahora?*, que en palabras de Kröpfl “generan procesos de tensión rítmica” (KRÖPFL, 1986, p. 14). Esta apreciación reconoce para nosotros un rasgo estético en el que podemos advertir una identidad en la narratividad musical de Aharonián:

[...] este es un aspecto del análisis musical al cual se le debe prestar especial y cuidadosa atención, pues, en gran medida, nos ayuda a revelar una serie importantísima de factores e interrelaciones estructurales que concurren a explicar por qué determinada obra musical presenta determinadas características distintivas que resultan fundamentales en cuanto a su realidad o identidad como forma sonora percibida. (GRELA, 1992, p. 27)

Por otro lado, yuxtapuesta a esta presentación se expone una transposición no exacta del motivo original. Estos cambios, minúsculos (tanto en las relaciones interválicas como en la primera figura del motivo), constituyen lo que en ocasiones anteriores hemos definido como desarrollo por microprocesos. Si recuperamos el análisis de la obra *¿Y ahora?*, el segundo motivo planteado en un campo rítmico uniforme al que considerábamos como el pulso de la obra (Fig. 3), también proponía leves modificaciones desde el lugar acentual en el que se presentaba (Fig. 4 y 5):

Figura 3 – Aharonián, *¿Y ahora?*, c. 1-11.

motivo 1

♩ = 106

como con bronca
non legato

fff

motivo 2

caldadito
non legato

PPPP

pianissimo possibile d'accordo con la meccanica del pianoforte, sempre "uguale", ascoltando le variazioni timbriche inevitabili nell' "uguale"; mano sinistra oppure destra

Fonte: Manuscrito de Aharonián.

Figura 4 – Aharonián, *¿Y ahora?*, c. 35-39.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

Figura 5 – Aharonián, *¿Y ahora?*, c. 61-65.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

No obstante, un rasgo particular de estos motivos y que también advierte Herrera (2005), es que “la simplicidad y brevedad de los elementos utilizados es notable, así como el uso que Aharonián da a ellos” (HERRERA, 2005, p. 33). Es así que estos poseen características únicas (como personajes independientes) contrastantes en dinámicas, en textura, y en su densidad cronométrica. Asimismo, en ambas piezas todos los motivos son utilizados una cantidad limitada de veces, dato que inferimos a raíz de su distribución espacial en la partitura y en las indicaciones propuestas por el autor.

Por otra parte, tal y como sucedía en *¿Y ahora?*, Aharonián plantea una indicación diferente para cada uno de estos motivos (Cuadro 1):

Cuadro 1 – Cuadro comparativo.

<i>¿Y ahora?</i>	<i>Pequeña pieza para piano I</i>
Primer motivo rítmico- melódico. Indicación: “como con bronca, sin junar; non legato”. La dinámica: triple <i>forte</i> .	Primer motivo rítmico- melódico. Indicación: “violento”. La dinámica: doble <i>forte</i> .
Segundo motivo rítmico-melódico. Indicación: “calladito, <i>non legato</i> . La dinámica: quíntuple <i>piano</i> . Además, agrega: “pianísimo posible de acuerdo a la mecánica del piano, <i>forte</i> siempre igual, cuidando la variación tímbrica inevitable, mano izquierda o derecha”.	Segundo motivo rítmico melódico. En su primera aparición no lleva indicaciones de carácter. Dinámica: <i>forte</i> .
Tercer motivo rítmico-melódico. Indicación: “puntiagudo, articulado”. La dinámica: <i>piano</i> .	Elaboración del segundo motivo rítmico- melódico. Indicación: “ <i>Precipitato</i> ”.
Cuarto motivo rítmico- melódico. Indicación: “gran final, pero articulado”. La dinámica es <i>forte</i> y agrega <i>sforzato</i> en la primera figura y en la última.	Recapitulación del motivo rítmico- melódico uno (trasposición). Indicación: “dramático”.

Fonte: Elaboración del autor, Orellana Lanús.

El segundo material motivico contrastante resulta sumamente ambiguo para el análisis (Fig. 6). Observamos que existe una célula que es la que caracteriza este segundo elemento. Sin embargo, el desarrollo completo de este material impone una reflexión en la que, desde el punto de vista de lo perceptivo, entendemos este discurso cuando finaliza su presentación (compás 6). Este rasgo le otorga una característica más temática⁴. Del mismo modo, la primera de estas células presenta un aspecto rítmico sencillo. Posee un comienzo tético y un final suspensivo. Esta célula rítmica que se repite, resulta el núcleo generador de este tema (si hemos de optar por clasificarlo de esta manera). A nivel de las alturas está constituido en un racimo de notas (*clúster*). Este conjunto de alturas en el comienzo plantea mayor diatonismo dada la predominancia de la segunda mayor como

⁴ En la metodología de análisis abordada se imparte que el tema es una construcción rítmico melódica que caracteriza la obra y que, asimismo, es abarcable por la memoria inmediata del oyente. Esta teorización la realiza Kröpfl en torno a músicas tonales y funcionales. Sin embargo, dada la discursividad de este segmento, consideramos pertinente hablar de tema y célula.

eje, convirtiéndose en un *clúster* más cromático como los señalados en celeste. Luego de un silencio, se articula una nueva aparición de la célula, que, tal y como venimos advirtiendo con el otro motivo, lo hace con una variante (tanto en las alturas como en el ritmo). Esta aparición, discursivamente, plantea el cierre de este pasaje lo que está en concordancia con la direccionalidad de este repertorio de alturas. Esto significa que, si observamos esta secuencia de alturas, entendemos que inicia en un registro agudo y finaliza en un registro más grave. Esta direccionalidad es la que también contribuye a considerar a este segmento como un bloque discursivo completo.

A propósito del metro, así como en la aparición del primer motivo, creemos que estos cambios métricos indicados por el compositor contribuyen a la presencia de un campo métrico no pulsado y a la percepción de un estímulo y posterior movilidad.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

A raíz de ello, podemos deducir también, que dadas las características de los motivos que estamos abordando desde la minuciosa descripción, se entiende un proceso de austeridad en tanto se presentan únicamente dos materiales que luego serán levemente modificados en el transcurso de la pieza: “El concepto de lo parco y austero abarca la utilización de pocos sonidos (en general y en particular) y se centra en un mínimo tensado hacia lo máximo [...] (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 1). Si bien estas conjeturas de Paraskevaídis se producen en torno a la obra *Austera* de Oscar Bazán, nos resulta esclarecedor dado que los elementos analizados en *Pequeña pieza para piano I* presentan rasgos similares. Destacamos entonces que, la economía de los materiales es una notoria característica en cierto repertorio de obras del compositor en cuestión.

Por otro lado, no hablaremos en esta oportunidad de sintaxis⁵ dado que estas piezas estarían compuestas con los principios de sintaxis no discursiva, es decir, no se plantean en estas músicas las unidades sintácticas particulares de otras músicas y épocas.

A propósito de la separación y ahora refiriéndonos específicamente a la estratégica utilización del silencio, entendemos que en estas obras representan un discurso simbólico de suma trascendencia:

En la música latinoamericana a partir de la década de 1970, aparecen varios aportes minimistas, cuyas características difieren, en origen y resultados, del minimismo estadounidense mencionado. La interacción sonido-silencio en la que el primero existe gracias al segundo y se constituye en un elemento estructural, y la fuerza motriz que mueve escasos elementos concentrados al máximo, se manifiestan a través de la utilización de secuencias de orden iterativo que imponen una presencia protagónica, gracias a sutiles variantes no mecánicas o previsiblemente mecanizadas. (PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 2)

Observamos que el silencio se encuentra escrito de una manera tradicional, de modo tal que cuando realizan su entrada alguno de los motivos, el oyente se encuentre a la expectativa de los próximos eventos sonoros. Esto ocurre tanto en *¿Y ahora?* como en *Pequeña pieza para piano I* (Fig. 7 y 8).

En otras propuestas alternativas –tercermundistas o simplemente rioplatenses y no tan epigonales como pareciera a primera vista–, el objetivo es el opuesto: estructuras generativas breves, transformación interna que concentra la atención por lo imprevisible de su aparición, flexiones dinámicas, silencio expresivo y de tensión, ausencia de memoria histórica en lo armónico-tonal. (PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 2)

⁵ Una de las áreas propuestas por Francisco Kröpfl es la del análisis sintáctico o de las estructuras sintácticas

Figura 7 – Aharonián, *Pequeña pieza para piano I*, c. 9-14.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

Figura 8 – Aharonián, *Pequeña pieza para piano I*, c. 15-18.



Fonte: Manuscrito de Aharonián.

Para finalizar, es necesario destacar los dos aspectos que nos ayudarán a reconstruir una posibilidad de análisis formal. En primer lugar, observaremos los procesos de densidad cronométrica y densidad textural en la obra *¿Y ahora?* A partir del compás 25, incluyendo los silencios dentro de esta unidad formal, podemos advertir que comienzan a estrecharse las apariciones de los motivos. Del mismo modo, es a partir del compás 25

Por último, a diferencia del análisis formal de la obra *¿Y ahora?*, no observamos en *Pequeña pieza para piano I* los procesos de superposición de los distintos materiales. Por lo tanto, el gráfico realizado para la obra anterior no resulta necesario en este caso dado que los principios generadores de la forma nos ayudan a reconstruir este discurso.

Consideraciones finales

Enunciadas las especulaciones teóricas en torno al concepto “minimismo” y establecidos los elementos de cada uno de estos análisis, resulta necesario formular una aproximación a la discursividad propia de Aharonián, como así también en torno a una narratividad propia de músicas latinoamericanas. Inferimos a la luz de estas particularidades observadas que existen mecanismos compositivos que implican una postura ideológica que se traduce en títulos sugerentes, en economía de materiales, en la utilización del silencio de una manera simbólica. De la misma manera, una aproximación a los rasgos rítmicos de los motivos, incluyendo las sutiles elaboraciones, nos otorgan la información acerca de lo que para estos compositores significa una música “pobre” o “austera”. Asimismo, la repetición no mecánica de los materiales sonoros también parece ser un componente fundamental en esta categoría.

Tanto Aharonián como Paraskevaídís establecen una postura frente al panorama de la música contemporánea culta y esto se traduce en la apropiación de ciertos dispositivos que permiten diseñar una música “minimista”. Este discurso impone la necesidad de una diferenciación con las músicas producidas por compositores norteamericanos como así también con otros discursos hegemónicos.

Es a través de este recorrido que comprendemos que el desarrollo por microprocesos, la dramática utilización del silencio, las indicaciones del tipo de carácter y la austeridad, son propias del texto musical de Coriún Aharonián. Damos cuenta, de esta manera, de obras que son coherentes en su formulación con un posicionamiento no solo político e ideológico, sino también estético. Este pensamiento estético es el que consideramos la punta para descubrir la identidad latinoamericana en músicas que propongan similares estrategias compositivas. En este sentido, la enunciación de estos postulados en torno al “minimismo” contribuyen a la creación de una metodología que

consiste en la apropiación de discursos en donde la palabra identidad se pone de manifiesto.

Por último, estamos convencidos de que son necesarias nuevas líneas investigativas como así también análisis que permitan un acercamiento más exacto a estos procesos compositivos. Creemos que estas reflexiones son una deuda necesaria con la música actual latinoamericana.

Referencias

AGUILAR, María del Carmen. *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: Edición de autor, 2015.

AHARONIÁN, Coriún. An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Music Journal*, v.10, p. 3-5, 2000.

AHARONIÁN, Coriún. *Introducción a la música*. Uruguay: Tacuabé, 2002.

AHARONIÁN, Coriún. La música uruguaya 1973-2013. In: OLIVERA, Rubén; AHARONIÁN, Coriún. *Nuestro tiempo: Música*. Libro de los bicentenarios, n. 5. Montevideo, Uruguay: Comisión del Bicentenario, 2013/2014. p. 5-63.

AHARONIÁN, Coriún. *Pequeña pieza para piano I*. [s.l.]: [s.n.], 1966. 1 partitura manuscrita cedida por Nairí Aharonián Paraskevaídis. Grabación disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jpijIL7S4Wg&ab_channel=musicnetmaterials. Acceso en: 23 mayo 2021.

AHARONIÁN, Coriún. *¿Y ahora?*. [s.l.]: [s.n.], 1984. 1 partitura manuscrita cedida por Nairí Aharonián Paraskevaídis. Grabación disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=x3RVB9T-PCc&ab_channel=Cori%C3%BAharoni%C3%A1n-TemaCori%C3%BAharoni%C3%A1n-Tema. Acceso en: 23 mayo 2021.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1985.

BÉHAGUE, Gerard. *La música en América Latina: una introducción*. Venezuela: Monte Ávila, 1983.

CORRADO, Omar. Coriún Aharonián: desde el Sur. Entrevista de Coriún Aharonián a Omar Corrado. *El oído pensante*, v. 2, n. 1, 2014. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7447>. Acceso en: 16 abr. 2021.

GARCÍA, María Inés. *Metodología de análisis sintáctico-temática: apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

GRELA, Dante. La consideración de “las tendencias múltiples” (asociativas y disociativas) en el análisis musical. *En serie 5: la música y el tiempo*, n. 1, Rosario, Universidad Nacional de

Rosario, p. 15-32, 1995.

GÓMEZ, Zoila et. al. *Música latinoamericana y caribeña*. Madrid: Pueblo y Educación, 1995.

HERRERA, Eduardo. Asuteridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Colombia, v. 1, n. 1, p. 23-65, 2005.

KRÖPFL, Francisco. Propuesta para una metodología de análisis rítmico. In: SIMPOSIO DE ANÁLISIS MUSICAL, JORNADAS DE MUSICOLOGÍA, 3., 1986, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología. Buenos Aires, 1986.

LANÚS, Luciana Orellana. En pos de una definición del “minimalismo latinoamericano”. Análisis de la obra *¿Y Ahora?*, de Coriún Aharonián. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA Y ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019, p. 179-189. Disponible en: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_12_LanusL-pp_165-177.pdf. Acceso en: 27 mayo 2021.

MELLO, Chico. Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana. [s.l.], [s.n]. Versión en español, reducida y modificada, de las últimas secciones del capítulo III de la tesis de doctoramiento. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/304709341.pdf>. Acceso en: 20 sept. 2017.

MELLO, Chico. *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Tesis (Doctorado en Musicología) – Technischen Universität Dortmund, Dortmund, Alemania, 2008.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Las venas sonoras de la otra América*. [s.l.]: [s.n], 2009. Versión corregida y ampliada de la Conferencia inaugural del simposio “La otra América”, Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania, 4-5 abr. 2009. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf . Acceso en: 31 ago. 2020.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Las austeras de Oscar Bazán*. [s.l.]: [s.n], 2014. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf . Acceso en: 20 ago. 2020.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. El minimismo latinoamericano a través de la obra Piano piano del compositor uruguayo Carlos da Silveira. *Pauta*, Montevideo, n. 30, p. 74-83, 1989. Texto concebido en 1986. Disponible en: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/gp-sitio-piano%20piano.pdf. Acceso en: 20 ago. 2020.

VÁZQUEZ, Hernán Gabriel. *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015.

Tradição e inovação: uma análise musical da obra *Mutationen VI* de Claudio Santoro

Ana Leticia Crozetta Zomer
Universidade de São Paulo
analeticiazomer@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Universidade de São Paulo
adrianalopes@usp.br

Resumo: Relacionada contextualmente com o percurso da música brasileira do século XX, a obra *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, composta por Claudio Santoro em 1972, caracteriza-se pelo uso do que o próprio compositor chama de “aleatório controlado”. A análise da obra relaciona os aspectos pertinentes à notação musical não-tradicional – através dos trabalhos de Gould (2011), Strange e Strange (2001), Dourado (1998) e Stone (1980) – às “estratégias de invariância” (Costa, 2009; 2018). A articulação de processos aparentemente díspares, como o dodecafonismo, técnicas tradicionais e estendidas ao instrumento e a gravação da parte eletroacústica pelo próprio intérprete são exploradas e expostas neste trabalho.

Palavras-chave: Análise musical, Notação musical, Indeterminação, Música eletroacústica mista, Claudio Santoro.

Tradition and innovation: a music analysis of *Mutationen VI* by Claudio Santoro

Abstract: Contextually related to the path of twentieth-century Brazilian music, the work *Mutationen VI* for violin and magnetic tape, composed by Claudio Santoro in 1972, is characterized by the use of what the composer himself calls “controlled aleatory”. The analysis relates the pertinent aspects to non-traditional musical notation – through the works of Gould (2011), Strange and Strange (2001), Dourado (1998) and Stone (1980) – to “invariance strategies” (Costa, 2009; 2018). The articulation of apparently disparate processes, such as dodecaphonism, traditional techniques and extended ones to the instrument, and the recording of the electroacoustic part by the interpreter himself are explored and exposed in this paper.

Keywords: Music Analysis, Music notation, Indeterminacy, Mixed electroacoustic music, Claudio Santoro.

Sobre o percurso da música brasileira durante o século XX

“Se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l’Après-Midi d’un Faune*’ de Claude

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, EITAM5 (ZOMER; MOREIRA, 2019, p. 375-392).

Debussy (1862-1918)” (GRIFFITHS, 1998, p. 7). A declaração categórica de Paul Griffiths a respeito da obra composta entre 1892 e 1894¹ destacou um possível germe de algumas das vertentes que irromperam durante o século XX. Voltando-se especificamente a estudos sobre o movimento modernista, Botstein (2001) considerou serem seus precursores, além de Debussy, Gustav Mahler (1860-1911), Alexander Skryabin (1872-1915) e Richard Strauss (1864-1949). Segundo o musicólogo, cinco eixos surgidos na década de 1930 ampliam este espectro: (1) a Segunda Escola de Viena, composta por Arnold Schoenberg e seus discípulos, Alban Berg e Anton Webern; (2) o eixo franco-russo, dominado por Igor Stravinsky; (3) o expressionismo, incluindo Ferruccio Busoni e Paul Hindemith; (4) os modernismos dos países emergentes, caracterizados por Charles Ives na América, Béla Bartók na Hungria, Karol Szymanowski na Polônia, Leoš Janáček e Bohuslav Martinů na Tchecoslováquia do pós-guerra e Carlos Chavez no México; e (5) o experimentalismo, característico de Alois Hába, Edgard Varèse e Henry Cowell, levando a exploração da microtonalidade, inclusão do som ambiente na paleta sonora musical e um fascínio tanto por tecnologia como por músicas não-ocidentais.

No Brasil, ideais modernistas estiveram vigentes sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte. Para Neves (2008 [1981], p. 16), duas forças, aparentemente antagônicas impulsionaram o percurso da música brasileira do século XX: “a força da tradição buscando garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical [tonal] do passado próximo; [e] a força inovadora entregando-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional”. Nesse contexto, a história do modernismo musical brasileiro contou com três momentos significativos: (1) a ocorrência da *Semana de Arte Moderna*, em 1922; (2) a criação do grupo Música Viva, em 1940, que culminou no *Manifesto 1946*; e (3) a criação do grupo Música Nova, em 1963, resultando no *Manifesto Música Nova* (SALLES, 2005, p. 183).

A *Semana de Arte Moderna*, considerada marco oficial da abertura do movimento modernista brasileiro nas artes, ocorreu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro

¹ “Talvez seja necessário justificar a qualificação de ‘moderna’ no caso de uma música composta há mais de oitenta anos e num outro século, sobretudo se considerarmos que entre as obras musicalmente novas do período em que foi composto o *Prélude*, entre 1892 e 1894, estavam a *Sinfonia Novo Mundo*, de Dvořák, e a *Patética*, de Tchaikovsky. Mas é claro que, no contexto das artes, a expressão ‘moderno’ remete antes à estética e à técnica do que à cronologia” (GRIFFITHS, 1998, p. 7).

de 1922, reverberando em vários cantos do país. Em meio à “letargia e acanhamento” do ambiente musical brasileiro do início do século XX (KATER, 2001, p.17), reuniram-se artistas que vinham se alinhando ao ideário de modernização das linguagens artísticas calcado no enaltecimento de manifestações de caráter nacional (NEVES, 2008 [1981], p. 47, 119).

De acordo com Taruskin (2001, [s.n.], tradução nossa)², a corrente nacionalista foi considerada “uma contradição do que antes era tido como uma das principais prerrogativas da música, ou seja, seu caráter universal ou internacional, o que significava que as obras dos grandes mestres apelavam igualmente para qualquer público”. Antokoletz (2012, p. 12) aponta para o surgimento de um nacionalismo emergente na Rússia, que se espalhou pela Europa oriental e, mais tarde, pela Europa ocidental e pelas Américas. Durante esse período, muitos compositores da Europa oriental buscavam, em suas fontes nacionais e de identidade cultural, o desenvolvimento de uma nova linguagem musical, tais como nas primeiras obras do compositor russo de Igor Stravinsky. Abordagens mais científicas facilitaram a absorção e a utilização de elementos mais autênticos. Compositores como Vaughan Williams na Inglaterra, e Bartók e Kodály na Hungria, estudaram padrões rítmico-melódicos de cantos folclóricos, frequentemente baseados em modos e escalas não diatônicas. Já nos Estados Unidos, se destacaram os compositores Charles Ives e Aaron Copland, fazendo uso de canções folclóricas, danças e marchas.

No Brasil, o grande líder e mentor intelectual do modernismo foi Mário de Andrade (1893-1945). Sua concepção nacionalista tripartida³ restringia-se à aceitação de uma técnica musical que “consistia numa estratégia de adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo atonal de Schoenberg” (SALLES, 2005, p. 147).

² “a contradiction of what was previously considered one of the chief prerogatives of music, i.e., its universal or international character, which meant that the works of the great masters appealed equally to any audience” (TARUSKIN, 2001, [s.n.]).

³ “Respondendo às suas primeiras fases da famosa tríade definida por Mário de Andrade, ou seja, tese nacional (com todos aqueles compositores que se lançaram ao estudo e à análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo, tentado, assim, atingir a própria identidade musical da nacionalidade) e consciência nacional (um pouco posterior à precedente e representada pelos compositores que, de modo menos pragmático, faziam passar em suas obras o sopro do pensamento musical popular, com a intenção precisa de construir uma linguagem essencialmente brasileira que se originasse e se destinasse ao povo)” (NEVES, 2008 [1981], p. 119).

Em seu encaixo, formou-se um grupo de compositores que ansiava por uma interlocução com movimentos da vanguarda ocidental. Esse grupo viu em Villa-Lobos a possibilidade de se valer de recursos composicionais neoclássicos, como o polimodalismo e a textura em multiníveis, para a fruição do ideário nacionalista⁴. Assim, o “representante musical oficial” do Modernismo (NEVES, 2008 [1981], p. 59) foi sendo revestido de uma utópica noção de “simbiose” de influências presentes na base de formação do povo brasileiro (CARVALHO apud KATER, 2001, p. 32).

Na tentativa de libertar a música de uma orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo brasileiro e interagir com outra forte tendência ocidental – o serialismo –, na década de 1940, um grupo de compositores brasileiros procurou assimilar “novas perspectivas de organização do espaço musical e a criação de sistemas originais de alturas” (KATER, 2001, p. 14). À época, o serialismo que englobava o projeto do atonalismo estruturado por conjuntos e sua decorrência, o serialismo dodecafônico, eram ambos conduzidos por Schoenberg, sendo aplicados com diferentes enfoques por Webern e Berg. Propostos desde 1908, os recursos pré-composicionais seriais abriram espaço para a criação de obras musicais desvinculadas das conhecidas estruturas harmônicas e melódicas tonais ou modais, e expandiram as opções de utilização do espaço sonoro, textural e rítmico; contudo, até a década de 1940, boa parte das noções de organização formal, planejamento dinâmico e direcionamento do fluxo sonoro continuavam preservadas. No Brasil, sendo conhecida simplesmente por “dodecafonismo”, a tendência serial encontrou em Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)⁵ uma espécie de

⁴ “Por essa época, [Villa-Lobos] já havia composto algumas de suas obras mais significativas e já estruturara de modo quase definitivo sua linguagem musical. [...] Villa-Lobos já compusera o *Amazonas*, o *Uirapuru* e a *Prole do bebê n° 1*, e iniciara a composição da *Prole do bebê n° 2* e da longa série dos *Choros*, realizando no plano da criação musical todos os anseios modernistas” (NEVES, 2008 [1981], p. 59).

⁵ “Ao chegar ao Brasil [vindo da Alemanha], Koellreutter trazia uma sólida bagagem musical recebida especialmente de Kurt Thomaz e de Hermann Scherchen, de quem foi discípulo dileto e assistente. [...] buscava sempre aprofundar-se em novas técnicas composicionais, aliando o rigor clássico de Hindemith às buscas harmônicas e formais do dodecafonismo, tudo isso dentro de tendência primordialmente expressionista” (NEVES, 2008 [1981], p. 129). Koellreutter lecionou no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (1938) e no Instituto Musical de São Paulo (1940), produziu o programa Música Viva na Rádio MEC do Rio de Janeiro (1939-1944) e publicou a revista de mesmo nome (1940). Fundou a Escola Livre de Música Pró-Arte em São Paulo (1952) e foi seu diretor (1952-1958), participou da fundação e dirigiu a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (1954-1962), foi diretor do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí (1983) e professor visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP (1988-1990). Um ano após seu falecimento, foi criada (em 2006) a Fundação Koellreutter, na Universidade Federal de São João del-Rei (FUNDAÇÃO KOELLREUTTER, [s.n.]; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, [s.n.]; IEA-USP [s.n.]).

“representante oficial” e Koellreutter passou a polarizar “um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural” (KATER, 2001, p. 15).

Buscando incentivar a troca de experiências entre os compositores interessados na prática serial, em 1939 Koellreutter fundou o grupo Música Viva⁶. Dentre os compositores integrantes deste grupo destacamos o curitibano Brasília Itiberê II, o catarinense Edino Krieger, o gaúcho Luiz Cosme, os cariocas Eunice Katunda, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otávio Bevilacqua e Cesar Guerra-Peixe, e o manauense Claudio Santoro. “Será em torno desses dois [últimos] nomes que se fará a propagação do movimento” (NEVES, 2008 [1981], p. 138).

Novamente o ideário utópico do grupo trouxe palavras fortes, nesse caso “cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos” (KATER, 2001, p. 50). Durante sua duração, o grupo escreveu ao todo três manifestos, o *Manifesto 44*, o *Manifesto 1945* e o *Manifesto 1946*, sendo este último a “referência oficial do movimento”. O *Manifesto 1946* imbuíu o fato musical dos “enfoques estético, social e econômico, refletindo, antes de uma coerência propriamente, um mosaico de flashes intensos de consciência” (KATER, 2006, p. 92).

Ao longo das discussões suscitadas pelo *Manifesto 1946*, polarizaram-se as duas grandes forças estéticas presentes no meio composicional brasileiro da época – de um lado havia “o posicionamento nacionalista, adepto, ou não, ao realismo-socialista, [...] enquanto do outro, com ideias universalizantes e modernistas, encontrava-se o grupo Música Viva” (RAMOS, 2008, p. 5). Contudo, este segundo ainda sofreria rupturas internas intensas quando integrantes do grupo passaram a se interessar por políticas ligadas a princípios do realismo-socialista, e descrições do dodecafonismo como “música burguesa decadente” (*Manifesto de Praga*, 1948 apud MARIZ, 2012, p. 238) ecoaram em ofensivas como “refúgio de compositores medíocres” que promoviam a “destruição do nosso caráter nacional” (*Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, 1950⁷ apud SALLES, 2005, p. 148).

⁶ A história do grupo é contada em detalhes por Mariz (2012), Neves (2008) e Kater (2001), que realizou um amplo levantamento documental.

⁷ A *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* encontra-se reproduzido no livro *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade* (KATER, 2001, p. 119-124).

Contudo, ressalte-se que os integrantes do grupo Música Viva que defenderam o nacionalismo não se posicionaram em favor de uma vanguarda antinacionalista, mas de um nacionalismo de vanguarda:

Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição (EGG, 2005, p. 69).

Perante essa gama de conflitos, o movimento Música Viva entrou em declínio desde o final de 1950, tendo se dissolvido em 1952⁸. Após um breve hiato, uma nova geração de compositores que descendem diretamente do trabalho de Koellreutter⁹ se organizou para promover as músicas de seu tempo, formando o grupo Música Nova¹⁰. Compositores como os paulistas Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia, o carioca Rogério Duprat e o pernambucano Willy Corrêa de Oliveira reforçaram a proposta em favor de uma internacionalização estético-musical, firmando um “compromisso total com o mundo contemporâneo” (*Manifesto Música Nova*, 1963¹¹ apud MARIZ, 2012, p. 282).

A essa altura, o serialismo ocidental havia se expandido a parâmetros musicais para além dos conjuntos e séries de alturas, atingindo reinterpretações de noções basilares sobre forma, espaço e tempo musical. Sobretudo, deparara-se com os dilemas das *operações de acaso*.

⁸ Claudio Santoro e Eunice Katunda, figuras importantes do grupo, “passaram não só a produzir uma música que anos antes criticavam o chamado nacionalismo ortodoxo, como também iniciaram uma série de ataques, em jornais e revistas, contra a postura de Koellreutter” (RAMOS, 2011, p. 94). A atitude era justificada por posicionamentos políticos e ideológicos.

⁹ “Koellreutter foi professor e orientador, pelo menos por algum tempo, dos principais ‘colaboradores’ e ‘estimuladores’ do grupo [Música Nova]. Além de Olivier Toni, que passou por sua orientação, e de Damiano Cozzella, outro bom exemplo do resultado do trabalho do maestro alemão foi a já citada Escola Livre de Música, que era ligada à Sociedade Pró-Arte, e que teve uma singular atuação na formação dos jovens compositores em São Paulo” (RAMOS, 2011, p. 119).

¹⁰ Detalhes da trajetória do grupo Música Nova, podem ser encontrados nos trabalhos de Mariz (2012), Neves (2008), Mendes (1994) e Zeron (1991).

¹¹ “Lançado praticamente 17 anos depois do último Manifesto *Música Viva*, reafirma-se neste documento alguns dos princípios do movimento, com ênfase na criação moderna, compromisso com a contemporaneidade, música como arte coletiva e refutação do ‘mito da personalidade’, importância da educação musical, da contribuição de outras áreas do saber, dos meios de informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade” (KATER, 2001, p. 350). O *Manifesto Música Nova* encontra-se reproduzido no livro *História da Música no Brasil* (MARIZ, 2012, p. 280-283).

Os serialistas logo descobriram que quanto mais pré-determinavam certos aspectos de suas composições, mais eram forçados a abrir mão do controle sobre outros. Além disso, quanto mais preciso e complexo o sistema de controle, mais difícil era para os ouvintes perceberem sua influência sobre o que realmente ouviam; e, portanto, mais aleatório e arbitrário o resultado parecia soar. A elaborada lógica estrutural falhou em produzir uma lógica auditiva correspondente (MORGAN, 1991, p. 22, tradução nossa)¹².

O *acaso* como recurso composicional deliberado ganha força na década de 1950, em grande parte, por influência de John Cage (1912-1992)¹³. Ferramentas, como o *I Ching*¹⁴, possibilitaram ao compositor neutralizar qualquer critério de escolha subjetiva sobre os diferentes parâmetros do discurso musical, tornando possível “desistir do desejo de controlar o som, limpar sua mente da música e começar a descobrir meios para permitir que os sons sejam eles mesmos, em vez de veículos para teorias feitas pelo homem ou expressão de sentimentos humanos” (CAGE, 2011, p. 10, tradução nossa)¹⁵.

Os conceitos *acaso*, indeterminação e aleatoriedade estão intimamente relacionados, embora os dois primeiros estejam mais estreitamente vinculados ao envolvimento de Cage – *acaso*, como referência ao uso de procedimentos randômicos durante o ato composicional e indeterminação, como a habilidade de uma obra ser executada de maneiras substancialmente diferentes –, a aleatoriedade está mais vinculada ao trabalho de Pierre Boulez, que defende uma aplicação mais restrita da

¹² “The serialists soon discovered that the more they predetermined certain aspects of their compositions, the more they were forced to surrender control over other. Moreover, the more precise and complex the controlling system, the more difficult it was for listeners to perceived its influence on what actually heard; and thus, the more random and arbitrary the result appeared to sound. The elaborate structural logic failed to produce a corresponding aural logic” (MORGAN, 1991, p. 22).

¹³ Importante lembrar que na música ocidental o indeterminado já se colocava presente de diferentes formas em épocas distintas da história: “o uso de indicações *rubato* ou *ad libitum*, fermatas e grandes pausas, improvisação em passagens cadenciadas, realização de baixo cifrado e até mesmo a eliminação da linha de compasso resultando em liberdade métrica, e nas fantasias de teclado de C. P. E. Bach” (ANTOKOLETZ, 1992, p. 474, tradução nossa). Porém, tais “atos de liberdade consciente” (POUSSEUR apud ECO, 2003, p. 41) estavam sujeitos a um universo em constante negociação com a liberdade dos músicos.

¹⁴ “O que provoca essa imprevisibilidade é a utilização do método estabelecido no *I-Ching* (Livro das Mutações) para a obtenção de oráculos, o de lançar seis moedas seis vezes” (CAGE, 2011, p. 57, tradução nossa). Além do *I Ching*, o compositor buscou por outras ferramentas, como o sistema formado a partir da ordenação de pontos (*point-drawing systems*) de *Music for Carillon No. 1* (1952), o sistema decorrente da interação com as imperfeições de uma folha de papel (*paper imperfections*) de *Music for Piano* (1952-1956), e a livre transposição musical de mapas, tanto celestes (*star map*) em *Atlas Eclipticalis* (1962), como urbanos (*city map*) em *Solo n°3* dos *Song Books* (1970) etc. (cf. PRITCHETT, 1993).

¹⁵ “Give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expression of human sentiments” (CAGE, 2011, p. 10).

indeterminação¹⁶. Ambos envolvem “ambiguidades deliberadas por meio do sistema de notação musical acatado, com a utilização de signos que ampliam em alto grau as margens de interpretação, bem como a recorrência a elementos gráficos ou textuais que buscam expandir o horizonte de escolhas do intérprete” (ALMEIDA, 2010, p. 13).

Buscando compreender inicialmente os caminhos que conduziram o serialismo de Webern a Boulez e Stockhausen, passando por Messiaen, os primeiros integrantes do grupo Música Nova transitaram de Darmstadt (1962) ao experimentalismo de John Cage. O contato com a autonomia deste último “os levou naturalmente a uma concepção livremente experimental”, bem como a um amadurecimento de sua “‘identidade’ musical” (SALLES, 2005, p. 150-151). O relato de Gilberto Mendes reflete essa opção: “sintetizou-se clara em minha cabeça, [...] a ideia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros” (MENDES, 1994 apud SALLES, 2005, p. 151) e “os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética [...] junto aos poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas” (MENDES, 1975 apud DELGADO de SOUZA, 2017, p. 471).

O grupo paulista logo conquistou adeptos em diversas regiões do país, em grande parte, através do Festival Música Nova, idealizado por Gilberto Mendes¹⁷. O depoimento dado pelo compositor Pe. José Penava (1924-2002) apresenta uma ideia sobre as transformações estéticas pelas quais passou boa parte dos compositores brasileiros da segunda metade do século XX:

¹⁶ “Qualquer discussão sobre os tipos de técnicas de composição e performance envolvidas em tais obras logo enfrenta o problema da terminologia. Na literatura sobre esse assunto, os termos ‘acaso’, ‘indeterminação’, e ‘aleatoriedade’ tem sido usado para descrever o uso de procedimentos randômicos na composição, na variabilidade da performance, ou ambos. [...] Na terminologia de Cage, ‘acaso’ se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato da composição. [...] ‘Indeterminação’, por outro lado, se refere a habilidade de uma peça ser executada de maneiras substancialmente diferentes – isso é, a obra existe de tal forma que o artista recebe uma variedade de maneiras exclusivas de tocá-la” (PRITCHETT, 1993, p. 107-108). Por sua vez, a aleatoriedade teve como finalidade, denominar uma aplicação mais restrita da indeterminação por parte dos compositores europeus. A proposta de Pierre Boulez pretendia “eliminar ambos os extremos do acaso e do serialismo, substituindo-os por um estilo que admite elementos limitados do acaso em um contexto que também mistura procedimentos seriais e escolhas intuitivas” (SIMMS, 1996, p. 354). Em suma, Boulez visou, por um lado, ampliar as possibilidades de permutação geradas pela série e, por outro, definir os limites interpretativos a fim de assegurar a integridade da obra.

¹⁷ O Festival, que acontece anualmente desde 1962, tem como princípio norteador a divulgação da música de vanguarda produzida no Brasil e no exterior. Sua criação “era um meio de garantir que elas [as músicas] seriam estreadas e tocadas, bem como uma forma eficaz de estabelecer relações com músicos e adeptos da estética de vanguarda do exterior” (SOUZA, 2013 apud DELGADO de SOUZA, 2017, p. 471).

Passei pela Vanguarda. Vivi e me decidi por ela. Depois, me apaixonei pela Pós-Vanguarda, que significou uma revolução contra o exclusivismo da Vanguarda. Hoje estamos num paraíso: cada um pode compor da maneira que quiser: pode-se escrever um acorde perfeito ao lado de um *cluster*, empregar melodias folclóricas dentro de um tecido atonal! Durante muito tempo escrevi música não figurativa que nem eu mesmo entendia – uma música hermética. Hoje prefiro uma música que comunique, que atinja. Acho que a música tem que passar emoção. Eu mesmo sou assim: eu preciso da emoção, eu sinto emoção! Sempre usei todos os meios novos não por eles mesmos, mas subjugando-os à ideia, ao texto, à mensagem. As novas técnicas servem para aumentar a palheta (sic), os recursos usados em direção a este objetivo maior que é a ideia (PENALVA, 1993 apud ZONTA, 2013, p. 23).

Claudio Santoro e “a liberdade sob todos os aspectos”¹⁸

Compositor inventivo, Claudio Santoro (1919-1989) criou, no decorrer de cinco décadas, cerca de 600 obras¹⁹, abrangendo os mais variados materiais e técnicas composicionais. Suas transformações estilísticas desdobraram-se em composições atonais, dodecafônicas, neotonais, aleatórias e eletrônicas (MENDES, 2009). O próprio compositor segmenta sua produção em quatro fases distintas:

Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [1ª fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [2ª fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [3ª fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [4ª fase] (SANTORO apud COELHO de SOUZA, 2011, p. 331).

A obra de Santoro foi objeto de estudo de muitos trabalhos. Diversos deles discutem a segmentação de sua trajetória em diferentes fases, compreendendo desde discussões comparativas de técnicas composicionais a concepções ideológicas. Contudo, foi no trabalho de Mendes (2009), que encontramos uma segmentação que possibilitou um entendimento mais detalhado da sua produção. O autor se destaca por perceber a necessidade de uma revisão das obras compostas, principalmente, a partir da década de sessenta, subdividindo-a em seis fases distintas: (1) Serialismo Dodecafônico (1939-

¹⁸ Cf. a Conclusão do presente artigo.

¹⁹ Catálogo geral de obras. Disponível em: <claudiosantoro.art.br>. Acesso em: 10 nov. 2018.

1946), (2) Transição (1946-1948), (3) Nacionalismo (1949-1960), (4) Retorno ao serialismo (1961-1966), (5) Avant-Garde (1966-1977) e (6) Maturidade (1978-1989).²⁰

Gradativamente caminhando em direção ao que denominaria como “forma e linguagem universais”, Santoro, a partir de 1966, experimentou novos recursos composicionais, principalmente aqueles que surgiram através da expansão das fronteiras da organização sonora (MENDES, 2009, p. 169). Assim, iniciam os seus primeiros experimentos, com a indeterminação, a aleatoriedade e a improvisação. A expressão “filiação a *avant-garde* extrema” foi utilizada para justificar suas transformações estéticas.²¹

A partir de então, a poética de Santoro se caracteriza pelo estabelecimento de limites muito bem definidos ao intérprete durante o fazer musical: “em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas e digo: sobre essas notas, improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. [...] Não é um negócio assim, completamente caótico” (LÍVERO de SOUZA, 2003, p. 91).

O controle a que o compositor se refere se assemelha ao que Costa (2009) denominou como “estratégias de invariância”. O termo faz alusão ao “desejo de que determinados itens se repitam a cada execução de uma peça, [...] no sentido de diminuir a probabilidade de que determinados itens musicais, considerados essenciais ao projeto composicional, deixem de figurar o resultado final” (COSTA, 2009, p. 54). A presença das estratégias “aumentam as chances de que se formem, para a obra, limites

²⁰ “De imediato, substancia tal constatação a flagrante diferença entre as obras compreendidas em cada uma das três etapas sugeridas. Enquanto a produção da primeira exibe como principal referência a experiência dodecafônica da década de quarenta, o que obviamente levou o compositor a cunhar a expressão ‘retorno ao serialismo’, as obras da etapa seguinte distinguem-se, não apenas por rejeitar gradativamente as características diretamente associadas a uma expressão musical de caráter mais conservador, mas, principalmente, pela incorporação de novos recursos composicionais proporcionados pela ampliação das fronteiras da organização sonora. Somado a isto, temos que a elaboração de obras dedicadas ao meio eletroacústico, característica igualmente marcante no período vanguardista, somente ocorreria a partir de 1966, justamente o ano indicado para delimitar os dois períodos em questão. Finalmente, no que concerne à eclética fase da maturidade, de acordo com declarações do próprio compositor, tendo superado a experiência vanguardista precedente, os esforços derradeiros se voltam para o desenvolvimento de uma expressão a mais pessoal possível, síntese de todos os estilos anteriormente abordados” (MENDES, 2009, p. 273).

²¹ “Minha vida e música deram tremendos saltos nos últimos 10 anos. O último foi a minha decisão de deixar meu país para sempre. Mas isso não é tão revolucionário quanto a minha música hoje em dia, pois sou afiliado à ‘avant-garde’ extrema, fazendo experimentos inclusive com pinturas!” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 169, tradução nossa).

morfológicos que a diferenciem de um entorno de aspecto distinto” (COSTA apud COSTA, 2018, p. 163), portanto, permite ao compositor controlar os níveis de liberdade.

O objetivo desse trabalho,²² então, é a análise da obra *Mutationen VI*, para violino e fita magnética, composta por Claudio Santoro em 1972. Concentra-se, sobretudo, nos aspectos pertinentes à notação musical e às estratégias de invariância.

***Mutationen VI* para violino e fita magnética (1972) de Claudio Santoro**

“Convicto da necessidade de ‘estar em dia com o mais moderno’, Santoro passa a afirmar que as obras de seu novo momento criativo deveriam refletir as mais modernas pesquisas científicas e os avanços tecnológicos em geral” (MENDES, 2009, p. 179). *Mutationen VI* faz parte de um ciclo de 12 peças para diferentes instrumentos e fita magnética, compostas entre os anos de 1968 e 1976, em grande parte, enquanto o compositor residia na Alemanha.²³

Uma das mais importantes características dessa série é a intensa participação dos intérpretes durante a performance da obra. Dessa forma, “a partitura [se torna] um convite à fantasia criativa do intérprete, a quem é delegada expressiva liberdade interpretativa dos signos gráficos” (VENTURA, 2007, p. 3). Nela, observamos o uso de instruções verbais, notação tradicional e de grafismos, alguns deles já conhecidos do repertório de música contemporânea e outros de criação do próprio compositor, que, na procura de uma grafia ideal, criou aquela que representasse a intenção do discurso musical proposto.

A obra tem duração de 8 minutos. As partes do violino e da fita magnética estão notadas em paralelo, seguindo uma ordem linear e temporal. A notação é distribuída ao

²² Esta análise é um desdobramento da pesquisa de doutorado ainda em andamento, intitulada *Acaso e indeterminação na música brasileira: uma análise do repertório violinístico após 1950*.

²³ Algumas dessas obras podem ser tocadas em combinações, formando conjuntos de câmara com ou sem o uso da fita magnética, são elas: *Mutationen I* (1968) para cravo e fita magnética, *Mutationen II* (1969) para violoncelo e fita magnética; *Mutationen III* (1970) para piano e fita magnética; *Mutationen IV* (1972) para viola e fita magnética; *Mutationen V* (1972) para segundo violino e fita magnética; *Mutationen VI* (1972) para primeiro violino e fita magnética; *Mutationen VII* (1973) para quarteto de cordas ou qualquer combinação das *Mutationen II, IV, V e VI*, com ou sem fita magnética; *Mutationen VIII* (1975) para quarteto ou quinteto de cordas e piano (combinação das *Mutationen II, IV e VI* – para quarteto – ou as *Mutationen II, IV, V e VI* – para quinteto –, com ou sem fita magnética; *Mutationen IX* (1973) para vozes, objetos e/ou instrumentos indeterminados; *Mutationen X* (1976) para oboé com ou sem fita magnética; *Mutationen XI* (1976) para contrabaixo e fita magnética; e *Mutationen XII* (1976) para quinteto ou orquestra de cordas com ou sem fita magnética (combinação das *Mutationen II, IV, V, VI e XI*).

longo de 97 quadros cronométricos²⁴ e apenas 18 deles são executados em duo com a fita. A fita magnética não é fornecida com a obra; ela deve ser produzida pelo próprio intérprete, respeitando as instruções de gravação do compositor a partir de sons captados, editados e mixados do violino. Assim, durante a execução da obra, o intérprete experiencia a interação com uma parte fixa e relativamente inflexível. Para Ventura (2007) a fita funciona como uma possibilidade de ampliação e expansão do que é executado pelo violinista durante o ato performático.

Nos quadros cronométricos iniciais, Santoro apresenta o primeiro material. O gráfico, uma linha angulosa com pontos sobrepostos, representa alturas de notas não-determinadas que devem ser executadas com *spiccato*²⁵ sobre as cordas Lá e Mi. Essas alturas caminham em *crescendo* de maneira não-linear, do registro médio ao agudo do violino e culminam em uma téttrade formada por (027), Sol-Ré-Lá, que corresponde às cordas soltas do instrumento, somados à figura de *cabeça de nota triangular*,²⁶ que corresponde à indicação “o som mais agudo possível” (*höchster ton*), em fortíssimo.

Nesse gesto inicial, há um certo nível de liberdade em contraste com o emprego de estratégias de invariância. Ao indeterminar as alturas de notas, Santoro define, cuidadosamente, o seu contorno melódico, a articulação e a progressão de sinais de dinâmica para a execução. Ainda, observamos a determinação sobre quais cordas esse material deve ser executado e a sua duração, que divide o material em três partes (1 segundo, 2 segundos e 1 segundo; Fig. 1).

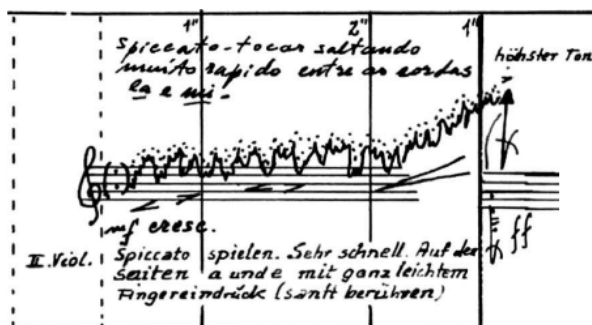
A notação com *cabeça de nota triangular* também é encontrada no quadro cronométrico 60 (Fig. 2), onde, após uma sequência de sete notas de livre duração em *tenuto*, há a figura em fusas que indica a execução de sons cada vez mais agudos em relação ao som anterior. Essa última figuração é intercalada pela corda solta Ré.

²⁴ Os breves segmentos marcados por barras e/ou linhas pontilhadas, não constituem compassos. Esses segmentos são utilizados como indicações temporais em segundos (p. ex. 1”, 2”) e/ou mudança de material.

²⁵ Nessa passagem, há a indicação “tocar spiccato. Muito rápido. Sobre as cordas e com uma leve pressão do dedo (toque suavemente)” (*Spiccato spielen. Sehr schnell. Auf der Saiten a und e mit ganz leichtem Fingereindruck (sanft berühren)*). Dourado (1998, p. 106) define a mecânica do *spiccato* como similar à “de um *detaché* que passa a ser executado não na primeira metade do arco, junto do talão, mas próximo ao ponto de equilíbrio (fiel) da vara. O esforço de carregar o arco, deve ser, então, retirado – momento exato em que [...] o arco passa a saltar em virtude de sua própria flexibilidade”.

²⁶ Essa figura de nota é chamada por Gould (2011, p. 12, tradução nossa) de “cabeça de nota triangular [e] indica a altura mais alta/mais baixa possível, onde tais notas não podem ser especificadas”.

Figura 1 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadros cronométricos 3-7. Apresentação do primeiro material: linha angulosa com pontos sobrepostos e cabeça de nota triangular.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 1.

Figura 2 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométricos 60. Passagem com notas de livre duração e cabeça de nota triangular.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 5.

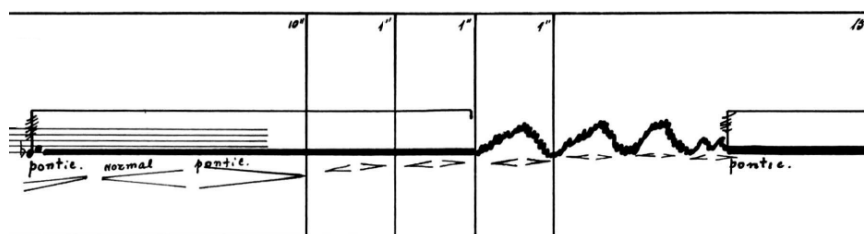
Nos quadros cronométricos seguintes, o intervalo de 2M (Mi@-Fá) deve ser executado em *tremolo*.²⁷ Nessa passagem, a notação tradicional se torna mista no momento em que Santoro faz uso do *feixe estendido*²⁸ para determinar a duração do *tremolo* até o quadro cronométrico 9. Nos quadros seguintes (10-11), o compositor confere liberdade ao intérprete nas escolhas das alturas de notas através do uso do *glissando* com *tremolo*. A escolha das alturas deve respeitar o contorno indicado, tal como na Figura 1. O *tremolo* inicial, Mi@-Fá, retorna e é mantido em dinâmica estável até o fim do quadro 11.

²⁷ Dourado (1998, p. 109) descreve o *tremolo* como a “sucessão de golpes alternados para cima e para baixo, executados com grande velocidade do meio para a ponta do arco”. Patricia Strange e Allen Strange (2001, p. 29, tradução nossa) observam que quando “cuidadosamente articulado pode ser percebido como um evento timbrístico ou rítmico”.

²⁸ “Notas sem haste com feixe estendido são notações eficientes se a prioridade é mostrar o ponto de ataque [...] [e] são necessárias para indicar visualmente sua duração” (GOULD, 2011, p. 631, tradução nossa). “O espaço em branco entre o feixe representa a proporção de pausa [...] [o que] torna a notação adequada para *glissandos* e para acordes com notas de diferentes durações” (GOULD, 2011, p. 632, tradução nossa).

As indicações de pontos de contato²⁹ são relacionadas às orientações dinâmicas: *sul ponticello* quando em *diminuendo* e normal quando em *crescendo*. As orientações de dinâmica, por sua vez, são relacionadas aos movimentos do gráfico: em *crescendi* para movimentos ascendentes e *diminuendi* para movimentos descendentes. Também percebemos a determinação referente a duração de execução dos materiais (10 segundos, 1 segundo, 1 segundo, 1 segundo e 15 segundos) (Fig. 3):

Figura 3 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadros cronométricos 7-11. *Feixes estendido e glissando com tremolo*.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 1.

No quadro cronométrico 14, Santoro faz uso do intervalo de 2m como material composicional (Fig. 4). Essas formas do intervalo de 2m (Lá-Si@, Ré#-Mi e Ré-Mi@) devem ser executadas em *tremolo*, dinâmica *piano* com *crescendo* e *diminuendo* nas transições de uma altura intervalar à outra. Na partitura, há indicações para o uso de *sul ponticello* e surdina.³⁰ Conforme o tamanho, o *design* e o material, a surdina modifica o

²⁹ O termo “ponto de contato” se refere ao ponto da corda em que o arco é colocado e relaciona-se na peça com a posição normal, *sul ponticello*, *sub ponticello* e *sul tasto*. Para Patricia e Allen Strange (2001, p. 2, tradução nossa), os pontos de contato podem ser executados de sete formas distintas: “1) arco colocado mais ou menos a meio termo entre o cavalete e o braço, ou em posição normal; 2) arco colocado próximo ou no cavalete: *sul ponticello*; 3) arco colocado entre a ponte e o estandarte: *sub ponticello*; 4) arco colocado sob as cordas; 5) arco colocado sobre o braço, ou *sul tasto*; 6) arco colocado na parte não ressonante das cordas, entre os dedos da mão esquerda e a pestana; 7) arco colocado na caixa de cravelhas ou no corpo”.

³⁰ De acordo com Patricia e Allen Strange (2001), existem 11 tipos diferentes de surdinas, dos mais variados tamanhos, materiais e *designs*. Santoro não especifica qual deve ser utilizada na obra. “As surdinas estão disponíveis em uma variedade de tamanhos, formas e materiais, e cada uma produz um som diferente. A vibração do cavalete do violino será afetada em vários graus pelo material, tamanho, forma e massa da surdina. [...] Tradicionalmente, a função das surdinas tem sido simplesmente a de tornar o instrumento mais suave” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 185, tradução nossa).

timbre do instrumento e afeta o volume de som. A *barra de duração*³¹ até o fim do quadro indica que o trecho se estende por 15 segundos, finalizando em *pianíssimo*.

Figura 4 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 14. *Con sordina, sul ponticello e tremolo*.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 1.

O *glissando*³² é uma articulação bastante utilizada por Santoro em *Mutationen VI*. Sua notação é representada por uma linha ligando uma nota inicial e final do ornamento. Na Figura 5, a nota Fá² deve ser executada na corda Ré, indicada pela expressão “*Sul D*”,³³ que, em *crescendo* e *glissando*, caminha até o intervalo Sol-Dó², executado em *fortíssimo*. Em seguida, há um movimento inverso. A nota Dó², executada na corda Sol, “*Sul G*”, em *mezzo piano* e *crescendo*, se mantém durante o quadro cronométrico 20 e, a partir do quadro 21, caminha em *glissando* até a nota Lá, formando a téttrade (0237) em *fortíssimo*.

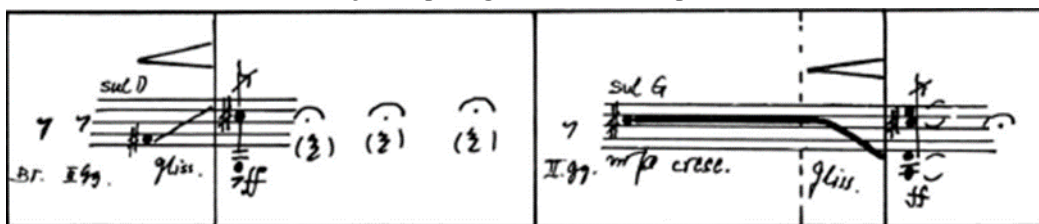
Apesar de Santoro determinar as alturas, articulações, dinâmicas e cordas em que as notas devem tocadas, a duração deve ser proporcional aos demais, tendo em vista que, nessa passagem, não há indicação cronométrica.

³¹ “As longas durações (sustentadas) de notas são indicadas com barras de duração: quanto mais longa a barra, maior a duração de nota [...]. Progressões ininterruptas de notas são conectadas à mesma barra de duração. [...] Interrupções das barras de duração (intervalos entre barras) significam silêncios (pausas)” (STONE, 1980, p. 138, tradução nossa).

³² De acordo com Stone (1980, p. 19, tradução nossa), “não há um acordo universal com relação à execução ‘adequada’ de *glissandos* em instrumentos de arco (escorregadas suaves *versus* cadeias rápidas de alturas de notas). Se uma interpretação específica é desejada, ela deve ser explicada na sua primeira aparição”. Os *glissandi* também podem aparecer combinados com outras articulações, tais como o *glissando* com *tremolo* nos quadros cronométricos 10-11 e 37, o *pizzicato glissando* no quadro 23 e o *glissando* com *ricochett* no quadro 69.

³³ Essa expressão determina em quais cordas devem ser executadas passagens específicas e evidencia a preocupação do compositor com a definição timbrística da obra. Observamos o uso dessas expressões nos quadros cronométricos 25, 52 (*Sul A*), 15, 18 (*Sul D*) e 15, 20 e 50 (*Sul G*).

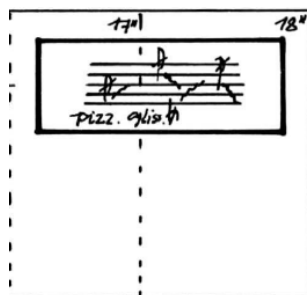
Figura 5 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadros cronométricos 18-22. *Glissando* e determinação de execução de passagens em cordas específicas.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 2.

Uma série de três sons em *pizzicato*³⁴ *glissando* surge ao fim do quadro cronométrico 23 (Fig. 6). Apesar de não haver cabeças nas figuras de notas, o compositor indica a localização aproximada das alturas onde as notas devem estar através do local onde terminam as hastes. Conjeturamos que quaisquer das alturas próximas ao final dessas hastes possam ser tocadas, de maneira que o contorno é determinado, em detrimento das alturas exatas.

Figura 6 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 23. *Pizzicato glissando*.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 2.

³⁴ “Beliscar” é a tradução do termo italiano *pizzicato*. A técnica em sua forma básica, consiste em pinçar as cordas do instrumento com os dedos. A produção dessa técnica pode ser feita pela mão direita ou pela mão esquerda, e aplicada em qualquer ponto de contato das cordas. A técnica é dividida em quatro categorias principais: “1) usando a ponta (a almofada) do dedo; 2) usando a unha; 3) usando uma combinação de ponta e unhas; 4) usando palhetas” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 57, tradução nossa). “Uma variação relacionada a essa técnica é usar um *pizzicato glissando* [...]. Os *glissandi* devem ser contínuos, sem permanecer nas alturas de destino” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 88, tradução nossa). Santoro faz uso de *pizzicati* de diferentes formas: *pizzicato* convencional nos quadros cronométricos 49, 54, 55, 70 e 87; *pizzicato glissando* no quadro 23; Bártok ou *snap pizzicato* nos quadros 58 e 87; e *pizzicato* de mão esquerda no quadro 93.

Na Figura 7, quadro cronométrico 69, observamos a combinação de *glissando* com *ricochet*³⁵ em movimento descendente e sem nota final definida, apenas aproximada. Stone (1980, p. 20) chama estes *glissandi* com nota final não-determinada de *glissando com finalização aberta (open-ended glissando)*. Já no quadro cronométrico 37, percebemos o uso do *tremolo de duas notas*³⁶ em *crescendo* através do intervalo de 3m (Fá-Lá, Fá-Lá, Sol-Si e Sol-Si). Essa passagem tem duração de 3 segundos em movimento ascendente e é finalizada com um *glissando aberto* com *tremolo*. Nesses exemplos, o uso do *glissando aberto* é similar ao uso das figuras de notas sem cabeça da Figura 6. Dessa forma, supomos que quaisquer das alturas próximas ao final da indicação do *glissando* possam ser executadas.

Figura 7 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadros cronométricos 69 e 37, respectivamente. *Glissando aberto* em combinação com *ricochet* e *glissando aberto* em combinação com *tremolo*.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 5 e 3.

No quadro cronométrico 23 (Fig. 8), percebemos a inclusão de elementos de caráter percussivo.³⁷ Há duas indicações, cada uma relativa a uma figura. A primeira, em alemão: “com golpes de arco nas cordas – *col legno* (com arco) com os dedos a golpear sobre o arco de violino” (*mit Bogen Schläge auf die Saiten - col legno (mit Bogen) mit den Fingern Schläge auf Geigenbogen*) determina que o violinista deve percutir as cordas do

³⁵ “Golpe que utiliza a elasticidade natural do arco. Ao se atirar uma bola de borracha ao chão, ela salta determinado número de vezes, de acordo com a força e a altura que é lançada. Neste golpe, o arco salta de maneira similar sobre a corda. Deve-se cuidar de controlar o rebote por um número determinado de notas, para cima ou para baixo. A intensidade do som, assim como o número de rebotes, dependem tanto do impulso com que o arco é lançado sobre a corda quanto da altura da qual ele é projetado” (DOURADO, 1998, p. 104).

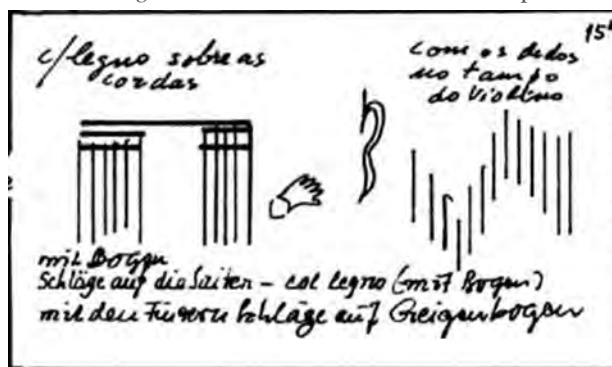
³⁶ O *tremolo de duas notas* “é a alternância entre duas alturas de notas ou acordes diferentes” (GOULD, 2011, p. 225, tradução nossa).

³⁷ “A mão possui áreas que podem gerar sons percussivos no violino: pontas dos dedos, unhas, juntas e palma. Cada uma produz uma qualidade diferente de som [...] tocando, batendo com a mão aberta, esfregando, batendo com a mão fechada, usando as juntas dos dedos ou utilizando uma técnica de *tremolo*” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 98, tradução nossa).

violino em *col legno*.³⁸ A segunda, “com os dedos no tampo do violino”, que determina, de acordo com o grafismo, a execução de 13 sons percutidos no tampo do instrumento com certo contorno melódico. A duração dessa passagem deve ser de 15 segundos.

Apesar desses materiais serem raramente encontrados no repertório violinístico tradicional, as estratégias de invariância utilizadas por Santoro, como a notação gráfica e as indicações verbais correspondentes, aumentam as chances de uma execução equivalente ao resultado sonoro desejado.

Figura 8 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 23. Utilização de elementos de caráter percussivo: *col legno* e batidas “com os dedos no tampo do violino”.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 2.

Após duas fermatas, na Figura 9, uma sequência intervalar é iniciada e finalizada com o tricorde (027) Sol-Ré-Lá e possui as seguintes díades interiores: 2M (Mi-Fá#), 7m (Lá-Sol), 5J (Sol-Ré), 9m (Lá-Si@), 5J (Sol-Ré), 6m (Fá-Ré@), 5J (Ré-Lá), 4J (Fá-Si@) e 4J (Mi-Lá). Nessa sequência, um objeto representado pela figura de um triângulo, indica que o violinista deve “tocar com palheta de violão” (*mit gitarre palheta*). Logo após, percebemos um intervalo de 2m (Ré-Mib), tocado em *sul ponticello* e *tremolo*, descrevendo um *crescendo* e um *diminuendo* em notação proporcional ao grafismo. Essa

³⁸ “Traduzido literalmente, *col legno* significa ‘com a madeira’, ou para brincar com a madeira do arco. [...] Essa ação pode ser aplicada a qualquer parte do instrumento [...]. Existem duas maneiras básicas pelas quais a vara pode gerar som a partir do violino. O primeiro é golpear o instrumento (*col legno battuto*) e o segundo é usar um golpe de *legato*, mantendo a vara em contato com o instrumento durante todo o golpe (*col legno tratto*)” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 35, tradução nossa).

sessão é caracterizada por estar entre ritornelos e pela indicação “repetir *ad libitum* quando tocar só” (*Wiederholung ad lib. allein*).

117

Figura 9 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 74. O uso da palheta de violão para a execução dos intervalos.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 5.

Nos quadros 25 e 27 (Fig. 10), um intervalo de 7m (Ré-Dó) se mantém durante três módulos através de uma notação com linhas planas, que Stone (1980, p. 139) denomina como “extensores de cabeça de nota” (*note-head extenders*).³⁹ Santoro indica que a nota Dó deve ser tocada na corda Lá (segunda corda do violino), como uma nota pedal, enquanto a nota Ré executa um pequeno gesto, produzindo, dessa forma, uma sonoridade mais brilhante. O gesto em fusas, Mi-Ré-Mi@, caracterizado por uma barra (/), indica *appoggiatura*. O trecho é finalizado por três notas que devem ser executadas em harmônico (natural).

Figura 10 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*. Extensores de cabeça de nota.



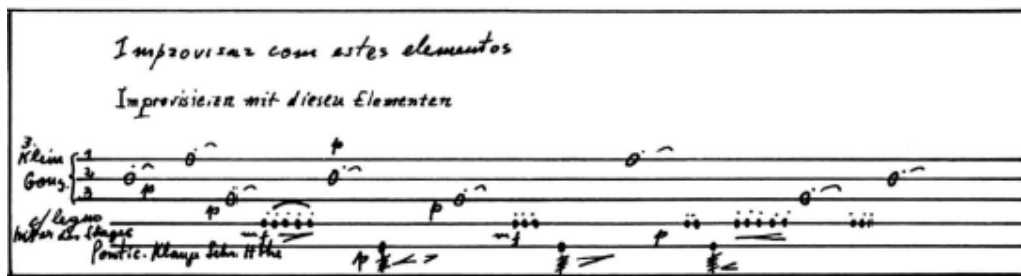
Fonte: SANTORO, 1972, p. 2.

³⁹ “As regras que governam as barras de duração são igualmente aplicáveis aos extensores de cabeça de nota. [...] Esse método de notação é mais adequado para a música vocal ou para instrumentos monofônicos. Torna-se problemático quando usado para intervalos e acordes de textura estreita, porque os extensores provavelmente se encontrarão. Além disso, a falta de hastes torna praticamente nítidas as distinções gráficas entre duas ou mais partes da mesma pauta, a menos que sejam adicionados conectores verticais para mostrar o progresso de cada parte em casos de cruzamento de vozes ou em outras situações ambíguas” (STONE, 1980, p. 139, tradução nossa).

O quadro cronométrico 47 (Fig. 11) também traz indicações de uso de material percussivo. Quatro indicações verbais em alemão são notadas: “improvisar com esses elementos” (*Improvisieren mit diesen Elementen*) (2) “3 gongos pequenos” (3 *Klein Gong*); (3) “col legno atrás do cavalete” (*c/legno hinter den Steg*); (4) “*ponticello* soando muito alto” (*Ponticello Kläng sehr hohe*).

Entende-se que o intérprete deve utilizar três gongos pequenos como material percussivo. As três linhas enumeradas representam o espectro sonoro de cada um dos gongos. Deve-se tocar primeiro o gongo médio, depois o agudo e em seguida o grave, em dinâmica *piano*. A linha abaixo representa os golpes de arco em *col legno*. Logo, cinco golpes devem ser executados atrás do cavalete em *mezzo forte* e *diminuendo*. Seguidamente, retorna o gongo médio em dinâmica *piano*. A última linha representa o *ponticello* com *tremolo* em *crescendo* e *diminuendo*. O grafismo deve ser respeitado até o fim do quadro.

Figura 11 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 47. Inserção de materiais percussivos na obra: gongos, *col legno* atrás do cavalete e *ponticello*.



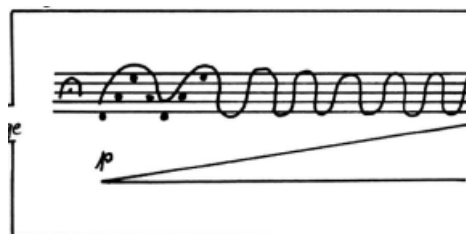
Fonte: SANTORO, 1972, p. 4.

Nessa passagem, percebemos uma escrita que se preocupa com a progressão dos sons, dinâmica e articulação. É interessante notar que Santoro não determina a duração dos materiais e nem a cronometragem do quadro. A duração das notas é espacial, proporcional à sua localização. Nos ataques em *ponticello*, representados pela última linha, não há determinação de altura de nota.

No exemplo abaixo (Fig. 12), o compositor faz uso do que Stone (1980, p. 142) chama de *legato ondulado* (*undulating legato*). O *legato* é um movimento de arco “com

a mínima interrupção entre as notas. As mudanças de direção devem ser quase imperceptíveis” (DOURADO, 1998, p. 79). Nessa passagem, o movimento de *legato* deve ser executado sobre as três primeiras cordas soltas do violino (Ré, Lá e Mi). Esse movimento representa, literalmente, um movimento ondulado do arco que, de acordo com o grafismo, deve ser repetido sete vezes. A passagem possui alturas de notas e dinâmica determinada (*piano* e *crescendo*); entretanto, sua duração deve respeitar de maneira proporcional a posição em que se encontra o quadro.

Figura 12 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 55. Legato ondulado.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 4.

No quadro 54 (Fig. 13), verificamos uma grande variação timbrística em relação ao uso das articulações: *pizzicato*, *legato*, *tenuto* e *staccato*, acrescidos de mudanças de pontos de contato entre *ponticello* e normal. O intervalo de 7M (Dó-Si) em *tremolo*, apresenta um pequeno arco com quatro pontos que acreditamos ser a indicação de quatro golpes de arco. É interessante identificar a téttrade (0147) que surge logo após a quinta cesura do segmento. A téttrade, em fusas, deve ser tocada em *pizzicato* cinco vezes e as setas indicam a direção de execução. O primeiro *arpejo com setas*⁴⁰ deve ser executado da corda Sol para a Mi, depois, da Mi para a Sol e assim por diante. Por fim, percebemos o uso do harmônico natural⁴¹ representado por um pequeno losango na nota em que o

⁴⁰ “Se um acorde estiver marcado como *pizz.*, o executante entenderá que o acorde deve ser dedilhado (*arpeggiado*) de baixo para cima. Se o acorde for tocado para baixo, uma pequena seta para baixo deve ser colocada acima dele. Se uma sucessão rápida do mesmo acorde for tocada, o executante irá arpejá-lo para cima e para baixo. Pequenas setas podem, no entanto, ser colocadas acima dos acordes para garantir a execução adequada” (STONE, 1980, p. 314, tradução nossa). O *arpejo com setas* aparece nos quadros cronométricos 55 e 93. No quadro 70, o compositor utiliza a notação tradicional para indicar mudança de direção de arco: (arco para cima) e (arco para baixo). No quadro 74, o arpejo de acordes sem setas possui a indicação “tocar com palheta de violão” (*mit gitarre palheta*).

⁴¹ De acordo com Patricia e Allen Strange (2001), existem dois tipos básicos de harmônicos, os naturais e os artificiais. A produção de um harmônico natural se dá através do toque suave do dedo da mão esquerda

dedo deve ser suavemente posicionado, no caso, a nota Si. A passagem não possui duração cronométrica e deve ser proporcional às demais.

Figura 13 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 55. *Arpejo com setas e harmônico natural*.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 4.

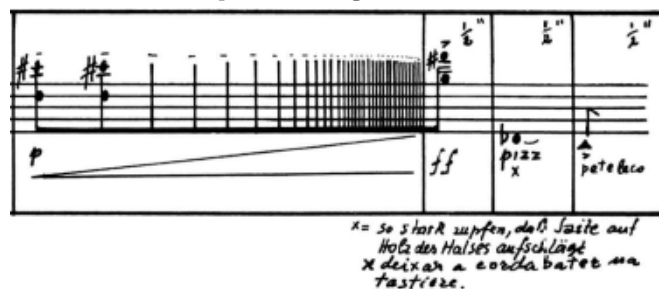
Nos quadros cronométricos 56-57 (Fig. 14), notamos o uso do que Stone (1980, p. 141, tradução nossa) chama de *acelerando com barras* (*beamed acelerando*). Nesse caso, “se a pauta comum de cinco linhas for usada, as cabeças de notas devem ser omitidas. O final das hastes mostra as alturas de notas aproximadas” (STONE, 1980, p. 66, tradução nossa). Essa notação é apropriada para indicar acordes repetidos e evidenciar apenas as mudanças.

Na passagem, o intervalo de 7M (Ré-Dó#) deve ser executado em *tenuto* e *piano*. Este intervalo deve ser repetido em um *acelerando* quase sem controle, aliado a um *crescendo* e culminando em outro intervalo de 7M, Sol-Fá# em *fortíssimo*. No quadro subsequente (58) há um *pizzicato* com a indicação “x – puxar tão fortemente que a corda atingirá a madeira do braço” (*x – so stark zupfen, daß Saite auf Holz des Halses aufschlägt*). Esse *pizzicato* é chamado de *snap pizzicato*⁴² e deve durar meio segundo. O último quadro da sessão, tem a mesma duração que o anterior e possui uma figura com *cabeça de nota triangular* e a indicação “peteleco”.

em um dos nós da corda solta, enquanto a mão direita fricciona ou percute a corda. O harmônico artificial é aquele que não pertencem à série harmônica, sendo reproduzido de forma não-natural. O intérprete deve criar a fundamental pressionando a corda em um determinado ponto (normalmente com o dedo indicador da mão esquerda) e, ao mesmo tempo, tocar suavemente um dos nós superiores.

⁴² “Essa técnica tornou-se conhecida desde o seu uso por Béla Bartók – daí seu nome, *pizzicato* ‘Bártok’ ou ‘*snap*’. É produzido colocando a parte carnuda do indicador direito embaixo da corda, puxando-a diretamente para cima e soltando-a, permitindo que ela estale no braço. O som resultante no momento em que a corda ricocheteia na madeira é muito percussivo” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 58, tradução nossa).

Figura 14 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 56-59. *Acelerando* com barras, *snap pizzicato* e “peteleco”.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 4.

O quadro 87 (Fig. 15) apresenta uma seção na qual três passagens estão dentro do que Stone (1980, p. 152) chama de *caixas pesadas*⁴³ (*heavy box*). Essas caixas indicam passagens de improvisação e sua indicação verbal, confirma: “combinar e misturar as possibilidades anteriores” (*die vorgegangenen Möglichkeiten kombinieren und mischen*). Dentro da primeira *caixa pesada* há indicação para o uso do *snap pizzicato*. É curioso observar que, dessa vez, Santoro o representa de maneira diferente da anterior (Fig. 14), um círculo com uma seta. A primeira caixa pesada tem duração de 3 segundos, a segunda de 5 segundos e a terceira, 2 segundos.

O compositor faz uso de uma notação tradicional para o material utilizado dentro de cada caixa. Há determinação de alturas de notas, articulações, pontos de contato e dinâmica. A indeterminação se encontra apenas nas possibilidades de permutação entre elas.

Finalizando a sessão, em *crescendo molto*, percebemos o uso do *acelerando com barras* e da indicação “etc. improvisar dessa maneira” (*u.s.w. improvisieren in diese art*) para os intervalos de 5J (Lá-Mi, Lá@-Mi@), 6m (Ré-Si@), 7m (Lá-Sol), 5J (Ré-Lá) e 7M (Lá-Sol#).

Ainda na parte da fita, no quadro cronométrico 87 (Fig. 16), há determinação quanto ao uso de quatro materiais. Estes materiais devem ser executados em dinâmica *piano* e, após sua execução, devem “ser retomadas as possibilidades anteriores 3 ou 4 vezes e misturar” (*die vorangegangenen Möglichkeiten aufnehmen 3 oder 4 mal und mischen*).

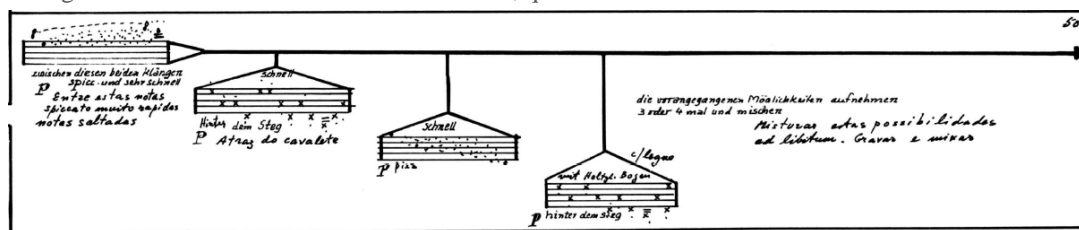
⁴³ “Passagens alternativas (frases, padrões rítmicos, alturas de notas para improvisação etc.) a serem escolhidas pelo(s) performer(s) no calor do momento, devem ser anotadas acima e/ou abaixo da música ‘regular’ e colocadas em molduras ou caixas visualmente pesadas [...]. Não há preferência para a sua localização – acima, abaixo ou na pauta comum” (STONE, 1980, p. 152, tradução nossa).

Figura 15 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 87. Caixas pesadas e acelerando com barras.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 6.

Figura 16 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 87. Alternância de materiais.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 6.

O primeiro material é representado pelas notas Mi e Ré. Entre essas notas, há um gesto pontilhista em movimento ascendente. Todo este trecho deve ser executado uma oitava acima e é acompanhado da seguinte instrução “entre estes dois sons, *spiccato* muito rápido” (*zwischen diesen beiden Klängen spiccato und sehr Schnell*). O segundo material é caracterizado por cabeças de notas em x, chamadas por Gould (2011, p. 11) de *cabeça de nota cruzada* (*crossed noteheads*). Essa figura de nota é utilizada na escrita instrumental para notar sons percussivos e sons de altura indefinida – nesse caso, “atrás do cavalete” (*hinter dem Steg*). O terceiro material é bastante semelhante ao primeiro. Nele, há duas notas, Sol e Mi, e entre elas, um pontilhismo com articulação em *pizzicato* e a expressão *rápido* (*Schnell*). O último material é similar ao segundo; o que o diferencia é a indicação *col legno*.

Santoro faz uso da indeterminação, principalmente, para a execução do primeiro e do terceiro material. O pontilhismo entre as alturas iniciais e finais de cada um dos materiais indetermina as alturas de nota, mas define o registro e seu movimento (*ascendente* ou *descendente*). Nessa passagem, há a determinação para o uso de certas articulações e dinâmica. Como no exemplo anterior (Fig. 15), também há indeterminação nas possibilidades de permutação entre os quatro materiais. Consideramos os desenhos

da notação gráfica e as instruções verbais como elementos que compõem o desenvolvimento de estratégias de invariância.

No trecho que compreende os quadros 62-68 (Fig. 17), Santoro faz uso da série dodecafônica (1, 0, 7, 9, 5, 4, 10, 6, 8, 3, 2, 11) em *mezzo forte*, *sul ponticello* e *crescendo*. As barras em vermelho indicam que a série é repetida três vezes e meia – a cada repetição, o compositor transpõe a série uma oitava acima – em ordem original e com duração de 6 segundos. A duração tem notação espacial, ou seja, é relativa à sua localização dentro do seu respectivo quadro cronométrico. Cada quadro possui duração de 1 segundo.

Figura 17 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 62-68. Série dodecafônica O: as barras em vermelho indicam repetições.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 5.

Há outras inserções de série no decorrer da obra. Nos quadros cronométricos 68-69 (Fig. 18), na parte da fita magnética, surge a mesma série na forma I¹ (1, 2, 7, 5, 9, 10, 4, 8, 6, 11, 0, 3).⁴⁴ Essa série é repetida três vezes por cada voz e em cânone (indicado pelas barras em vermelho). A dinâmica é *piano* e o ponto de contato indicado é *ponticello*. Ao final da série, três notas em *feixe estendido* formam o *cluster* Ré-Mi-Mi@. Esse *cluster* deve ser mantido em dinâmica estável até o fim do quadro cronométrico 72.

As seguintes indicações de gravação são notadas: “gravar em 19 ou 9,5 e reproduzir no dobro de velocidade” (*aufnehmen in 19 oder 9,5 spielen in doppelter Geschwindigkeit*), “se junto com o II violino, as 3 notas (Ré-Mi-Mi@) são tocadas oitava acima” (*Wenn zusammen mit II. Geige, werden die 3 Töne (d-e-es) eine 8va höher gespielt*).

⁴⁴ Ao manipular a série original, na forma I¹, Santoro aparentemente cometeu um equívoco, repetindo a nota Si (11) e omitindo Si@ (10): (1, 2, 7, 5, 9, 11, 4, 8, 6, 11, 0, 3).

Figura 18 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 68-72. Série dodecafônica I¹: as barras em vermelho indicam repetições.

Handwritten notes in German:
 aufnehmen in 19 oder 9,5
 spielen in doppelter
 Geschwindigkeit

Handwritten note in Portuguese:
 Gravar em 19 ou 9,5
 e reproduzir ao dobro da rotação

Performance instruction in German:
 Wenn zusammen mit II. Geige, werden die 3 Töne (d-e-es)
 eine Oktave höher gespielt

Performance instruction in Portuguese:
 Quando tocar com o I. Viol. as notas re, mi e
 mi b, secontas uma 8ª acima.

Fonte: SANTORO, 1972, p. 5.

Na Figura 19, novamente na parte da fita magnética, observamos a inserção de uma nova série (9, 3, 7, 4, 11, 0, 1, 5, 4, 2, 10). Essa série apresenta algumas digressões, como a repetição da nota Mi (4) e as omissões de Sol@ (6) e Lá@ (8). A série é apresentada em cânone e é repetida duas vezes e meia na primeira e na segunda voz, e uma vez e meia na terceira voz. Antes da apresentação da série, Santoro introduz as notas Dó#, Dó, Sol, Lá@, Mi@, Ré, Lá, Dó e Si que, aparentemente, não têm relação com nenhuma das séries anteriormente apresentadas. A instrução verbal indica “gravar em 1 min. 7 ½ ou 3 ¼ (19 ou 9,5) reproduzir com 17 ou 7 ½, (38 ou 19)” (*Aufnahmen zwischen 1 Min 7 ½ oder 3 ¼ (19 oder 9,5) Wiedergabe mit 15 oder 7 ½, (38 oder 19)*).

Figura 19 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 36-37. Série dodecafônica: as barras em vermelho indicam repetições da forma I¹ da série.

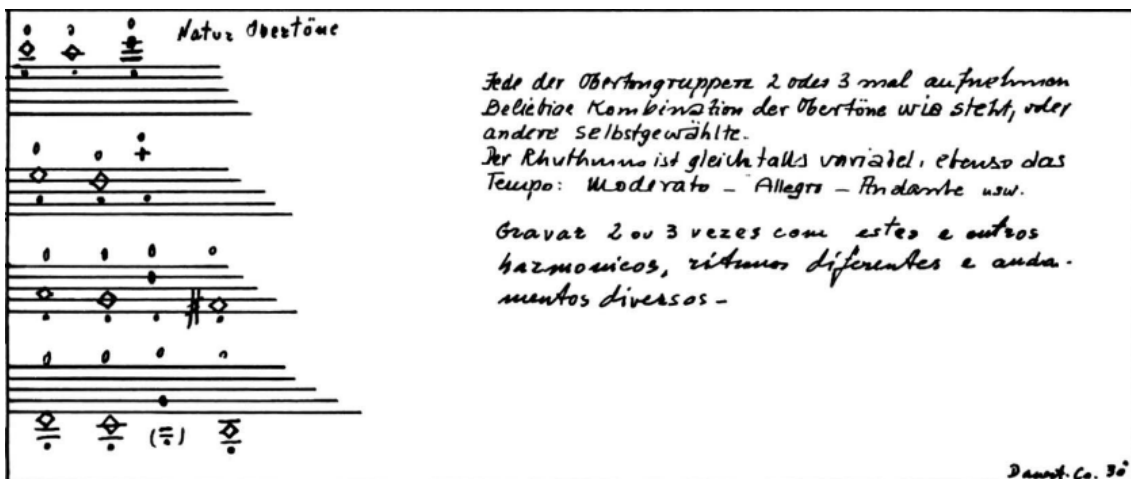
Handwritten notes in German:
 Aufnahmen zwischen 1 Min
 7 ½ oder 3 ¼ (19 oder 9,5)
 Wiedergabe mit 15 oder 7 ½,
 (38 oder 19)

Handwritten note in Portuguese:
 Gravar em 19 ou 9,5
 e reproduzir ao dobro
 da rotação

Fonte: SANTORO, 1972, p. 3.

Por fim, o quadro cronométrico 47 (Fig. 20) apresenta o uso de harmônicos naturais e a indicação para que “cada um dos grupos de harmônicos gravem 2 ou 3 vezes em qualquer combinação de harmônicos como desejado, ou qualquer outro auto-selecionado” (*Jede der Obertongruppen 2 oder 3 mal aufnehmen beliebiger Kombination der Obertöne wie steht, oder andere Selbstgewählte*). O ritmo é variável, assim como o tempo: Moderato - Allegro - Andante etc.” (*Der Rhythmus ist gleichfalls variabel, ebenso das Tempo: Moderato - Allegro - Andante u.s.w.*).

Figura 20 – Claudio Santoro: *Mutationen VI*, quadro cronométrico 47. Indicação para harmônicos naturais.



Fonte: SANTORO, 1972, p. 4.

Considerações finais

“Eu sempre fui a favor da liberdade sob todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes da arte hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem” (SANTORO apud LÍVERO DE SOUZA, 2003, p. 79). Em *Mutationen VI*, Santoro exhibe a ampla capacidade sonora do violino ao utilizar toda a sua extensão. O material melódico manifesta grande variação intervalar e, por vezes, um contorno melódico anguloso. O uso de duas séries dodecafônicas, com restrito nível de liberdade, inseridas em uma obra indeterminada é uma aplicação curiosa:

Porque cheguei à conclusão de usar o aleatório? Porque sempre me preocupei com o problema da interpretação [...]. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difícilimas na execução, com o processo aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para fazer. Então é por isso que eu uso o aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização (LÍVERO de SOUZA, 2003, p. 91).

Acrescentam-se aos aspectos abordados o emprego de técnicas tradicionais do repertório violinístico combinado às técnicas mais recentes, como o uso percussivo dos dedos no tampo do instrumento. Também percebemos a determinação de diferentes pontos de contato do arco e articulações, como *spiccato*, *ricochet*, *col legno*, *pizzicatos*, harmônicos, *tremolos* e *glissandos*. No aspecto rítmico, a obra não mantém uma regularidade métrica, mas explora o campo da agógica.

O interesse no aproveitamento de efeitos sonoros como *glissandos*, *clusters*, quartos de tom e multifônicos, além da utilização de outros tantos princípios, até então, ausentes de sua obra, tais como aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, notação proporcional, meio eletroacústico e etc., teriam como consequência direta, em um primeiro momento, a unificação da maioria destas novas possibilidades com os princípios formais recorrentes nas obras anteriores, como por exemplo, a ordenação serial (MENDES, 2009, p. 169).

Na parte da fita, as seguintes manipulações são indicadas: gravação, superposição, mixagem e reprodução no dobro de rotação. Essas manipulações produzem ressonâncias e distorções que foram cuidadosamente empregadas para que um não-especialista em música eletroacústica pudesse realizar a tarefa.⁴⁵ Logo, a obra demonstra “como é possível, com reduzido equipamento eletrônico (dois gravadores, microfones e material para edição de fita), produzir uma música imaginativa e engenhosa” (MAUÉS apud MENDES, 2009, p. 207). Para Santoro, *Mutationen* formam uma série de obras cujo

⁴⁵ O trabalho de Guerra (2009) realiza uma releitura da obra *Mutationen III* para piano e fita magnética (1970), através dos atuais procedimentos de gravação, edição e processamento digital: “nosso problema é que esses equipamentos são difíceis de se encontrar nos dias de hoje e todas as descrições detalhadas na partitura precisam ser reinterpretadas para se obter os mesmos resultados utilizando-se as novas tecnologias” (GUERRA, 2009, p. 521).

objetivo “é uma tentativa de ‘democratização’ da música eletrônica” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 207, tradução nossa):⁴⁶

Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender de um certo recolhimento interior muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 205).

Diante dessa multiplicidade de recursos, *Mutationen VI* evidencia o uso das estratégias de invariâncias por meio de uma “aleatoriedade controlada” ao empregar uma notação mista e uma variedade de instruções verbais. As ideias musicais se desenvolvem num contínuo, sustentando um discurso musical muito bem arquitetado.

Mendes (2009) corrobora com esse pressuposto quando observa que o uso da indeterminação na série *Mutationen* é predominantemente empregado em elementos de alturas de notas e duração, e que, em raros momentos de exceção, o intérprete poderá improvisar livremente. Neste sentido, o uso de *operações de acaso* em Santoro se aproxima mais da concepção composicional europeia do que da vertente norte-americana:⁴⁷ “tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez” (SANTORO apud LÍVERO DE SOUZA, 2003, p. 91).

verificamos que há um consenso de que existem duas grandes tendências relativas ao emprego da indeterminação na música deste século. Estas tendências são diferenciadas a partir de critérios distintos: geográficos-culturais, manifestos por uma oposição entre Europa e os Estados Unidos da América; estéticos expressos por uma aceitação ou recusa da noção de obra de arte e dos princípios que ela envolve; linguísticos, relacionados ao problema de sentido implicado na produção e na fruição da obra de arte (TERRA, 2000, p. 136).

Observamos que, essencialmente, a trajetória da música brasileira não se diferencia da trajetória da música norte-americana e europeia. Ambas manifestam “o antagonismo permanente entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica, clara e medida,

⁴⁶ “MUTATIONEN is a series of works whose point of departure is an attempt at the ‘democratization’ of electronic music” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 207).

⁴⁷ A proposição a respeito do papel aparentemente passivo do compositor frente ao resultado da obra, foi tema central de divergências, especialmente, entre os dois principais expoentes dessa estético-composicional: Pierre Boulez e John Cage. “Por causa do forte compromisso com os princípios do serialismo integral e controle total do compositor, a geração mais jovem de compositores europeus passou a absorver técnicas aleatórias apenas gradualmente e com cautela” (ANTOKOLETZ, 1992, p. 487, tradução nossa).

e o abandono aos imperativos da intuição e dos instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção” (NEVES, 2008 [1981], p. 18). Entre o antagonismo da tradição e inovação há “uma gama infinita de posturas de compromissos justificáveis ora pelo desejo de modernizar as estruturas tradicionais, ora pela ânsia de dar maior equilíbrio às estruturas informais” (NEVES, 2008 [1981], p. 18).

É preciso, todavia, lembrar que, se a força da tradição se apoiava sobre uma herança europeia já profundamente arraigada naquelas terras, as correntes renovadoras tiveram de contar quase exclusivamente com o dinamismo de figuras que se sentiam responsáveis pela colocação do Brasil em pé de igualdade com os grandes centros culturais do mundo – não mais para lhes copiar as modas, e sim para reafirmar a força daqueles países que buscam seu pleno desenvolvimento (NEVES, 2008 [1981], p. 312).

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Forma lírica e campos temporais: fundamentos das multiplicidades de performance em Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen*. p. 164. Prof. Dr. Mauricy Matos Martin. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ANTOKOLETZ, Elliot. *The Musical Language of the Twentieth Century: the discovery of a missing link*. Frankfurt: Peter Lang, 2012.

ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

BOTSTEIN, Leon. Modernism. *Oxford Music Online*, [s.l.], [s.n.], p. 1-15, jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>. Acesso em: 18 maio 2020.

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

CATÁLOGO DE OBRAS DE CLAUDIO SANTORO. Índice alfabético das obras. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/alfabetico.html>. Acesso em: 28 maio 2021.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329-350, jul./dez. 2011.

COSTA, Valério Fiel da. Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, p. 155-178, nov. 2018.

COSTA, Valério Fiel da. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre a morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. p. 197. Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DELGADO DE SOUZA, Carla. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980. *Ciências Sociais Unisinos*, Londrina, v. 53, n. 3, p. 467-477, set./dez. 2017.

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de cordas*. São Paulo: Edicon, 1998.

EGG, André. O grupo Música Viva e o nacionalismo musical. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: EMBAP, 2005. p. 60-70.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Hans Joachim Koellreutter. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12924/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 28 maio 2021.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FUNDAÇÃO KOELLREUTTER. Universidade Federal de São João del-Rei. Disponível em: <http://koellreutter.ufsj.edu.br>. Acesso em: 28 maio 2021.

GOULD, Elaine. *Behind Bars: the definitive guide to music notation*. London: Faber Music, 2011.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUERRA, Anselmo. *Mutationen III* de Claudio Santoro: uma releitura eletroacústica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL E PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 19., 2009, Curitiba. *Anais...* Goiânia: ANPPOM, 2009. p. 521-525.

IEA-USP, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Hans-Joachim Koellreutter. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pesquisa/professores-visitantes/ex-professores-visitantes-internacionais/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 28 maio 2021.

KATER, Carlos. Música Viva. *Revista textos do Brasil*, v. 12 intitulado “Música erudita brasileira”, Itamaraty Cultural, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, p. 88-95, 2006.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

LÍVERO de SOUZA, Iracele A. Vera. *Santoro: uma história em miniaturas*. v. 2. Prof. Dr. Mauricy Matos Martin e Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Giordano: Edusp, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. p. 289. Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton, 1991.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press, 1993.

RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. 194p. Profa. Dra. Marcia Ermelindo Taborda. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

RAMOS, Ricely de Araujo. “Música Viva”: atividades, engajamentos e rompimentos. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, 1., 2008, Jataí. *Anais de Uma corte europeia nos trópicos*. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 1-14.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANTORO, Claudio. *Mutationen VI*. Brasília: Ed. Savart, 1973. 1 partitura.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. NY: Schirmer, 1996.

STONE, Kurt. *Music Notation in the 20th Century: A Practical Guidebook*. New York: W.W. Norton, 1980.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. *Oxford Music Online*, [s.l.], [s.n], p. 1-38, jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846>. Acesso em: 18 maio 2020.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

VENTURA, Fábio. Mutationen III de Cláudio Santoro: o pianista como co-autor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL E PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* Goiânia: ANPPOM, 2007. p. 1-6.

ZOMER, Ana Letícia; MOREIRA, Adriana Lopes. Análise musical de *Mutationen VI* para violino e fita magnética de Claudio Santoro. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 375-392. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_27_ZomerA_MoreiraA-pp_375-392.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. 2v. Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1991.

ZONTA, Sandro Lucio. *Manhãs, poentes, zênites e noites: aspectos da representação de luz e sombra na música de Harry Crowl*. 126p. Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: 2013.

Soundscapes narrativos en el cine: tres bandas sonoras de Tōru Takemitsu (1962-1966)

Andrés Duarte Loza
Universidad Nacional de La Plata
dualoz@gmail.com

Resumen: El presente trabajo propone un modelo de análisis musical-sonoro de bandas sonoras de cine del compositor japonés Tōru Takemitsu en tres colaboraciones junto al director Hiroshi Teshigahara y el novelista, dramaturgo y guionista Kōbō Abe: *La trampa* (1962), *La mujer de la arena* (1964) y *El rostro ajeno* (1966). Takemitsu se presenta en estas realizaciones como un precursor de la composición de *soundscape narrativo* (paisajes sonoros narrativos) aplicado al campo del cine. Su pensamiento musical y estético para la composición de música de cine posee una gran afinidad con el concepto de *soundscape* (*paisaje sonoro*) y *la filosofía musical* del compositor canadiense Raymond Murray Schafer. En gran medida, debido a su interés común por John Cage. El enfoque metodológico, combina categorías de análisis del entorno acústico provenientes de los estudios sobre *soundscape*, categorías del campo de los estudios en música y sonido de cine, nociones estéticas de la música y las artes tradicionales japonesas y también categorías conceptuales creadas por el propio Takemitsu. Se analizó especialmente, la función narrativa de la banda sonora en relación con los distintos planos narrativos propuestos por el guión cinematográfico.

Palabras clave: Soundscape, Narrativa, Takemitsu, Cine, Música.

Narrative soundscapes in cinema: three soundtracks by Tōru Takemitsu (1962-1966)

Abstract: The present work proposes a model of music and sound analysis of film soundtracks by the Japanese composer Tōru Takemitsu in three collaborations with the director Hiroshi Teshigahara and the novelist, playwright and screenwriter Kōbō Abe: *Pitfall* (1962), *Woman in the dunes* (1964) and *The face of another* (1966). Takemitsu could be seen in these productions as a precursor of the *narrative soundscape composition* applied to the field of cinema, since his musical and aesthetic thoughts on music composition for cinema had a great affinity with Canadian composer Raymond Murray Schafer's concept of *soundscape* and his music philosophy. Mainly, due to their common interest in John Cage. The methodological approach combines acoustic environment categories of analysis provided by the field of soundscapes studies, other categories from the field of film music and sound studies, also categories that belong to the traditional Japanese arts and music, and, in addition, categories developed by Takemitsu himself. We specially analyzed the narrative function of the soundtrack in relation to the different narrative levels proposed by the screenplay.

Keywords: Soundscape, Narrative, Takemitsu, Film, Music.

Introducción

Uno de los legados más importantes del cineasta y teórico ruso Lev Kuleshov fueron sus experiencias con el montaje cinematográfico, realizadas a partir de 1917, con las que desarrolló el concepto de *paisaje artificial* o *geografía creativa*. Estos términos se referían al efecto –obtenido a través de la técnica del montaje– que posibilitó que tomas realizadas en lugares distantes geográficamente, y en tiempos no coincidentes, pudieran ser montadas de manera tal que fueran percibidas –por el espectador– como la continuidad de una misma unidad espacio-temporal en el que transcurría la acción. Creando, de esa manera, un espacio ficcional, inexistente en la realidad física (KULESHOV, 1974 [1929], p. 52). Esta concepción, basada en la elipsis narrativa por medio del montaje, en un principio, estaba enfocada a la dimensión visual del film. Con el surgimiento del sonido de película óptica, el concepto pudo ser extendido a la dimensión sonora, posibilitando el desarrollo del montaje sonoro. Por ese motivo, el origen de la música electroacústica está íntimamente relacionado con el surgimiento de la tecnología de grabación en soporte fílmico para la banda sonora de cine. Con el perfeccionamiento y difusión de esta nueva técnica para la grabación, edición y reproducción de sonido, posibilitó que –en el contexto del cine– se produjeran las primeras experiencias pioneras de lo que *a posteriori* se conocería como música concreta (*musique concrète*).

El concepto de montaje, que hasta ese entonces había permanecido asociado únicamente a la manipulación de imágenes le aportó a la dimensión sonora todos los recursos conocidos –hasta el momento– para la manipulación del espacio-tiempo fílmico. La verosimilitud espacio-temporal del universo sonoro-musical pudo comenzar a ser construida de modo semejante al de la imagen. Es decir, que aquellos sonidos que no fueron grabados en una misma locación y que fueron producidos por distintas fuentes sonoras, en espacios y momentos distantes podían componer, gracias al montaje, una secuencia coherente, continua y verosímil que produjeran la impresión –en el espectador– de tener una misma procedencia espacio-temporal. La idea primigenia de Kuleshov de *paisaje artificial* (visual), a partir de ese momento podría haber sido denominada como *paisaje artificial audiovisual*, o a *paisaje artificial sonoro*.

El primer trabajo de montaje sonoro que utilizó la tecnología del sonido de película óptica, mediante el dispositivo llamado Tri-Ergon, es atribuido al cineasta alemán Walter Ruttmann. La pieza *Wochenende* (fin de semana, estrenada en 1930) que fue concebida por su autor como una obra de “arte sonoro fotográfico” (RUTTMANN, 1994 [1929], p. 25), podría haber recibido, siguiendo con la idea de Kuleshov, la denominación de *paisaje artificial sonoro-narrativo*. Ruttmann, se propuso contar una breve historia, con espíritu documental, sólo utilizando sonidos. Para tal fin, aplicó la técnica de yuxtaposición, con la que se realizaba el montaje de imágenes, para componer su secuencia. La pieza representa un viaje de fin de semana construida mediante el uso de elipsis narrativas sonoras, de tal manera que cuarenta y ocho horas, de tiempo diegético o tiempo de la historia, son narradas en once minutos y diez segundos que dura su reproducción. El espectador puede seguir el recorrido espacio-temporal de manera lineal de principio a fin. *Wochenende*, se anticipó por casi dos décadas a la *música concreta* de Pierre Schaeffer. Su frase, escrita en un manifiesto previo al estreno de *Wochenende*: “Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material” (todo lo audible del mundo entero se convierte en material) (RUTTMANN, 1994 [1929], p. 25), es también una idea precursora de lo que años más tarde constituiría una de los pensamientos centrales de John Cage, Tōru Takemitsu y Raymond Murray Schafer como analizaremos a continuación (ver apartado 2).

Wochenende fue primigenio antecedente –de la tradición mimética– de la música electroacústica, entre las que mencionaremos dos de las más destacadas. En primer lugar, la obra temprana del compositor francés Luque Ferrari. Se trata de aquellas *músicas anecdóticas* en que las grabaciones eran dejadas substancialmente sin procesar para “contar historias” como expresó Ferrari:

Pensé que tenía que ser posible retener absolutamente la cualidad estructural de la vieja música concreta sin tirar el contenido de realidad del material que tenía originalmente. Tenía que ser posible hacer música para juntar y relacionar los fragmentos de la realidad para contar historias. (EMERSON, 1986, p. 43)

Y, en segundo lugar, la composición de *soundscapes* (paisajes sonoros) del canadiense Raymond Murray Schafer.

1. *Soundscape narrativo (narrative soundscape)*

El concepto de *soundscape composition* (composición de paisaje sonoro) desarrollado por los miembros de World Soundscape Project (WSP) en la Simon Fraser University durante la década de 1970, es definido como una forma de música electroacústica: “caracterizada por la presencia de sonidos ambientes y contextos reconocibles, con el propósito de invocar las asociaciones del oyente, memorias, y la imaginación relacionada al *soundscape*” (TRUAX, 1996, p. 54-55). La interpelación del oyente que supone esta definición otorga algunas prerrogativas a la interpretación y a la construcción de sentido subjetivo.

En el año 2017, la compositora estadounidense Yvette Janine Jackson presentó como parte de la disertación de su tesis doctoral el concepto de *narrative soundscape composition* (composición de paisaje sonoro narrativo) basado en los principios del WSP como una forma de establecer un vínculo entre la composición de *soundscape*s con prácticas existentes de música electroacústica programática. Jackson sintetizó conceptos de: Barry Truax; la música anecdótica y hörspiele de Luc Ferrari; los radio dramas de John Cage; las composiciones de textos sonoros y hörspeler de Åke Hodell; el arte sonoro de Trevor Wishart; y la música concreta melodramática de Michel Chion. Jackson sintetizó conceptos de Truax, Ferrari, el radio drama y sus propios objetivos en los siguientes principios, en los que basa sus composiciones:

Moveirse libremente a lo largo del espectro entre material de origen abstracto y material concreto reconocible. Moveirse libremente a lo largo de todos los puntos del continuo acústico del habla, la música y el *soundscape*. Cuidadosamente incitar la imaginación del oyente, despertando el teatro de la mente. Activar estrategias de inmersión para colaborar en anular la incredulidad del oyente dentro de la narrativa. Realzar la comprensión de problemas históricos y sociales. (JACKSON, 2017, p. 13)

Una de las diferencias cruciales que existe entre la composición de *soundscape* según el WSP y sus corrientes narrativas, radica en que la primera tiene una aproximación estética más cercana a la mimesis discursiva (EMERSON, 1986, p. 17), mientras posicionamientos estéticos como la de Jackson se concentran con mayor énfasis en el relato sonoro-musical, es decir, en la diégesis. En donde la compositora es

la encargada de presentar narrativamente una sucesión de eventos sonoros que el oyente conectará e interpretará para crear una historia.

Las relaciones y semejanzas entre una obra de *soundscape narrativo* y una banda sonora cinematográfica son múltiples, sobre todo en cuanto a sus aspectos técnicos y a la construcción de sentido narrativo. Pero sin duda, difieren en cuanto a sus propósitos y funciones. La divergencia principal radica en que la banda sonora de cine conforma una unidad de sentido narrativo completo en complementariedad con la imagen, así como también ocurre con su diseño y configuración espacio-temporal. Como afirmara Michel Chion:

Que exista en un sentido puramente técnico de la palabra una banda sonora a lo largo de la película es un hecho, pero eso no implica la existencia de una unidad total entre los sonidos de la película. (CHION, 2013 [1990], p. 43)

Mientras que, por el contrario, el *soundscape narrativo* constituye una unidad de sentido completa y autónoma por sí mismo.

En el ámbito de producción de cine, la elaboración de la banda sonora está, en gran medida, determinada por su cualidad narrativa, es decir, su capacidad de participar en la construcción de un relato en colaboración con la imagen. Es por ello, que el diseño de la banda sonora idealmente debería responder a las necesidades y a la interpretación narrativa del guión que, según los estándares de la producción para cine, es el primer ordenador y organizador del relato audiovisual. Motivo por el cual, lógica y recíprocamente, el guión debería también contemplar la dimensión sonora del film desde su propia génesis. No sólo con el propósito de enfatizar “lo narrado” por los diálogos, las acciones y las locaciones evidenciadas por las imágenes, sino también y, sobre todo, para expandir las dimensiones narrativas del relato en los niveles de lo “invisible” y de lo “indecible”. Este es el caso singular del compositor japonés Tōru Takemitsu, quien demostró una superlativa preocupación por el desarrollo de los aspectos narrativos del sonido y la música, en el contexto del cine, justamente al relacionarlos con los niveles narrativos no alcanzados por la imagen, las acciones o la literalidad verbal de los diálogos.

En el presente trabajo, analizaremos cómo la figura de Takemitsu se presenta, en primer lugar, como un temprano precursor de los principios filosóficos del *soundscape*, y más específicamente desde principios de la década de 1960 –con su participación en la llamada *Nueva Ola* del cine japonés– como precursor del *soundscape narrativo*.

2. El estilo compositivo de Takemitsu a comienzos de 1960

Si consideramos la división de la obra de Takemitsu en tres períodos (BURT, 2001, p. 1) el presente estudio sobre su música de cine se sitúa cronológicamente en el que ha sido considerado su segundo período compositivo, iniciado alrededor del año 1960 y extendiéndose hasta fines de la década de 1970. Se demostrará –en el desarrollo de este trabajo– que el punto de inflexión que se manifestó en su música de concierto a principios de 1960, también haría lo propio en sus composiciones para cine, específicamente hacia el año 1962 que determina el comienzo del corte temporal propuesto en la presente investigación. Este punto de inflexión se observa en los notables cambios en su estilo compositivo con respecto al de la década de 1950. Estas diferencias estilísticas, que ocurrieron tanto en su música de concierto como en su música de cine, pueden ser determinadas en base a los siguientes tres factores producidos en esos años:

1. La reflexión sobre la relación entre naturaleza y música;
2. La influencia del pensamiento y obra de John Cage;
3. Su interés por la música tradicional japonesa y el estudio de sus fundamentos filosóficos y estéticos.

Estos tres factores que están íntimamente relacionados entre sí, fueron pilares en la gestación de su sistema de pensamiento filosófico y estético que daría cuenta de lo que, para Takemitsu, constituye la naturaleza de la música en sus aspectos esenciales. Fue así que, por la conjunción de estos tres factores, el compositor fue capaz de forjar un estilo y una forma de trabajo compositivo que serían decisivos a lo largo de toda su trayectoria.

2.1 Reflexiones sobre la relación entre naturaleza y música

En el año 1962, Takemitsu escribió un texto titulado *Naturaleza y música (Shizen to ongaku)*, compuesto por un conjunto de trece ensayos breves, donde reflexiona sobre las implicancias de la palabra naturaleza y su relación con la música. En estos ensayos explica algunas de sus concepciones sobre la música que, más tarde, se convertirían en parte de la base conceptual sobre la que desarrollaría su pensamiento y con las que solventaría su práctica compositiva.

En su primer ensayo Takemitsu analiza la condición antinatural de la vida en la ciudad completamente extrañada de la naturaleza expresando lo siguiente:

Mientras esté vivo aspiraré a armonizar con la naturaleza. Es en la naturaleza donde el arte comienza y a donde sin falta regresará. Las palabras armonía y equilibrio no deben ser entendidas como el establecimiento de leyes regulatorias. Son cuestiones que van más allá del simple funcionalismo. Se trata de hacer en el mundo descubrimientos por uno mismo. Creo que es eso a lo que llamamos “la expresión del arte”. (TAKEMITSU, 1971, p. 33)

De lo expresado por Takemitsu se deduce que una de sus premisas fundamentales es una vida creativa en armonía con la naturaleza. Su aspiración es que el ser humano y, por extensión, el artista o compositor considere siempre, en su hacer artístico, un necesario equilibrio con ésta. Por ende, supone que el hecho de intentar imponerle a la música reglas preestablecidas que la rijan es alejarla de esta premisa. Para Takemitsu los sonidos no deben ser subyugados por ideas especulativas, por el contrario, es preciso preservar su identidad, liberándolos de ataduras y dejándolos respirar en íntima relación con la naturaleza. En este sentido, las repercusiones producidas por sus reflexiones, en el campo de la música y el sonido de cine, se hacen evidentes en la composición de piezas musicales producidas mediante los medios técnicos (*tape music*) utilizados por dos de sus referentes más importantes: el compositor francés Pierre Schaeffer y su *música concreta (musique concrète)*, y la obra y el pensamiento del compositor estadounidense John Cage. La predilección en la práctica de este género, por sobre la composición de *música electrónica (elektronische musik)*, demostró su interés en la manipulación de materiales provenientes de fuentes sonoras concretas, es decir, provenientes de la realidad física o natural. Dado que en la música concreta se utilizan

grabaciones microfónicas de sonidos obtenidos del entorno como material inicial, y no sonidos completamente elaborados –de origen– por medios electrónicos. Por otro lado, incluso dentro de este género musical tuvo una posición diferenciada con respecto a la noción de *acusmática* de Schaeffer, ya que, al contrario de este último, Takemitsu no tenía la intención de disociar el sonido de su fuente sonora, sino que preservaba muchas de sus características acústicas identitarias. Como, por ejemplo, es el caso de su conocida pieza *Water Music* (1960). Mientras que Schaeffer, por su lado, trabajaba tenazmente en el esfuerzo por abstraer el sonido (*objetos sonoros*) de su fuente, es decir, de su significado, como premisa para que éste pudiera ser considerado como material musical *acusmático*.

Una de las concepciones fundamentales desarrolladas por Takemitsu que relaciona profundamente la naturaleza con la música es el de *torrente de sonido* (*oto no kawa*)¹. Con respecto a este concepto Takemitsu comenta la siguiente anécdota:

Un día de 1948, dentro de un abarrotado y estrecho vagón de metro, tuve la idea de introducir el ruido dentro de la música afinada. Para decirlo con un poco más de precisión, percibí que componer implica, de algún modo, dar sentido a ese *torrente de sonido* que atraviesa el mundo que nos rodea. (TAKEMITSU, 1971, p. 25)

El concepto de *torrente de sonido* no tiene una función descriptiva de la naturaleza, meramente impresionista o mimética, con el que se intenta retratar los fenómenos naturales, sino que implica, más bien, la reconciliación del compositor con el entorno y sus semejantes. Para él la música contemporánea de su tiempo existía en total aislamiento del entorno y de la gente. Preocupado por esta realidad, Takemitsu propone una redefinición de la figura del compositor y su oficio, estableciendo que su tarea no radica sólo en los problemas musicales, sino que además su misión es la de revelar, a través de su trabajo personal, cuestiones concretas que existen en el mundo. En ese sentido, entiende que la música no es un arte absolutamente abstracto, producto de una complicada alquimia de un compositor aislado del mundo, sino que también tiene la cualidad de relacionar al compositor con sus semejantes. La creación musical, en conexión con la idea de *torrente de sonido*, no debiera ser entendida como una actividad

¹ En japonés: 音の河, también puede ser interpretado como *río* o *flujo de sonido*.

dedicada a la organización de los sonidos circundantes, sino, más bien, a la admisión de una nueva percepción de éstos, otorgándoles un sentido activo, vinculando al hombre con su entorno natural y social y posibilitándole el descubrimiento de un nuevo e inesperado mundo.

Para comprender el concepto de *torrente de sonido* y los principios estético-filosóficos de Takemitsu, es necesario indagar en profundidad en la tradición del pensamiento filosófico japonés. Lévi-Strauss comentó que: “La filosofía occidental del sujeto es centrífuga: todo parte de él. El modo en el que el pensamiento japonés concibe al sujeto se muestra sobre todo centrípeta” (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1998], p. 44). Esta es una idea central que implica que el sujeto –desde el pensamiento japonés– se construye desde fuera, a la inversa del sujeto occidental que lo hace de adentro hacia afuera. Por ello, las concepciones de entorno y de espacio desde esta corriente de pensamiento poseen una cualidad diametralmente opuesta a la concepción del pensamiento eurocéntrico.

El filósofo Kitaro Nishida –principal exponente de la escuela de Kioto– desarrolló el concepto de *basho* (lugar), para explicar los distintos niveles de conocimiento, reflexión, acción y experiencia bajo un sistema dialéctico progresivo.

En cada nivel la dialéctica de Nishida se mueve hacia una mayor concreción, alejándose del conocimiento abstracto yendo hacia la existencia. La experiencia es la inmediata unidad del sujeto y el objeto en acción...El compromiso del actor con el entorno es más importante que la cognición... se focaliza en la objetividad del sujeto actor, situado en un “lugar” (*basho*) en el cual debe actuar y en el cual es actuado y moldeado. (FEENBERG, 1995, p. 161-162)

El teórico y arquitecto estadounidense Richard Buckminster Fuller², elaboró el concepto de *soundscape* en 1966, en un artículo titulado *The Music of the New Life* basándose en el fenómeno del “*Epigenetic Landscape*” (paisaje epigenético), elaborado por el genetista C.H. Waddington: “Cuando, a su debido tiempo, el hombre inventó las palabras y la música él alteró el *soundscape* y el *soundscape* alteró al hombre. La evolución epigenética interactuando progresivamente entre la humanidad y

² Es pertinente señalar la relación entre Buckminster Fuller y John Cage por su coincidencia profesional en el Black Mountain College a partir del año 1948.

su *soundscape* ha sido profunda” (BUCKMINSTER FULLER, 1966, p. 52). Nótese la afinidad filosófica entre el concepto de *soundscape* y el concepto de *basho de* Nishida.

Como fuera señalado por Noriko Ohtake, Takemitsu simpatizaba profundamente con las ideas del compositor Raymond Murray Schafer (OHTAKE, 1993, p. 14). Entre las grandes afinidades en el pensamiento de ambos compositores, se destaca la que existe entre los conceptos de *torrente de sonido (oto no kawa)* de Takemitsu y el concepto de *soundscape* que Murray Schafer adoptaría a partir del año 1969 (MURRAY SCHAFER, 1969, p. 3). La principal coincidencia entre ambos conceptos es la reflexión sobre el entorno sonoro y su relación con el hombre, tanto en la dimensión ecológica como en la creativa. A lo largo de su libro titulado *The Tuning of the World*, Murray Schafer se propone tratar al mundo como una “macrocósmica composición musical”. “Hoy todos los sonidos pertenecen a un continuo campo de posibilidades dentro del completo dominio de la música. ¡Mirad la nueva orquesta: el universo sonoro! Y los músicos: toda persona o cualquier cosa que suene” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 5).

Las concepciones sobre la música, la naturaleza y el entorno de Murray Schafer como las de Takemitsu se relacionan en cuanto a que comparten una idea originalmente esbozada por John Cage utilizando una cita de *Walden* de Thoreau: “La música es sonido, sonido a nuestro alrededor tanto si estamos dentro o fuera de las salas de concierto: cf. Thoreau” (MURRAY SCHAFER, 1969, p. 1). De esta consideración se desprende que cualquier material sonoro que sea parte del entorno, sea cual fuera su origen o forma de producción, puede ser utilizado en el campo de la música, independientemente del espacio en el que el fenómeno acústico y la escucha sean producidos. Completamente afín a esa idea de Cage, Takemitsu expresó:

El sonido, mientras repite su generación continua, fluye como un torrente. Cuando lo comenzamos a escuchar subjetivamente, nos encontramos con el momento del nacimiento del sonido. Ciertamente, es posible decir que esa es una hermosa oportunidad. (TAKEMITSU, 1985, p. 58)

En las ideas de Cage como en las de Takemitsu y Murray Schafer podemos advertir que los tres compositores comparten la noción de que el sonido que nos rodea, al ser subjetivamente escuchado puede adquirir la valoración de música. Una idea

fundamental –por ellos compartida– es que el entorno es un continuo sonoro que fluye sin interrupción interpelándonos subjetivamente.

Según Takemitsu la tarea del compositor consiste en escuchar el *torrente de sonido*, tomar sonidos de él y luego plasmarlos en una obra musical, desde su propia subjetividad. Obteniendo –como resultado– una pieza musical que, a la vez, es capaz de participar armoniosamente del mismo *torrente de sonido* desde el cual fue originada.

A pesar de todas las marcadas coincidencias con la filosofía musical de Cage, es importante mencionar que Takemitsu mantenía una visión algo diferenciada sobre lo que implica la tarea del compositor, como se refleja cuando argumenta: “Yo tampoco puedo negar la llamada abstracción del sonido, pero creo que una obra debe ser algo capaz de transmitir una vívida emoción musical hasta el final” (TAKEMITSU, 1971, p. 26). En esta frase Takemitsu introduce la dimensión emocional del sonido como un aspecto concreto que debe ser considerado por el compositor al hacer música. Se convierte en una cuestión esencial para romper con el aislamiento del compositor y de esa manera lograr, a través de la comunicación y la conexión con sus semejantes, la constitución de un vínculo, una verdadera empatía. Es decir, que la misión del compositor comprende la tarea de trabajar, con el sonido como medio, para movilizar emociones³.

2.2 El encuentro de Takemitsu con el pensamiento y la obra de Cage

Takemitsu ya había tenido la oportunidad de entrar en contacto con el trabajo de Cage en la década de 1950 mientras formaba parte del grupo interdisciplinario *Jikken Kōbō* (taller experimental). Sin embargo, fue a principios de la década de 1960 cuando tuvo la posibilidad de estudiar más en profundidad la música y el pensamiento de Cage a partir de que el pianista Toshi Ichianagi retornara a Japón, luego de haber estudiado en Estados Unidos por nueve años, período durante el cual tuvo la oportunidad de asistir a la clase de composición de John Cage.

³ La valoración de la dimensión emocional de la música lo diferencia sustancialmente de otras corrientes estilísticas contemporáneas de su tiempo y quizá sea la mayor diferencia ideológica con respecto al pensamiento de John Cage.

Un hito histórico en el acercamiento de Takemitsu a la música de Cage fue en ocasión de escuchar su *Concierto para piano y orquesta* (1958), interpretado por Ichiyangi en agosto de 1961, el que produjo un gran impacto en él, y tuvo decisivas repercusiones en su propio trabajo como compositor. Fue así que al año siguiente Ichiyangi fue convocado por Takemitsu para participar en la banda sonora de la película *La trampa* (*Otoshiana*, 1962) dirigida por Hiroshi Teshigahara, para que junto al pianista Yūji Takahashi fueran los encargados de interpretar las partes musicales para piano preparado, el dispositivo instrumental que es una de las más reconocidas invenciones de John Cage. Esta fue la primera vez que Takemitsu utilizó el piano preparado en una de sus composiciones, hecho que inició un período caracterizado por la expansión de los materiales musicales-sonoros utilizados en sus composiciones para cine. Ese mismo año, John Cage fue invitado por iniciativa de Toshi Ichiyangi, su esposa Yoko Ono y el Sogetsu Art Center⁴ –del que Takemitsu participaba como compositor– a realizar una serie de conciertos en distintas ciudades de Japón, causando una gran conmoción en los círculos de la música contemporánea.

En un lapso de tres años el piano preparado ocupó un lugar privilegiado en su paleta instrumental, al ser incluido posteriormente en las bandas sonoras de las películas *El asesinato* (*Ansatsu*, 1964) de Masahiro Shinoda, *El más allá* (*Kaidan*, 1964) de Masaki Kobayashi e *Historia de fantasmas de Yotsuya* (*Yotsuya Kaidan*, 1965) de Shirō Toyoda, que contaron, además, con el procesamiento del sonido por medios electrónicos a la manera de la *música concreta*. Llamativamente, el piano preparado quedó circunscripto a la música de cine de Takemitsu, ya que nunca lo incluyó en su música de concierto. Si bien las técnicas y procedimientos provenientes de la estética de Cage no fueron adoptadas por Takemitsu de manera permanente, es indudable que algunas profundas coincidencias filosóficas entre ambos compositores iniciadas en esta etapa permanecerían para siempre.

Más allá de la utilización del piano preparado como dispositivo instrumental, otras dos importantes concepciones del pensamiento musical de Cage –que influenciarían su forma de trabajo desde el punto de vista práctico– fueron la indeterminación y la

⁴ En ese momento Hiroshi Teshigahara era el director del Sōgetsu Art Center (SAC) que es una dependencia de la escuela de ikebana contemporánea Sōgetsu (Sōgetsu-ryū) cuyo líder y fundador era el padre de Hiroshi, Sōfū Teshigahara.

notación gráfica. Estas nuevas concepciones musicales serían adoptadas y utilizados por primera vez –en su música de concierto– en la obra *Ring* (1961). Sin embargo, también tendrían una repercusión inmediata en su música de cine, como se infiere de la forma en la que fuera grabada la banda sonora de la película *La trampa*, que prescindió de una partitura convencional, y se realizó en base a improvisaciones coordinadas y dirigidas por Takemitsu en el estudio de grabación.

Otro aspecto determinante del impacto de John Cage en Takemitsu fue que, la influencia de su pensamiento musical, favoreció su reconciliación con la música tradicional japonesa, como queda perfectamente reflejada en su siguiente declaración:

...Debo expresar mi profundo y sincero agradecimiento a John Cage. La razón de esto es que, en mi propia vida, en mi propio desarrollo, por un largo período me esforcé para evitar ser “japonés”, para evitar las “cualidades japonesas”. Fue en gran medida a través de mi contacto con John Cage que pude reconocer el valor de mi propia tradición. (TAKEMITSU, 1989, p. 199)

Así como ocurrió, en los comienzos del siglo XX, la influencia ejercida sobre los compositores de la nueva música japonesa, por la música de Claude Debussy, que a su vez, había sido influenciada por la música de oriente, provocando la reimportación – desde una visión eurocéntrica– de algunas concepciones musicales profundamente enraizadas en su propia tradición. Acerca de este fenómeno de “reimportación” del arte y el pensamiento de oriente a través del reflejo producido desde occidente, Takemitsu, comentaría: “Esta interacción ya existía desde Debussy. Debussy fue influenciado por la música de oriente, para luego ser reimportada a Japón” (TAKEMITSU, 1980, p. 148). Takemitsu es, en sí mismo, un claro ejemplo de este fenómeno si consideramos las influencias que Debussy, Cage y Oliver Messiaen tuvieron en su música, impulsándolo a establecer una valoración consciente de su propia música nativa.

Más allá del énfasis puesto en el reconocimiento de Takemitsu hacia Cage, y de la innegable influencia que su figura tuvo en su pensamiento, cabe mencionar, que algunas de sus obras de concierto, así como algunos sucesos de su vida, muestran un evidente interés por ciertos principios estéticos y filosóficos de la música tradicional japonesa varios años antes de que el impacto de Cage tuviera lugar en su música. Pueden observarse claras influencias del arte y la música tradicional japonesa en algunas obras

de finales de la década de 1950 como es el caso de *Masque* (1959) la cual se relaciona estéticamente con el teatro *nō*. Dando cuenta de que su ferviente interés por la música tradicional japonesa para el año 1960, fue el resultado de un paulatino proceso de incorporación de elementos pertenecientes a la cultura musical vernácula.

El pensamiento musical del Cage, había sido fuertemente influenciado por la filosofía de oriente, especialmente por la filosofía *zen*, a partir de sus encuentros con el maestro zen Daisetsu Teitaro Suzuki. El libro de Cage titulado *Silence* (silencio) publicado en 1961, que posee una marcada afinidad con la filosofía oriental, tuvo un fuerte impacto en el pensamiento de la vanguardia de la música a nivel internacional. Su influencia también alcanzó a oriente, mostrando otra faceta del fenómeno de reimportación de bienes culturales antes mencionado. Es justamente, la noción de *silencio* otro de los grandes puntos en común entre Cage y Takemitsu. En este sentido, el concepto de *silencio* de Cage y la noción de *ma* de Takemitsu (ver apartado 2.3.2), comparten la idea de que el silencio representa el espacio o intervalo temporal que delimita a los sonidos, sin que este espacio implique la ausencia de sonido. La idea de silencio que contiene el concepto *ma*, lo entiende como algo pleno y no vacío. La obra *4'33''* (1952) de Cage es un paradigmático ejemplo de la postulación de este principio filosófico en una obra musical, en la cual el sonido presente en el espacio, delimitado por un específico marco temporal (*4'33''*) es, en sí mismo, la obra musical. Sobre este punto, es categórica la afirmación de Cage: “No existe el silencio como tal, siempre está ocurriendo algo que produce sonido” (CAGE, 1973 [1961], p. 191). Conclusión que extrajera en base a su conocida experiencia en una cámara anecoica que, a pesar no producir ningún eco, Cage, pudo percatarse de que aún podía oír dos únicos sonidos, uno agudo y otro grave. Descubriendo luego, que lo que había oído eran dos sonidos producidos por su organismo, el sonido agudo provenía de su sistema nervioso y el sonido grave de su sistema circulatorio. Esta experiencia da cuenta, de manera empírica, de que el sonido y la vida humana están íntimamente relacionados. Puesto que el ser humano mientras habite en este mundo, consciente o inconscientemente, oirá los sonidos del entorno. Incluso, en un completo aislamiento –del sonido ambiente– aún podría escuchar los sonidos internos de su propio organismo vivo. Murray Schafer comentaría al respecto: “Cuando el hombre se considera a sí mismo como el centro del universo, el silencio sólo puede ser considerado como aproximado, nunca como

absoluto” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 256). Es inevitable, para el ser humano, la asociación del sonido con el fenómeno de la vida. Motivo por el cual, el silencio –al ser un concepto antagonista del sonido– cobra un sentido relacionado con la muerte. Coincidentemente con esta vinculación del silencio interpretado como una manifestación simbólica de la muerte Takemitsu observa:

A esta altura no hace falta mencionar el miedo que sentimos al silencio. El silencio que envuelve al oscuro mundo de la muerte. A veces, el vasto espacio de la muerte nos cubre atrapándonos inesperadamente. El violento silencio del nacimiento, el tranquilo silencio de volver a la tierra. Podría afirmarse que el arte es una protesta de la humanidad para confrontar al silencio. (TAKEMITSU, 1971, p. 51-52)

El silencio entonces contiene también una connotación negativa, ya que representa la ausencia de vida, es decir la muerte, la soledad. Siguiendo con un recorrido lógico, si el silencio equivale a la muerte, entonces es también una metáfora de la nada, de la soledad, la ausencia y del vacío. Esta es una idea muy arraigada, en particular en occidente, sobre la que Murray Schafer sostiene en sintonía con la citada frase de Takemitsu:

Al hombre le gusta producir sonido para recordarse a sí mismo que no está solo. Desde este punto de vista el silencio total es el rechazo de la personalidad humana. El hombre le teme a la ausencia de sonido, así como le teme a la ausencia de vida. Como el silencio definitivo es la muerte, este adquiere su más alta dignidad en el servicio fúnebre. (SCHAFER, 1977, p. 256)

Ambos, Takemitsu y Murray Schafer dan cuenta del temor al silencio que existe en el ser humano, al que, la ausencia de sonido, le recuerda inexorablemente la muerte. Esta podría ser una de las razones principales por las que, tal vez, la industria del entretenimiento que, con la premisa de distraer al hombre de tan sórdidos pensamientos negativos –como es la idea de la muerte– promueva formas de entretenimiento extremadamente sonoras. Como ocurre, con frecuencia, en la industria cinematográfica hollywoodense, donde en ocasiones las bandas sonoras de los films, están sobresaturadas de diálogos, efectos sonoros (*sound effects*) y música de fondo (*background music*) en niveles de intensidad ensordecedores, durante prácticamente la

totalidad de un film. Por el contrario, para Takemitsu el buen resultado de una banda sonora dependía tanto de la pericia para utilizar una música o sonido en una escena como en saber prescindir de éstos. Es decir, una búsqueda de equilibrio entre la música, la imagen y el sonido.

2.3 Influencias de la música tradicional japonesa

En esta nueva etapa de la obra de Takemitsu se produjo lo que podríamos llamar su reconciliación con la música tradicional japonesa, que se vuelve evidente en su estudio de los principios filosóficos y estéticos fundamentales de la música y el arte tradicional japonés. Este renovado interés, no sólo se manifestó con la simple incorporación de instrumentos tradicionales japoneses en su paleta instrumental, sino que –como analizaremos– tuvo un profundo impacto en su pensamiento, marcando una huella indeleble en su música. La utilización de instrumentos tradicionales japoneses en sus formaciones instrumentales es, por supuesto, una evidencia indiscutible de la presencia de elementos de la música tradicional vernácula, siendo, a su vez, el componente más visible de este fenómeno. Pero, más significativo aún, fueron los aportes en el nivel filosófico de la música tradicional, que contribuyeron enormemente en su búsqueda personal de equilibrio con la naturaleza. Al referirnos a esta etapa como de “reconciliación con la música tradicional”, entendemos que el termino reconciliarse implica “volver a conciliar con algo” con lo que ya se tenía un vínculo. Ciertamente la relación de Takemitsu con la música tradicional tenía larga data. Había sido parte de su imaginario sonoro desde la infancia, lo que da cuenta de que, no era un lego en el tema al momento de encontrarse con el pensamiento de John Cage, como ya hemos mencionado. Takemitsu al retornar a Tokio –para iniciar sus estudios en la escuela primaria– tras haber vivido en China hasta los siete años de edad, se alojó en casa de su tía, quien era maestra de *koto*⁵ de la escuela *Ikuta (Ikuta ryū)*. Es por ello, que la música tradicional fue una sonoridad cotidiana y presente en el entorno de su infancia y su adolescencia. Aunque en años posteriores, dicha sonoridad, quedara asociada a los tiempos de angustia y sufrimiento provocados por la guerra. Takemitsu, no fue ajeno al sentimiento de los jóvenes de su generación quienes, por la catástrofe vivida –en el

⁵ Cítara japonesa, es uno de los instrumentos más antiguos de Japón.

transcurso de la guerra–, aborrecían todo lo que culturalmente estuviese relacionado con el régimen militarista que había llevado al país a una cruenta guerra, marcando un antes y un después en la historia del Japón contemporáneo.

En cuanto a géneros musicales, puede afirmarse que hubo dos que tuvieron un lugar privilegiado en su infancia, en primer lugar, el jazz que heredara de su padre, fanático del género y poseedor de una vasta colección de discos, y en segundo lugar, la música tradicional japonesa, por ya dicho y además, por el hecho de que su padre fue por un tiempo un entusiasta del *shakuhachi*⁶, según lo afirmado por su biógrafo Kuniharu Akiyama (TAKEMITSU, 1971, p. 211). Estos géneros, junto a su propia formación –casi totalmente autodidacta– en la música clásica y contemporánea, serían determinantes en su producción musical en general y, particularmente, para la composición de música de cine, en donde demostraría su gran afición por la utilización una gran diversidad de géneros musicales.

Particularmente del arte y la música tradicional japonesa encontramos, en el pensamiento y la obra sonora-musical de Takemitsu, dos conceptos de enorme relevancia *sawari* (さわり) y *ma* (間), en los que basó gran parte de su estética musical y su estilo compositivo a lo largo de toda su trayectoria. Éstos evidencian, en el campo del arte sonoro y la música, la percepción estética de la cultura japonesa del espacio-tiempo. Dentro del campo de las artes visuales, el diseño y la arquitectura, el concepto de *ma* implica la percepción subjetiva del espacio-tiempo. En igual sentido, la música tradicional japonesa, en su conformación, le otorga enorme relevancia al espacio circundante, en el momento en que un evento sonoro resuena y es reflejado por el entorno que lo contiene. Ambos conceptos son totalmente complementarios e interdependientes entre sí, como veremos a continuación.

2.3.1 *Sawari*

A principios de 1960 Takemitsu estaba ya fascinado con la sonoridad de los instrumentos tradicionales tales como el *shakuhachi* y el *biwa*⁷. Dichos instrumentos fueron utilizados, en un comienzo, como nuevo material sonoro para sus composiciones, por lo que luego, a través de las experiencias obtenidas, pudo conseguir una mejor

⁶ Flauta japonesa vertical de bambú.

⁷ Instrumento japonés descendiente del *ud* persa, cuyas cuerdas son pulsadas con un enorme plectro.

comprensión de la filosofía de la música tradicional. Estos principios estéticos los utilizaría para sus composiciones, independientemente de la presencia o de la ausencia de instrumentos tradicionales en sus formaciones instrumentales. Entre los interrogantes que supuso dicha experiencia, surgió el interés por comprender la complejidad y la completitud que *un único sonido* ejecutado en estos instrumentos podía contener, según sus propias palabras: “Un sonido de un golpe de plectro, de un soplido, contiene tanta complejidad que no responde a ninguna lógica y por sí mismo es demasiado completo” (TAKEMITSU, 1971, p. 196).

Un único sonido puede ser valorado por sus singulares cualidades tímbricas y expresivas más que, como sucede en la música clásica europea, por la valoración de su función sintáctica con respecto a otros sonidos. Este único sonido posee una identidad tan contundente que le permite ser capaz de sostenerse por sí mismo en soledad. El concepto de *sawari* se vincula directamente con otra de sus metáforas conceptuales-sonoras expuestas en sus ensayos, el concepto de *un único sonido (hitotsu no oto)*⁸. *Sawari*, en cuanto al fenómeno acústico en sí, hace referencia, fundamentalmente, a la cualidad tímbrica del sonido en la música tradicional japonesa. En la tradición del *biwa*, por ejemplo, el término *sawari* se utiliza para referirse a un tipo de sonido producido por el instrumento, cuya particular característica tímbrica, es la presencia de un notable componente de ruido, principalmente en el ataque del sonido. Este sonido al que Takemitsu se refiere como “*el hermoso ruido (utsukushii noisu)*”⁹ (TAKEMITSU, 2000 [1992], p. 26) es intencionalmente buscado desde la construcción del instrumento y considerado de un valor estético esencial. El ruido producido en el ataque, con múltiples y sutiles variantes de su timbre, puede ser encontrado en otros instrumentos de cuerda como el *shamisen*, o en menor medida en el *koto*, e incluso ser apreciado en los instrumentos de viento como el *shakuhachi* o el *nōkan* (flauta del teatro *nō*). Pero el *biwa* lo ha desarrollado de manera superlativa al punto de haberse concentrado casi exclusivamente en un idioma sonoro en torno a los conceptos de *sawari* y *ma* como principios rectores. Es por ello, que Takemitsu destacaba que el *biwa* podría ser considerado como la madre de la música japonesa. Esta consideración del ruido, como un componente esencial de la belleza propia de la música tradicional japonesa, se

⁸ En japonés: 一つの音.

⁹ En japonés: 美しいノイズ.

contrapone diametralmente a la evolución de los instrumentos occidentales, los cuales dirigieron sus esfuerzos, contrariamente, hacia la completa eliminación del ruido, para ganar en precisión en cuanto a altura y afinación. En un sentido más específico, la palabra *sawari* se refiere a una parte del mástil del instrumento, en donde cuatro o cinco cuerdas pasan sobre las hendiduras de un puente de marfil –u otros materiales– que, al ser tocadas con el plectro, golpean la superficie rígida y producen el característico sonido. También juega un papel sumamente importante, en la obtención de ese característico sonido, el propio plectro, llamado *bachi* (撥), con el que se pulsan las cuerdas. Este plectro, por sus grandes dimensiones, produce un ataque sumamente incisivo, que provoca que las cuerdas colapsen por el fuerte impacto recibido. Podría ser comparado con el efecto del *pizzicato Bartók* en los instrumentos de cuerda de la orquesta occidental, pero a diferencia de la música tradicional japonesa, este tipo de sonido fue tratado, al menos hasta mediados del siglo XX, en calidad de efecto sonoro y no como una sonoridad estructural de una pieza musical y como ideal estético del sonido.

Sawari entonces, se refiere a un sonido con un alto componente de ruido, un sonido que surge como resultado de la obstrucción de la vibración de las cuerdas por medio de un dispositivo especialmente construido para tal fin. Lo cual, refuerza otra de las varias acepciones de la palabra *sawari*, que también puede significar, como recuerda Takemitsu, obstáculo¹⁰ (TAKEMITSU, 2000, p. 26). Por esta sumatoria de razones podemos entender que el ideal estético del sonido del *sawari*, en cuanto al principio de obstrucción deliberada del sonido, es el resultado de la búsqueda por emular la forma en que los sonidos se producen en la naturaleza. Otra afinidad conceptual, en relación con la naturaleza y las formas de producción del sonido, entre Takemitsu y el pensamiento de Murray Schafer, puede ser deducida de esta afirmación:

A veces les pido a los estudiantes que identifiquen los sonidos en movimiento en el *soundscape*. “El viento”, dicen algunos. “Árboles, dicen otros. Pero sin objetos en su camino, el viento no delata ningún movimiento aparente. Revolotea en los oídos, enérgico, pero sin dirección. De todos los objetos, los árboles dan las mejores señales, sacudiendo sus hojas ahora de un lado, ahora del otro mientras el viento los roza. (MURRAY SCHAFFER, 1977, p. 23)

¹⁰ Escrito de esta manera: 障り (*sawari*).

Es decir, que los obstáculos en el camino del viento son excitados por éste, produciendo el sonido que identificamos como viento, que no es el sonido del viento en sí, sino el generado por la obstrucción de los objetos que encuentra en su camino. Este fenómeno, a la vez, nos da las referencias necesarias para determinar el tipo de movimiento que realiza el viento y las características del espacio en el que nos encontramos, “delatando” también la presencia y las características de los objetos circundantes. De igual manera el *sawari* del *biwa* obstruye la cuerda condicionando la percepción del espacio que lo circunda. En un recinto o sala de concierto es el poderoso ataque lo que resuena, ya que, aunque el instrumento en sí mismo no le provee de una prolongada resonancia, es la propia sala la que funciona como caja de resonancia, caracterizando y delimitando acústicamente el espacio que la contiene. Otro de los atributos del sonido *sawari* es que, debido a su ruido característico, es capaz de fusionarse con los sonidos de la naturaleza. Y es justamente este fenómeno, lo que ubica a este concepto en un punto opuesto al paradigma sonoro y al ideal estético del sonido de la música clásica europea, que pretende la máxima pureza y claridad del sonido en cuanto a la definición de su altura, eliminado de su espectro la mayor cantidad de componentes inarmónicos posibles (los que son considerados ruido). Esta artificialidad del sonido que evita contener cualquier tipo de ruido, separa los sonidos musicales de los sonidos del medio ambiente. La equilibrada comunión del sonido *sawari* con la naturaleza y el medio ambiente lo vincula, dentro de la filosofía musical de Takemitsu, al concepto de *torrente de sonido*, al concepto de *un único sonido* y al concepto de *ma*.

2.3.2 *Ma*

Un ancestral concepto en Japón –también esencial en el pensamiento musical de Takemitsu– que atraviesa todas las artes, la filosofía, la comprensión del mundo real y el simbólico. En términos paradigmáticos es un concepto que forma una parte fundamental de la edificación cognitiva, el sistema axiológico y el universo simbólico japonés. *Ma* significa literalmente: entre, vacío, espacio, intervalo (de tiempo o espacio). Refiere también a ese intervalo, espacio o vacío entre cosas u eventos temporales o espaciales.

Su ideograma –de origen chino– desarrolló en Japón, por siglos, varios niveles de significación, porque implica además de la noción de espacio, la noción de tiempo. Un claro ejemplo se encuentra en la palabra tiempo en sentido abstracto: *jikan* (時間) literalmente “tiempo-espacio”. El concepto de tiempo es expresado en japonés como un “espacio que fluye”. En ese sentido, es entonces, esencial a la experiencia humana de lugar, en otras palabras, una variable de la percepción subjetiva del espacio.

Según la interpretación de Kenjirō Miyamoto referida por Peter Burt, Takemitsu le da dos usos diferenciados al término *ma*.

Primero él [Miyamoto] aclara la confusión creada por el uso de Takemitsu de la palabra en dos sentidos diferentes, distinguiendo como *ma* del *nō* al sentido específico adherido a la palabra cuando Takemitsu la aplica a la música de *nō*, donde ésta refiere a la simultaneidad de *tempo*. En segundo lugar, sugiere que, al referirse a la música tradicional japonesa en general, el concepto implicaba para él, el temporalmente incuantificable, continuo metafísico de silencio que, en la música japonesa, es conscientemente integrada entre las notas tocadas. (BURT, 2001, p. 237)

La importancia de este continuo de silencio que involucra la idea de *ma* en la música tradicional, tiene una doble función por un lado potencia y realza las cualidades del sonido aislado, mientras a la vez lo equilibra quitándole su supremacía. La noción de *ma* no supone un espacio vacío en absoluto, por el contrario, se encuentra repleto de los sonidos provenientes del medio circundante. Justamente, como hemos señalado, el ideograma *ma* literalmente implica la noción de tiempo y simultáneamente la de espacio. En este sentido, el silencio no es equivalente al vacío como ocurre en la concepción occidental del término, sino que es pleno, lleno de vida interior. Como podemos observar, la idea de *ma*, es desarrollada por Takemitsu, de una manera que se relaciona íntimamente con su concepción de *torrente de sonido*, donde el *ma* es la representación del espacio-tiempo, en el cual, ese fluir de sonidos tiene lugar. Un espacio que no es estático, sino dinámico y cambiante, enfatizando la existencia del sonido en el presente. Cuestión que refuerza una idea contraria al funcionalismo y la sintaxis de la música occidental. Si el único tiempo es el presente, entonces no es necesaria una estructura musical de temporalidad lineal que organice los sonidos dominándolo por sobre su propia existencia y sus cualidades singulares.

Una memorable frase que sintetiza poéticamente uno de las aspiraciones estéticas más contundentes del pensamiento de Takemitsu es: “Quisiera alcanzar un único sonido, que sea tan fuerte que pueda confrontar al silencio. Cosas como mi pequeña individualidad dejarán de inquietarme” (TAKEMITSU, 1971, p. 197). Unificando, en una bellísima metáfora, los conceptos de *sawari*, *ma*, *torrente de sonido* y *un único sonido*.

Para Takemitsu era tal la completitud de la estética de la música tradicional japonesa que creía que ésta debía ser entendida como un legado. Por otro lado, consideraba un acto de estupidez hacer un fetiche de los instrumentos tradicionales ya que en sí no contribuiría en nada a la música. La filosofía de la música japonesa le aportó nociones de estética que sustentaron su anhelo por armonizar, a través de su propia sensibilidad, con la naturaleza común a todos los hombres y mujeres. Para así desarrollar, en la praxis compositiva, una estética que combinara elementos de las tradiciones de oriente y occidente, intentando, de esa manera, trascender las fronteras trazadas entre los seres humanos.

3. El concepto de *soundscape* y su utilización para el análisis de bandas sonoras

Ya hemos mencionado la afinidad que existe entre el pensamiento de Takemitsu y el de Murray Schafer, en algunos aspectos centrales de su filosofía musical, afines al pensamiento de John Cage. Más allá de las coincidencias en el pensamiento de ambos compositores consideramos que el concepto de *soundscape* de Murray Schafer presenta un particular interés en cuanto a sus posibles aplicaciones para el análisis de bandas sonoras, aportando al análisis un sistema de categorías, muy apropiadas para la clasificación de los fenómenos musicales y sonoros involucrados en la construcción de éstas. Para ello será necesario hacer previamente un breve repaso, enumeración y definición terminológica de algunos conceptos fundamentales vinculados al estudio del *soundscape*, desde una perspectiva cinematográfica.

Para Murray Schafer el concepto de *soundscape* es: “el entorno sonoro...el término puede referirse a entornos reales, o a construcciones abstractas tales como

composiciones musicales, montajes con cinta, particularmente cuando son considerados como un entorno” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 272).

En este estudio propondremos la inclusión de algunas categorías formuladas por Murray Schafer, partiendo del supuesto de que una banda sonora es susceptible de ser analizada como un *soundscape* artificialmente montado para un film. Esta aplicación es válida tanto para el análisis de la música, los efectos sonoros, así como también, los diálogos y cualquier elemento sonoro que forme parte de la dimensión sonora del audiovisual, que es unificada en la banda sonora. En definitiva, la banda sonora puede ser analizada como un *soundscape* cuando es considerada en su unicidad.

En su libro *The Tuning of the World*, Murray Schafer propone una serie de categorías generales para el análisis y clasificación de los sonidos que componen el *soundscape*. Las tres categorías, que clasifican de manera general los sonidos que participan de un *soundscape*, son: *keynote sound*, *sound signal* y *soundmark*. Las definiciones de estos conceptos demuestran ser aplicables al análisis de bandas sonoras, cuando estas últimas sean tratadas como *soundscapes narrativos*, como es el caso de Takemitsu en las películas que analizaremos en este trabajo.

1. *Keynote sound* (sonidos de tonalidad). “Los *keynote sounds* son esos sonidos que son escuchados por una sociedad particular continuamente o suficientemente seguido como para formar un fondo contra el cual otros sonidos son percibidos” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 272). Los *keynote sounds* pueden ser fácilmente asimilables con una categoría tradicional –utilizada en la industria cinematográfica– para denominar los niveles que constituyen las bandas sonoras, que es: el sonido ambiente o la atmósfera; que conforman un segundo plano sonoro con respecto a los sonidos específicos, el *foley*, y por supuesto los diálogos. Las músicas extradiegéticas (de fondo) o las intradiegéticas, en segundo plano, también puede cumplir este rol en muchos casos. Takemitsu hace un uso extendido de este tipo de sonoridad ya sea por utilizar sonidos del entorno natural, como el viento y el mar, en varias ocasiones generados por medios electrónicos o por el procesamiento de instrumentos musicales. También mediante música de tipo ambiental e incluso mediante la utilización del más absoluto silencio para dejar que el ambiente sea conformado por la reverberación de los sonidos musicales aislados y espaciados en el tiempo.

2. *Sound signal* (señal sonora). “Todo sonido hacia el cual se dirige la atención particularmente” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 272). Las señales sonoras son sonidos perfectamente distinguibles conscientemente por sobre el sonido de fondo, es decir, del ambiente (*keynote sounds*). Equivalentes en cine a los efectos sonoros conformados por sonidos puntuales llamados *específicos* y *foley*. El concepto también tiene especial interés dentro de la idea general de Takemitsu de usar sonidos cortos y puntuales que cumplen la función de acentuar las articulaciones formales, dentro del montaje, con una crucial importancia en el manejo de las atmósferas y las tensiones de cada film.

3. *Soundmark* (marca sonora). “El término deriva de *landmark* para referir a un sonido comunitario que es único y posee cualidades que lo relacionan especialmente con esa comunidad” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 272). El interés que radica en este concepto para el análisis de bandas sonoras, es en lo que respecta a las peculiaridades – únicas y singulares– que caracterizan su identidad y su concepción sonora específica. Es decir, las sonoridades que constituyen y definen la identidad de su *soundscape*, que posibilitarían que una escucha atenta pudiera discernir de qué película se trata sin necesidad de estar viendo las imágenes. Es evidente que desde la escucha de los diálogos de una película se podría fácilmente distinguir de qué película se trata, por razones argumentales, pero resulta aún más significativo al aplicar este concepto a lo estrictamente musical y a los efectos sonoros de una película. En el caso de Takemitsu, debido a la originalidad con las que trata sus composiciones para cine, generando gran diversidad de propuestas y especialmente diseñadas para cada film, cada uno de sus diseños sonoros garantiza, al menos, un *soundmark* específico para cada una de sus bandas sonoras, una suerte de “huella digital sonora”.

4. División entre *Hi-Fi* y *Lo-Fi soundscape*. Otro aspecto que es muy interesante, dentro de las categorías para el análisis del *soundscape*, es la división entre *Hi-Fi soundscape* (entorno de alta definición sonora) y *Lo-Fi soundscape* (entorno de baja definición sonora). Al asociarlos a locaciones geográficas, Murray Schafer relaciona el primero al entorno rural y el segundo al urbano. Sin embargo, en cine no existe una literalidad basada en arquetipos sonoros de la realidad física, por lo que es posible generar ambas definiciones en cualquier contexto escénico. En Takemitsu prevalecen los *Hi-Fi soundscapes*, debido a que es un concepto afín a su pensamiento basado en la

armonía y el equilibrio con la naturaleza. Ambas categorías presentan sumo interés especialmente en el análisis sonoro de la *La trampa*, en donde se plantea una explícita tensión por el contrastante entre lo moderno del mundo urbano, industrial y desarrollado y los ambientes de paisajes recónditos, páramos desolados o pueblos fantasma, que contrastan fuertemente con la noción relacionada con la idea de modernidad y progreso.

5. *Sound event* (evento sonoro). Murray Schafer lo define como “algo que ocurre en un cierto lugar durante un particular intervalo de tiempo. Esto sugiere que ese evento no es abstraíble del continuo espacio-temporal. El evento sonoro, como el objeto sonoro es definido por el oído humano como la más pequeña partícula autocontenida de un *soundscape*”. El evento sonoro se diferencia del objeto sonoro, concepto acuñado por Schaeffer, en que este último es “un objeto acústico abstracto” mientras que el evento sonoro es “un objeto simbólico, semántico u objeto estructural de estudio...relacionado con un todo de mayor magnitud que sí mismo” (MURRAY SCHAFER, 1977, p. 274). Este concepto es central para comprender las diferencias entre el análisis de una obra acusmática, conformada por objetos sonoros abstractos, y el análisis de una banda sonora –entendida como *soundscape narrativo*– que se nutre de las relaciones semánticas, simbologías, metáforas y demás recursos narrativos del relato audiovisual, en relación con el resto de las dimensiones involucradas en la construcción del devenir espacio-temporal del universo ficcional.

4. Espacio, tiempo y narrativa

Debido a que el texto literario del guión de cine puede caracterizar verbalmente pero no materializar los espacios narrativos, en el proceso de transposición al medio cinematográfico la posibilidad de recrearlos a través del sonido y la imagen se amplían y complejizan exponencialmente.

El espacio del universo ficcional del cine, es la suma del espacio en pantalla y del resto del espacio diegético (fuera de campo), “espacio reconstruido por la mente del espectador” (SOURIAU, 1951, p. 233). El sonido y la música intradiegética, fuera de campo, puede brindar información sobre el espacio diegético que no es percibido por medio de las imágenes y el sonido en pantalla. He aquí uno de los grandes hallazgos del sonido cinematográfico que excede, en ese sentido, a las capacidades de la imagen. El concepto de espacio cinematográfico contiene una dimensión temporal. El tiempo y el

espacio cinematográficos son interdependientes. La percepción del tiempo está supeditada por la sucesión de imágenes y sonidos, lo que produce que el “paso del tiempo” sea regulado por variables espaciales generadas audiovisualmente. En igual sentido, la percepción del espacio narrativo (*diegético*) del universo ficcional es regulada por la información que el relato audiovisual provee en un determinado período de tiempo durante la proyección o reproducción del film.

En cine el tiempo sería esencial a la experiencia humana de lugar, una forma de percepción subjetiva del espacio. Al relacionar esta idea con la hipótesis formulada por Paul Ricoeur sobre el tiempo: “el tiempo se hace humano cuando se articula de modo narrativo, a su vez la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (RICOEUR, 1995, p. 39), da cuenta de la dimensión narrativa que también conlleva el espacio cinematográfico. Por lo tanto, en el presente estudio los espacios cinematográficos serán considerados como espacio-tiempos narrativos como unidad conceptual.

Desde la perspectiva del diseño sonoro dividiremos los espacios sonoros del audiovisual en cuatro categorías generales que giran en torno al concepto de *diégesis*. Término, en español, derivado de la palabra griega antigua διήγησις / *diégêsis*, que se remonta a los filósofos Platón y Aristóteles para significar el acto de “narrar” una historia como opuesto a *mímesis* como la acción de “mostrar” una historia.

Las categorías propuestas para el análisis del espacio sonoro, en el presente estudio-son, por un lado, producto de la integración de las categorías y los conceptos provenientes de la teoría de la *filmologie* de Étienne Souriau y la teoría narratológica de Gérard Genette y de otras provenientes de las derivaciones, de dichas categorías, en el ámbito específico de los estudios sobre música y sonido de cine. Por tanto, la concepción de espacio sonoro que se tratará en el presente estudio alude a su tratamiento como *espacio sonoro narrativo* y específicamente aplicado al cine de ficción. Este espacio involucra todos los niveles sonoro-musicales de la banda sonora.

1. Espacio sonoro intradiegético. El término refiere a la cualidad acústica del interior del espacio diegético en el que transcurre el relato, sea este dentro o fuera de campo (dentro o fuera del encuadre de la imagen-pantalla). En este espacio sonoro quedan abarcados todos los sonidos producidos por fuentes ubicadas dentro del universo

ficcional del film. Los personajes perciben estos sonidos como parte de su entorno natural.

2. Espacio sonoro extradiegético. conformado por el espacio acústico que no forma parte del espacio diegético del universo ficcional. Los sonidos producidos dentro de este espacio no poseen una conexión directa con una fuente dentro del universo ficcional. Por ende, los personajes no escuchan el sonido producido dentro de este espacio. Su rol es fundamental para la configuración rítmico-temporal del montaje y también en cuanto a la interpelación del espectador en los niveles anímico-emocionales y simbólicos.

3. Espacio sonoro metadiegético. El término *metadieético* implica un relato de segundo orden, que surge desde un segundo narrador dentro de la diégesis. Es decir, que este espacio sonoro se configura como un segundo nivel o subnivel del espacio sonoro intradiegético. Por ese motivo, abarca todos los sonidos psicológicos-subjetivos de los personajes. Michel Chion lo define como *sonido interno*. Pueden ser tanto sonidos internos-objetivos (sonidos corporales y orgánicos del personaje) o sonidos internos subjetivos o mentales: la voz interior como pensamientos verbalizados. (CHION, 2013 [1990], p. 72, t.n.). Es el mundo interior-psicológico de los personajes.

4. Espacio sonoro transdiegético. Es un espacio que simultánea o sucesivamente se sitúa en más de un espacio sonoro de los mencionados anteriormente. El concepto de espacio *transdieético*, fue acuñado por la investigadora noruega Kristine Jørgensen en su trabajo *On transdiegetic sound in computer games* [Sobre sonidos *transdieéticos* en juegos de computadora] (2007). Allí dio cuenta de la imposibilidad de analizar, en el contexto de los video juegos, la dimensión sonora utilizando –únicamente– las categorías de música y sonido diegético y extradiegético, ya que las hibridaciones de los espacios sonoros, son una parte central dentro del desarrollo sonoro de los video juegos modernos. Como veremos las hibridaciones de los espacios sonoros fueron un recurso utilizado por Takemitsu que configuró un aspecto muy relevante de su estética sonora-musical para cine.

Es importante realizar una sucinta revisión del origen de los términos empleados. En la segunda mitad del siglo XX, el filósofo francés especializado en estética Etienne

Souriau elaboró el término *diégèse* (SOURIAU, 1951)¹¹, derivado de la palabra griega antigua y desarrollado dentro del campo de la filmología (*filmologie*). La filmología fue propuesta como “la ciencia del cine”, de la que Souriau fue un pionero. Para Souriau la *diégesis* es el mundo imaginario propuesto por el film, por lo que el nivel diegético (*diégétique*) se caracteriza no solamente por “todo lo que tomamos en consideración como representado por el film”, sino también por “el tipo de realidad que supone la significación del film” (SOURIAU, 1951, p. 237).

El teórico literario francés Gérard Genette retomó el término *diégèse* y lo desarrolló en el campo de la literatura y la narratología. Las categorías derivadas del término diegético (*diégétique*): *intradiegético*, *extradiegético* y *metadiegético* fueron presentadas en su obra *Figures II* (1969). En *Figures III* (1972) Genette se refiere al término *diégesis* como “la representación de todo el universo espacio-temporal designado para el relato” (Genette, 1989 [1972], p. 334).

Claudia Gorbman en su libro *Unheard Melodies* (1987) desarrolla una perspectiva narratológica sobre la música de cine. Utiliza los conceptos de *diegético*, *extradiegético* (o no-diegético) y *metadiegético*, para articularlos dentro del campo de la música en relación con la narrativa cinematográfica. Su trabajo constituyó el punto de partida para el ulterior desarrollo de las categorías de Souriau-Genette en el campo de la música de cine.

Los conceptos, antes enumerados, para la organización del espacio sonoro de un audiovisual, son abordados desde las estrategias de producción del sonido y la música de cine, para luego ser interpretados por el público-espectador, de acuerdo con su *memoria sonora*. Ésta es regulada por la propia experiencia subjetiva del espacio y el tiempo, tanto en un nivel individual como en su carácter de sujeto social. Los espacios sonoros narrativos –diseñados para un film– no sólo juegan un rol o función denotativa o ambiental, sino que pueden ser articulados desde su cualidad narrativa más profunda. Son una parte esencial del *soundscape narrativo*. Ya que un espacio sonoro puede ser caracterizado como un personaje más, un alter-ego, un antagonista, un *doppelgänger*, o capaz de contradecir, confrontar o ampliar lo que resulta evidente por las relaciones

¹¹ En el idioma español es imposible diferenciar entre el concepto griego diégesis y el concepto de Souriau *-diégèse-* ya que ambas se escriben “diégesis” al no haberlas diferenciado en las traducciones existentes.

causales provenientes de la trama del relato. A la vez que, en potencia, posee, la cualidad simbólica para desarrollar el juicio crítico de los espacios de la realidad social. Es decir, que el universo espacio-temporal que conforma la diégesis, no es únicamente un contenedor pasivo de la historia, sino que también participa y es parte de la propia diégesis. Este aspecto, que en principio parece algo evidente, es muchas veces descuidado por el modelo hegemónico *vococéntrico* y *verbocéntrico* del cine (CHION, 2013 [1990], p. 15) se analizará con mayor profundidad en las estrategias cinematográficas abordadas por Takemitsu, Abe y Teshigahara.

5. Bandas sonoras para tres films de Hiroshi Teshigahara (1962-1966)

5.1 Contexto histórico

Takemitsu tuvo una activa participación en producciones cinematográficas de directores nucleados en lo que se denominó la *Nueva Ola* (*nūberu bāgu*) a partir de finales de la década de 1950. La denominación surgió en 1960 para designar, en un comienzo, a un grupo de directores dados a conocer como *La Nueva ola de los estudios Shochiku* (*Shochiku nūberu bāgu*) conformado por tres jóvenes cineastas vinculados a esta compañía: Nagisa Oshima, Masashiro Shinoda y Yoshishige Yoshida. Esta denominación, que fuera acuñada dentro de la misma compañía y principalmente difundida por los medios de comunicación, pretendía relacionar –con fines promocionales– las realizaciones de estos nuevos directores japoneses con el grupo de directores, que había surgido simultáneamente en Francia, denominado por la crítica como *Nouvelle Vague*. La denominación sería luego reemplazada por *Nueva Ola de Japón* (*Nihon nūberu bāgu*) o simplemente *Nueva Ola* (*Nūberu bāgu*), para referirse, de manera general, a toda una corriente de directores japoneses surgida a fines de los años 1950 y principios de 1960. Esta corriente de directores, arbitrariamente nucleados bajo esta denominación, coincidieron en la adopción de un posicionamiento crítico sobre temáticas controversiales y socialmente comprometidas para los estándares de la época. Si bien, Hiroshi Teshigahara es incluido dentro de la nómina de directores pertenecientes a este grupo, fue un director que produjo sus películas, en gran medida, por fuera de los grandes estudios. En 1962 Teshigahara inició una serie de cuatro colaboraciones junto a Takemitsu y al prestigioso novelista, dramaturgo y guionista

Kōbō Abe. En forma consecutiva, produjeron entre 1962 y 1968 un total de cuatro películas: *La trampa* (*Otoshiana*, 1962), *La mujer de la arena* (*Suna no onna*, 1964), *El rostro ajeno* (*Tanin no kao*, 1966) y *El mapa quemado* (*Moetsukita chizu*, 1968). Todas las películas estuvieron basadas en obras de Abe, las tres últimas en novelas, y la primera de ellas –*La trampa*– se basó en el drama *Rengoku* (purgatorio), que había sido concebida en 1960 para la televisión. Abe realizó la adaptación de la totalidad de los guiones y Takemitsu fue el encargado de realizar las bandas sonoras. Las tres primeras películas fueron producciones totalmente en forma independiente, lo que supuso restricciones económicas considerables, sin embargo, esta situación les permitió tomarse libertades creativas que, en el contexto de los grandes estudios, hubiesen sido difíciles de conseguir. Esas libertades creativas, caracterizaron la labor de Takemitsu, quien no puede ser considerado únicamente como el compositor de las músicas y el responsable del diseño sonoro, sino que además pudo involucrarse y participar desde la preproducción hasta la postproducción en la toma de decisiones artísticas más generales, algo nada común dentro de las producciones de la industria cinematográfica de todos los tiempos.

A continuación, analizaremos las tres primeras películas, *La trampa*, *La mujer de la arena* y *El rostro ajeno*, que fueron realizadas íntegramente por la productora de Teshigahara (*Teshigahara Productions*) y con varios integrantes del equipo de producción en común, entre los que se destaca el director de fotografía Hiroshi Segawa, quien participó de las tres películas. Por estas razones, consideramos que, las tres primeras películas, constituyen un tríptico, sobre todo, por sus concepciones estéticas comunes, sus elementos autorreferenciales y sus temáticas existencialistas sobre problemáticas contemporáneas, que establecieron una propuesta alternativa y por fuera de los géneros cinematográficos convencionales.

5.2 Los planos narrativos y su relación con el diseño sonoro

El escritor, crítico literario y guionista argentino Ricardo Piglia, en su ensayo titulado *Tesis sobre el cuento* incluido en su libro *Formas breves*, desarrolla una primera tesis: “un cuento siempre cuenta dos historias” (PIGLIA, 2017 [1999] p. 103). Una historia visible y una historia oculta o secreta. La tesis de Piglia, desarrolla tipologías sobre las estrategias que reconocidas personalidades de la literatura mundial utilizaron

para desarrollar este procedimiento literario dentro de sus cuentos. Al abordar el análisis de la función narrativa de la banda sonora de cine, es importante determinar sobre qué planos narrativos se asientan las composiciones musicales-sonoras en el transcurso de la trama. Una de las premisas de Takemitsu –para sus composiciones para cine– era evitar la redundancia y la literalidad. Es posible determinar que la estrategia narrativa que adoptó, en este período, para sus diseños sonoros fue pensada, sobre todo, en función de la “segunda historia oculta” o en ocasiones ocupando un plano fluctuante y difuso entre la primera y la segunda historia.

La aproximación de Takemitsu fue completamente afín al pensamiento cinematográfico de Teshigahara. Es interesante observar que, dentro de las aproximaciones visuales y narrativas, Teshigahara utilizó recursos provenientes de su experiencia con el cine documental, pero su visión sobre el documental no respondía a las definiciones tradicionales. Como se deduce de la entrevista que le realizó Joan Mellen, en la que le consultó sobre su mezcla de estilos, según sus palabras textuales: “el documental y una aproximación subjetiva” en la película *Summer Soldiers* de 1972, Teshigahara respondió:

No era consciente de estar mezclando dos estilos. Sin embargo, déjeme darle un ejemplo. Supongamos que estoy haciendo una toma de una escena física, un paisaje. No tomaría el paisaje como si estuviese mirando una postal de una sola foto. Como los actores, el paisaje cuenta parte de la historia. El verdadero sentido del documental no es hacer tomas objetivas, sino que el film tiene que ser interpretado por el director, que siente de esa o esta manera y extrae algún sentido del tema. Uno tiene que agregar este elemento humano; de otra manera la película no emergerá como arte. El documental es la presentación del tema el cual es construido y percibido a través de ojos humanos particulares. (MELLEN, 1975, p. 171)

Es notable la afinidad entre Teshigahara y Takemitsu sobre este respecto. Mientras Teshigahara narraba a través de los paisajes visuales (*landscapes*), Takemitsu narraba con sus paisajes sonoros (*soundscapes narrativos*). El sonido ambiente y los espacios sonoros diegéticos de Takemitsu no buscan el realismo, sino la verosimilitud, y siempre poseen un plus narrativo o semántico que va más allá de la simple sonorización de ambientes físicos, en estilo realista, de tipo documental. Esos planos narrativos pueden surgir del tema o los temas principales que aborde el guión

cinematográfico. Teshigahara, Takemitsu y Abe se caracterizaron por distribuir equilibradamente esos planos narrativos entre la dimensión visual, la dimensión sonora-musical y la dimensión dramática del film.

6. La trampa (*Otoshiana*, 1962)

En el film Takemitsu desarrolla algunas de sus concepciones claves para la composición de música de cine, que fueron generadas en base a los aspectos centrales de su pensamiento musical de esa época. Ha nuestro entender Takemitsu articula en esta película, en mayor o menor proporción, los tres factores (mencionados en el punto 2) que determinaron su cambio estilístico y en los que basaría su composición musical a partir de los primeros años de la década de 1960.

Si bien, la música de esta película fue realizada con escasos recursos instrumentales y en tiempo récord, la composición musical de Takemitsu presenta ya, de manera germinal e incipiente, algunas de las técnicas compositivas que desarrollaría en profundidad en posteriores realizaciones.

La trampa es el primer largometraje del director Hiroshi Teshigahara. Debido a su reducido presupuesto, Takemitsu solamente utilizó para la composición de la música dos pianos preparados y un clavicémbalo, este último tocado por él mismo. Esta restricción en el instrumental tuvo un efecto enormemente positivo dada la complejidad de sus cualidades tímbricas y lo poco convencional de la combinación instrumental. La banda sonora –de la película– marcaría el comienzo de una etapa caracterizada por una creciente incorporación de materiales sonoros provenientes de la estética musical contemporánea de vanguardia en el contexto de la música de cine. En primer lugar, se observa la más evidente de las influencias recibidas de la figura de John Cage en la composición para esta banda sonora: el piano preparado como dispositivo instrumental y tímbrico que define la sonoridad musical general del film (su *soundmark*).

Para el año 1962 Takemitsu ya había manifestado un gran interés por las tradiciones musicales y dramáticas japonesas, en particular el teatro *nō*. Tanto en la dirección y el diseño de los aspectos cinematográficos, a cargo de Teshigahara, como en los sonoros-musicales a cargo de Takemitsu, son notables las escenas en las que se fusionan elementos tradicionales y contemporáneos de manera orgánica. Una cuestión

muy destacada es la interpretación audiovisual de los planteamientos de índole simbólico, fantástico y psicológico presentes en el guión de Abe. Que van desde elementos narrativos, dramáticos, escénicos, visuales y sonoro-musicales inspirados por la tradición del teatro *nō*. Fue muy significativo para *La trampa* contar dentro del elenco con el maestro de *nō* Hideo Kanze¹² de quien Takemitsu aprendió varios conceptos de este tradicional arte dramático japonés.

Dentro de los instrumentos tradicionales, fue el *biwa* el instrumento que más le aportó a Takemitsu sobre las concepciones estéticas esenciales del sonido en la música tradicional japonesa. Debido al tipo de tratamiento del sonido utilizado en la composición, las características de los materiales sonoros utilizados, así como la organización de las apariciones de la música en el transcurso del film, puede afirmarse que Takemitsu configura una estética musical basada en los conceptos de *sawari* y *ma*, los cuales son utilizados desde lo compositivo en un nivel conceptual, sin la utilización de los instrumentos tradicionales, pero estableciendo varias analogías con sus características tímbricas y su concepción estética sonora general.

La palabra japonesa *otoshiana* se compone de dos términos, *otoshi* que significa: tirar, perder (algo), trampa. Y *ana* que significa: hoyo, cueva, caverna, tumba. Por ese motivo, para el idioma japonés la palabra tiene el significado de: “La trampa-pozo” (un hoyo en el piso que funciona como trampa). En consecuencia, no hay una manera precisa de traducir el título de la película al español utilizando una sola palabra, pero es importante tener en cuenta su significado original, ya que todas las acepciones posibles del idioma japonés –para este término– están contenidas en el relato del film, de manera literal y también en su dimensión simbólica y metafórica.

Al contrastar la tesis de Piglia con este relato, podemos relacionarla con la opción narrativa número VIII referida a Kafka: “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo kafkiano” (PIGLIA, 1999, p.107). A Kōbō Abe se lo conoció como “el Kafka japonés” debido a sus semejanzas literarias. En el guión de *La trampa* Abe articula este procedimiento kafkiano, que es enfatizado por la

¹² Hideo Kanze participó de las tres películas incluidas en este estudio.

interpretación del guión por parte de Teshigahara y Takemitsu como veremos a continuación.

6.1 Primer plano narrativo

La historia visible del film, se centra en las vicisitudes del personaje principal – un trabajador minero nómada, desocupado y su pequeño hijo. Anónimos e indocumentados, viven miserablemente atrapados en el círculo vicioso de tener que deambular, escapando de un lugar a otro, buscando trabajo temporario en diferentes minas de carbón. No sabremos nunca exactamente por qué o de quién están huyendo. El primer giro argumental de la trama llega pronto, el minero es asesinado por un misterioso hombre, vestido con un traje blanco, que venía siguiéndole los pasos. A partir de la escena del asesinato, este plano narrativo –hasta ese instante tratado como una ficción en estilo realista– se torna completamente fantástico. Tras ser asesinado, su espíritu-fantasma abandona su cuerpo inerte, y vaga en búsqueda de respuestas –sin poder ser escuchado por los vivos– que puedan clarificarle la razón de su tan desafortunado destino. Para luego descubrir, que fue víctima de un siniestro complot que, sin duda, está relacionado con la disputa política por el poder en el contexto de los sindicatos y el conflicto con las grandes corporaciones de la industria minera, pero cuyos responsables principales nunca son develados explícitamente en la historia ni a él ni al espectador.

6.2 Segundo plano narrativo

La historia puede ser considerada como una alegoría. Está inspirada en hechos reales acaecidos en el año 1960, en la mina de carbón Miike, que fue la más grande de Japón, ubicada en la ciudad de Kita-Kyūshū, prefectura de Fukuoka. Se trató del mayor conflicto sindical de la historia de Japón. Fue protagonizado por el movimiento de los trabajadores mineros, con el apoyo de grupos políticos de izquierda, contra los grandes grupos económicos, aliados al gobierno japonés. La explotación del carbón había sido crucial para la provisión de energía durante el período militarista, sin embargo, a partir de la década de 1950 con el acceso a la provisión de petróleo barato proveniente de Oriente Medio, sumado al proceso de racionalización y automatización de la industria

en todo Japón, comenzó un acelerado proceso de reducción de mano de obra, que desencadenó el conflicto, el cual finalizó con una gran derrota para el movimiento de los trabajadores.

La naturaleza trágica y fatalista del film, desnuda la crudeza de la realidad del Japón del período abordado, que comenzaba una frenética carrera hacia el crecimiento económico conocido como el “milagro japonés”, con reformas estructurales que provocaron –como contrapartida inicial– un fuerte golpe contra los sectores más postergados. Este plano narrativo, tampoco devela la incógnita por la búsqueda de los responsables. Sin embargo, contextualiza el conflicto en una realidad social conocida por el espectador japonés o extranjero informado. Y a la vez, esa realidad, se universaliza, ya que es asimilable a un tipo de experiencia que cualquier país capitalista ha conocido.

El segundo plano narrativo, que había quedado restringido al campo de lo simbólico en el guión original, fue potenciado a través de la propuesta estética cinematográfica de Teshigahara, quien utilizó su ojo de documentalista para enfatizarlo:

Mantener la situación específica del drama, el estado de ánimo específico, la estructura dramática específica. y, sobre todo, su temática intacta, sólo para intentar representar a los seres humanos y paisajes que componen el drama como si existieran en la realidad utilizando un estilo realista cinematográfico...en otras palabras, representando el drama más fantástico a través de una técnica más parecida a la del documental. (OGI, 1962, p. 172)

Teshigahara definió el film como una *fantasía documental*, un oxímoron –que aúna dos términos opuestos– configurando un relato de ficción fantástica, narrada realísticamente y con inserciones de material documental genuino. Acorde con esta premisa, la música de Takemitsu se sitúa en un espacio intermedio entre ambos planos narrativos, ya que, exagera el extrañamiento y la alienación general del relato fantástico en primer plano, mientras que, al mismo tiempo, empatiza con el ambiente sonoro de la realidad física de la locación, que consiste en un *soundscape* del entorno de la industria minera en estilo documentalista.

6.3 Un fragmento musical paradigmático: escena de apertura (00:46-2:50)¹³

Han pasado casi sesenta años del estreno de *La trampa* y a nuestro entender los primeros sonidos, que son ejecutados por el piano preparado, durante la escena de apertura de la película, son todavía hoy, cuando menos, impactantes. Cabría entonces tratar de situarse en el contexto del Japón del año 1962 he imaginarse lo significativo que fue para la música de cine japonesa la labor compositiva que Takemitsu realizó para este film. En el mismo comienzo de la película Takemitsu ya pone en juego algunos de los materiales musicales fundamentales, organizados en dos configuraciones texturales matrices utilizadas en el transcurso de todo el film.

Por un lado, una textura musical compuesta por sonidos aislados en uno de los pianos. Por otro lado, una textura compuesta por varias capas de *ostinati* rítmicos superpuestos, en constante repetición que emulan la sonoridad de una máquina. Los *ostinati* son ejecutados por el clavicémbalo en combinación con los dos pianos preparados. En esta escena ambas texturas imponen al sonido un carácter persecutorio y de acecho hacia los personajes que huyen sin destino conocido.

La escena de apertura comienza en completo silencio. Un plano medio de la cámara enfoca una puerta, sin sonido ambiente ni efectos sonoros. El silencio es abruptamente quebrado, luego de que el minero y su hijo salen por la puerta, por un estridente sonido (00:58) –que sugiere y da la ambigua impresión de estar asechando a los personajes. El sonido fue producido de la siguiente manera:

“Sonido creado friccionando una de las cuerdas en el interior del piano con una cadena metálica” (TAKEMITSU, 2003, p. 84). Cada sonido está totalmente aislado del siguiente, todos en intensidad *forte*, poseen una prolongada resonancia producida por la utilización del pedal de resonancia del piano y por haber sido grabada con una toma microfónica –de campo cercano– del interior de la caja de resonancia. Este sonido ocupa un lugar troncal en el desarrollo de la banda sonora. Su primera aparición, se produce sin sincronización alguna con la imagen, técnica que provee de imprevisibilidad rítmica y temporal a cada una de sus apariciones, con el propósito de aumentar la tensión y la

¹³ Los tiempos cronométricos referidos son aproximados, se dan sólo a modo de referencia y corresponden a la edición en DVD de *The Criterion Collection*.

atmósfera siniestra de la escena. Se trata de un recurso de Takemitsu que sería frecuente de aquí en adelante en su música para cine, por medio del cual, *un único sonido* es ubicado sensiblemente corrido con respecto al momento esperado.

La ausencia absoluta de sonido ambiente y la casi nula presencia de efectos sonoros específicos y de *foley* dentro de la escena, con la excepción del sonido de una bicicleta y el dínamo de su lámpara, y una bocina de tren hacia el final de la escena, produce que el *espacio sonoro intradiegético*, del universo ficcional, quede delimitado exclusivamente, por la reverberación de los sonidos producidos dentro de la caja de resonancia del piano. En definitiva, la caja de resonancia del piano, en principio, dentro del *espacio sonoro extradiegético*, se sitúa también como parte del *espacio sonoro intradiegético*, ya que el instrumento es la fuente principal y única de reverberación de toda la escena. La ausencia de un fondo sonoro produce, de esta forma, la aparente hibridación de los *espacios sonoros intradiegético* y *extradiegético*, constituyendo un espacio intermedio (entre) ambos espacios, que puede ser definido como un *espacio sonoro transdiegético*. Esta configuración del espacio sonoro enfatiza la sensación de extrañamiento, soledad y vacío, junto con la tenebrosa sonoridad de la música, exacerbando la tensión de la atmósfera de la escena y otorgándole un marcado carácter siniestro y persecutorio, el cual prevalecerá en el transcurso del film.

Al mismo tiempo que transcurre esta secuencia aparece, superpuesta en la pantalla, la presentación de los créditos del reparto de actores y del *staff*. Al final de la secuencia y sobre la aparición del título de la película おとし穴 (*Otoshiana, La trampa*) comienza la segunda textura mencionada, de *ostinati* rítmicos superpuestos de repetición y sonoridad maquinales, en una intensidad también *forte* y en tempo rápido, ejecutada entre el clavicémbalo y los pianos preparados.

La analogía del tratamiento del espacio sonoro de la escena con el tratamiento del espacio acústico escénico en el teatro *nō* resulta evidente. El escenario del teatro *nō* está hecho de madera de *hinoki* (ciprés japonés) que posee excelentes propiedades acústicas. El diseño del escenario principal (*nōbutai*) conforma una gran caja de resonancia, debido a que su techo abovedado, en conjunción con el piso –una plataforma elevada del suelo– están pensados para amplificar la sonoridad y la reverberación de las voces, los instrumentos musicales y los golpes de los pies de los actores al danzar,

presentes en la escena. En los teatros antiguos, como el del templo *Nishi Honganji* en Kioto (1573-1596), vasijas de arcilla eran enterradas boca arriba –en un ángulo específico– bajo la plataforma del escenario, de tal manera que funcionaran como resonadores, con el propósito de potenciar el efecto acústico y la reverberación de las voces de los actores, el coro y el sonido de los instrumentos. Esta técnica fue perfeccionada posteriormente en el período *Genroku* (1688-1704) colgando las vasijas en los hoyos debajo del escenario, técnica que potenciaba aún más el efecto buscado. Esta práctica subsiste hasta nuestros días.

El ensamble instrumental básico del *nō* llamado *hayashi*, está compuesto por tres tambores diferentes (*kotsuzumi*, *ōtsuzumi* y *shimedaiko*) y una flauta (*nōkan*). Los patrones rítmicos, ejecutados por los tambores, son estrictamente determinados dentro de un compás de ocho tiempos, y conforman una textura compuesta por la superposición de los *ostinati* rítmicos de cada instrumento. El sonido de los tres tambores se caracteriza por fuertes ataques secos aislados y espaciados en el tiempo. Es un tipo de sonido que estética y conceptualmente está vinculado con la gestación de la idea de *un único sonido*. La dureza del ataque, a pesar de su corta vida en el instrumento, produce una notoria reverberación dentro del escenario principal, el cual funciona como gran resonador (noción estética del sonido también compartida por el *biwa*). Los músicos alternan, mientras tocan, gritos cortos y sonoros (*kakegoe*), los cuales resuenan de igual manera (FUJITA, 2016, p. 139).

Las dos texturas musicales utilizadas en la escena de apertura, involucran dos de las principales concepciones sonoras de la película:

- a) Sonidos aislados y espaciados en el tiempo: basados en el concepto de *un único sonido* (*hitotsu no oto*) que también se presenta variado posteriormente en forma de *cluster* o motivos compuestos por células melódicas y arpegios breves, como sus principales variantes.

Los pianos han sido preparados de manera que, los sonidos producidos, posean un mayor componente ruido en su ataque y en su cuerpo, en detrimento de la definición de la altura, factor que acerca la sonoridad del piano a la de los instrumentos de percusión, y a los ruidos producidos por las máquinas industriales. Sumado a este tratamiento del sonido, se producen *clusters* de diversas intensidades y densidades a lo largo del film.

Los *clusters* son una variación más compleja del sonido aislado, desarrollando la paleta de ruidos mecanizados (elementos inarmónicos) existentes en la banda sonora. Esta enorme presencia de ruido junto con la existencia de la textura musical de sonidos aislados, de gestualidades breves, conformados por pequeños grupos de sonidos de poderoso ataque, se relacionan con los conceptos de *un único sonido* y de *sawari* (“*el bello ruido*”) de los instrumentos de cuerda tradicionales. Por todas estas razones, es posible establecer una analogía de los sonidos producidos por los pianos preparados y por el clavicémbalo con el tipo de sonido que puede tanto obtenerse de uno de los tambores del *nō* como también del *biwa*. El sonido de la cuerda raspada por una cadena recuerda un efecto sonoro del *satsuma biwa*, que se efectúa arrastrando el enorme plectro sobre las cuerdas raspándolas en forma longitudinal, como ocurre en el piano. En este sentido, podemos determinar la existencia de una gran proliferación de sonidos breves en los pasajes musicales, que no poseen en sí mismos una gran resonancia, debido a que los objetos insertados entre las cuerdas funcionan como apagadores –que acortan el tiempo de vibración de la cuerda– y al mismo tiempo funcionan como sordinas. Estos objetos insertados además complejizan el timbre del ataque y cuerpo del sonido con diferentes componentes de ruido y filtrado de frecuencias, de manera similar a lo que produce el accesorio llamado *sawari* en el *biwa*, lo que también impide a los sonidos tener un cuerpo prolongado. Sin embargo, el uso del pedal de resonancia, que es sostenido durante la ejecución de estos sonidos, genera una reverberación dentro de la caja de resonancia del piano que presenta una clara analogía con la manera en la que un *biwa* resuena en una sala reverberante o un tambor de *nō* lo hace en el escenario principal.

Otro aspecto análogo a lo que sucede en el *biwa* es que el piano preparado, también contiene el mismo principio para la producción del sonido, que supone el *sawari* como concepto estético, ya que el sonido buscado se produce por la obstrucción (*sawari*, 障り) de la cuerda. El sonido del *sawari* supone necesariamente el *ma* circundante, un sonido aislado de gran complejidad tímbrica que irrumpe en el espacio-tiempo propuesto por el *ma*. Esto es un factor decisivo en la concepción musical y sonora del film, en donde podemos ver la presencia, en forma integrada, de los conceptos de *un único sonido*, *sawari*, *ma* y *torrente de sonido*. Este fenómeno se produce tanto en la microforma del film, como puede apreciarse en la escena de apertura

descripto, así como en la macroforma, por la alternancia de escenas con mínima presencia de sonidos distanciados en el tiempo. Sean estos diálogos, sonido ambiente, efectos sonoros o música, contrastan con escenas de gran complejidad en cuanto a cantidad de elementos sonoros, tempo rápido y altos niveles de intensidad (amplitud). Esta noción de *ma*, aplicada a la micro y a la macroforma, es una idea propia de la concepción de *ma* en el contexto del teatro *nō*, que como se comentó anteriormente era una de las acepciones que Takemitsu le atribuía al concepto.

b) Textura de “sonoridad maquinaal”: construida en base a la superposición de *ostinati* rítmicos.

Tanto el piano como el clavicémbalo son instrumentos que poseen un complejo mecanismo para la producción de sonido. El piano, por su lado, con martillos que golpean las cuerdas y el clavicémbalo, con plectros que pulsan las cuerdas. Ambos instrumentos comparten la cualidad de poseer un ataque sumamente incisivo, los que son compatibles tímbricamente y se fusionan perfectamente entre sí. A su vez el componente extra de ruido del piano preparado, así como la proliferación de los *clusters* a lo largo del film, posibilita la inmediata analogía de las texturas obtenidas con distintos tipos de sonidos producidos por máquinas. Continuando con las analogías del teatro *nō* la textura de *sonoridad maquinaal* que produce la superposición de *ostinati* rítmicos de tipo percusivos, puede ser equiparada al mismo tipo de textura musical realizada por los tambores del ensamble *hayashi* del *nō*.

Debido a la elección de timbres instrumentales que conforman las texturas musicales mencionadas, podemos analizar como la música, de este film, manifiesta a nivel práctico el concepto de Takemitsu de *torrente de sonido*. Ya que la selección de materiales musicales realizados por el piano preparado y el clavicémbalo, poseen un gran nivel de empatía con el *soundscape* de las locaciones propuestas desde el guión de la película, en el que la acción narrativa se sitúa en el contexto de la industria minera, y la explotación del carbón. Dentro de las características que posee el *soundscape* del film priman el contraste entre el absoluto silencio, de lugares desolados y fantasmagóricos, con el sonido ambiente de lugares ruidosos, industriales y urbanos. Compuesto en su mayoría por sonidos maquinales, como los del equipamiento mecánico de las plantas procesadoras de carbón, así como los sonidos de diversos vehículos, como bicicletas,

trenes, barcos, y otros varios de motor a combustión: automóviles, motocicletas y camiones entre otros. Además de los sonidos del trabajo del minero con herramientas manuales, como puede ser el sonido del pico (herramienta) martillando la piedra. En consonancia con los conceptos de desdoblamiento, disociación, quiebre y fragmentación en los que se basa conceptualmente el argumento del film, jamás se ve al minero haciendo el trabajo, sino que se oye el sonido únicamente (fuera de campo). Luego, en la escena del pueblo fantasma (36:49), el fantasma del personaje protagonista, vagando en la dimensión de los muertos, se acerca a otro fantasma –completamente abstraído– haciendo la mímica de picar piedra –sin ninguna herramienta en sus manos–, cerrando el círculo de aquellos sonidos de picar piedra –fuera de campo– del comienzo. Ahora se visibiliza la acción en la imagen, pero sin sonido.

6.4 La metáfora sonora de la máquina

La textura maquina (02:26) comienza luego de que se escuchara una bocina de tren como sonido fuera de campo, ya que el tren no aparece en la escena, pero sí pueden verse las vías por las que huyen corriendo. La bocina, por un lado, presenta –por primera vez– la disociación del sonido diegético con respecto a su fuente sonora. La sonoridad maquina de esta textura es potenciando, por contigüidad, con el sonido de la bocina del tren, haciendo inevitable asociarla con la marcha de una locomotora. La bocina de tren en conjunción con el sonido del dínamo de la bicicleta y su pedaleo, son los únicos dos efectos sonoros de toda la escena, y ambos emitidos por dos tipos de máquinas. No existe la presencia de ningún otro sonido, tanto sea de los movimientos y pasos de los personajes (*foley*), como de ningún otro objeto del ambiente, enfatizando la relevancia del concepto de máquina dentro de toda la escena, en detrimento de los sonidos humanos y los sonidos de la naturaleza, es decir los sonidos de la vida. Las sonoridades maquinales parecen funcionar como una entidad persecutoria invisible, y mantienen ese rol hasta que el minero es asesinado. A partir del desacople del fantasma del minero – punto de inflexión del primer giro argumental– se descubre el velo de la dimensión de los muertos –dentro del pueblo fantasma– que había estado oculta hasta ese momento. El comportamiento de la sonoridad maquina abandona definitivamente la connotación persecutoria y se limita al acompañamiento de las acciones del minero y el resto los

personajes fantasmagóricos. Como si esa máquina invisible los hubiese integrado a su mecanismo.

Este es un punto muy singular que propone la música de esta banda sonora ya que a pesar de ser música de fondo (extradiegetica), y cuyas fuentes sonoras –piano preparado y clavicémbalo– están, en principio, fuera del lugar y el tiempo de la acción, la música está tan empáticamente relacionada con el medio ambiente mecanizado que propone la historia, que además de hibridar el espacio sonoro del universo ficcional, como hemos mencionado, supone otra hibridación dentro de la banda sonora entre la música y los efectos sonoros. De alguna manera, le otorga –a la música– la función de llevar adelante una suerte de metarrelato o segundo plano narrativo con respecto a la línea narrativa principal de la película.

El segundo plano narrativo presenta una de las más importantes metáforas que se encuentran en el guión de Kōbō Abe, que denominaremos la "metáfora de la máquina" que es materializada sonoramente por los pianos y el clavicémbalo. Una de las interpretaciones posibles de esta metáfora es que los responsables de llevar a cabo el macabro plan de los asesinatos en el transcurso de la película, que son anónimos e invisibles a los ojos del espectador, son metafórica y simbólicamente representados por la música (de textura y sonoridad maquinial) conformando, en sí mismo, una entelequia de la máquina.

La confirmación de que todo lo ocurrido en la historia fue el resultado de un plan, pergeñado por un poder oculto e invisible que todo lo ve, lo sabe y lo controla, se da cuando el asesino al terminar su tarea, luego de mirar su reloj y hacer algunas anotaciones en una libreta dice: “con exactitud” (1:31:29). Dando cuenta de que todo lo ocurrido había sido planeado y cronometrado por un poder oculto con “precisión maquinial” y que su plan había sido concretado a la perfección. Los fantasmas del minero nómada y la mujer testigo –también asesinada por el sicario de blanco– increpan al asesino inútilmente, ya que sus voces no pueden ser oídas por los vivos, dejando abierta la incógnita sobre la identidad de los responsables ideológicos de la macabra trampa. Esta cuestión permite entrever una de las ideas –de raíz determinista, trágica y fatalista– de Abe, ya que enfatiza simbólicamente el hecho de que, en un mundo con un modelo económico capitalista basado en la explotación industrial de los recursos naturales, tanto

los trabajadores mineros precarizados, los dirigentes sindicales como todo lo vinculado a esa industria es gobernado por un poder oculto que dirige a su antojo la vida y el destino final de las personas, manipulando a hombres y a mujeres, como si se tratara de simples piezas del engranaje de una gran maquinaria de la que tienen el control.

6.5 La sincronización de la imagen con *un único sonido* (función de indicio sonoro)

En el film los sonidos producidos por el piano preparado y el clavicémbalo también cumplen el rol de *efectos musicales-sonoros*. En varias oportunidades son utilizados produciendo diferentes variantes del material caracterizado por *un único sonido* –de pronunciado ataque y prolongada resonancia– que son utilizados sincrónicamente con la imagen –en varias ocasiones el rostro del minero– para simbolizar y anticipar el funesto destino del minero. Luego de su muerte mantiene su función, anticipando el asesinato de su *doppelgänger* sindicalista (Fig. 1). Chion denomina a este fenómeno efecto de *síncresis* (*synchrèse*): “Como una inesperada ruptura doble y sincrónica en el flujo audiovisual (cortes *cut-cut* del sonido y de la imagen, características de la lógica externa, frecuente por ejemplo en *Alien*” (CHION, 2013 [1990], p. 60).

Esta función es utilizada principalmente de dos formas asociadas a dos tipos de planos visuales diferentes. El primero consiste en sonidos sincronizados con los primerísimos planos del rostro del minero. Se trata de un sonido de acentuación fatalista, como indicio del asesinato y metáfora de la muerte. El segundo, es una variante del tipo *cluster* en intensidad *fortissimo* utilizados para los desenlaces –de planos generales– que se sincronizan con los intentos de escape frustrados.

1. Escena del cobertizo (08:10)

Cuando se encuentran refugiados en un cobertizo, en el que transcurre el diálogo entre los dos mineros, un acorde suspensivo es tocado por el clavicémbalo sincronizado con el primerísimo plano del rostro del minero. En ese instante, comienza un monólogo interior en el que medita sobre la imposibilidad de escapar de su modo de vida, que consiste en huir de una mina para terminar trabajando en otra aún peor. Su voz es utilizada como narración en el *espacio sonoro metadieético* (voz interior de sus pensamientos), mientras se produce la inserción de material visual tipo documental –de

carácter lúgubre– sobre las minas de carbón, generando un relato de segundo orden dentro del relato principal.

2. Escena del puerto (14:46)

Variante de *un único sonido* como *cluster* en intensidad *fortissimo* de carácter fatalista. La escena transcurre en el puerto, se ve a un trabajador que intenta escapar, pero es atrapado y, en ese preciso instante, un *cluster* de clavicémbalo ataca en intensidad *fortissimo*, cuando los guardias capturan al prófugo. Este hecho funciona como un indicio anticipatorio de la escena donde el minero es perseguido, atrapado y asesinado.

3. Escena del encargo (16:53)

Al minero le encomiendan ir a una dirección desconocida para conseguir un nuevo trabajo, la escena concluye con la sincronización del primerísimo plano de su rostro con el sonido de un *cluster* seguido de una gran resonancia, del tipo que puede ser obtenido por efectuar un golpe a las cuerdas dentro del piano, con la palma abierta de la mano, más la resonancia obtenida por pisar el pedal de resonancia. Este sonido anticipa una vez más el fatídico final del minero.

4. Escena del asesinato del minero (25:48)

Tras un proceso de aceleración (*accelerando*) y aumento de intensidad (*crescendo*) de la textura efectuada por el piano preparado, el asesino de blanco alcanza al minero y le efectúa una puñalada al estómago, la que no se ve, pero es sugerida por el movimiento de su brazo, el cual es sincronizado con el sonido de un *cluster* de piano preparado en registro grave. De este grupo es el de mayor sonoridad –en cuanto a su amplitud– de todo el film, el cual es seguido por una larga resonancia. Enfatizando empáticamente el momento de mayor tensión dramática de todo el film y articulando el primer giro argumental de la historia.

5. Escena de la aparición del *doppelgänger* (53:53)

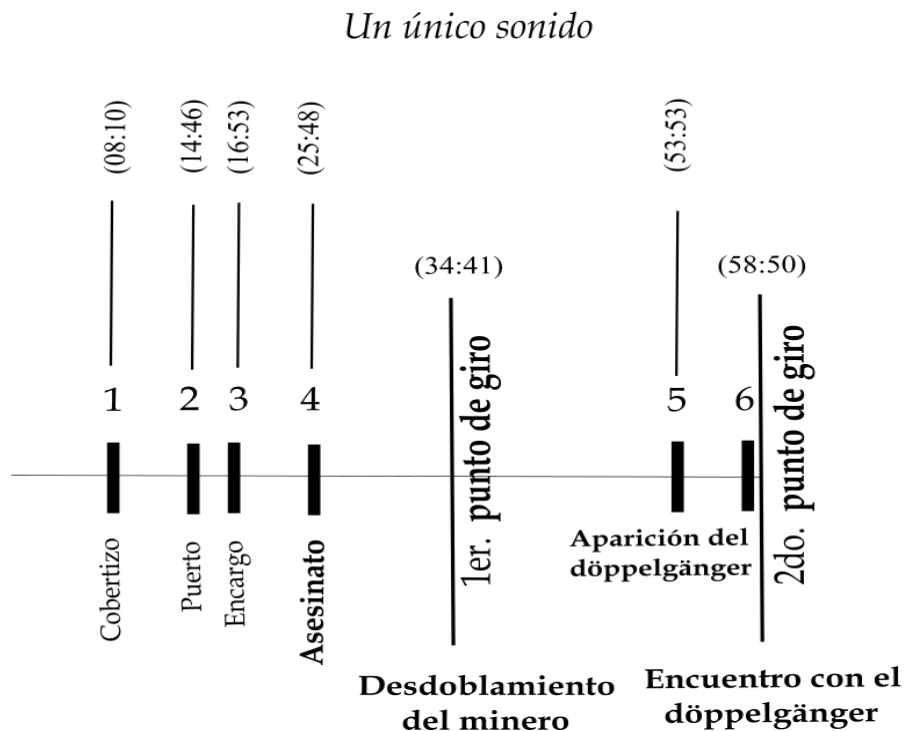
Los periodistas descubren que el hombre asesinado no era el jefe sindical que, por el parecido con el minero, habían dado por muerto. Un golpe de piano similar al anterior suena en intensidad *mf* en el momento en que se muestra un primer plano del minero

azorado observando las fotografías de su *doppelgänger* y la de su cadáver siendo comparadas.

6. Escena del encuentro con el *doppelgänger* (58:50)

Los periodistas van al encuentro del jefe sindical. Cuando la cámara hace *zoom in* y termina en un primer plano del rostro del sindicalista, se congela la imagen y suenan dos ataques en *fortissimo*. El primero, sobre el primer plano del sindicalista y el segundo, sobre el primer plano del rostro sorprendido del minero al encontrarse con su *doppelgänger*. Los ataques se asemejan a grandes objetos metálicos entrechocados, procesados electrónicamente con una pronunciada reverberación, acentuando la articulación del segundo punto de giro argumental.

Figura 1 – La sincronización de la imagen con un único sonido.



Fuente: Elaboración del autor.

7. La mujer de Arena (*Suna no onna*, 1964)

7.1 Planos narrativos de *La mujer de la arena*: dos sistemas de causalidad

El film –que se mantiene fiel a la novela de Kōbō Abe– da cuenta de dos planos narrativos fundamentales, que desarrollan dos historias simultáneas dentro de un mismo relato. El primero más evidente y el segundo, secreto, enigmático y oculto. El diseño de la banda sonora responde esencialmente a esta concepción narrativa como veremos a continuación (DUARTE LOZA, 2019, p. 182).

7.1.1 Primer plano narrativo

Desarrollado sobre todo desde la acción de los personajes y los diálogos: un profesor de escuela, proveniente de la ciudad de Tokio y aficionado a la entomología se dirige a la costa en busca del descubrimiento de un nuevo espécimen de insecto. Posee la única ambición de que su nombre sea perpetuado en la memoria de los hombres, por figurar en una enciclopedia asociado a un insecto. Ya en el lugar, es engañado por un grupo de habitantes de las dunas que lo mantienen cautivo en una casa que se encuentra en el fondo de un pozo. En ésta habita una joven mujer, quien diariamente dedica todos sus esfuerzos a evitar que su hogar quede sepultado por la arena. El protagonista (el profesor) es obligado a trabajar con la mujer en la recolección de arena para poder subsistir. Dedicar sus horas libres a encontrar la forma de escapar, pero todos sus intentos son frustrados. Finalmente, cuando tiene una clara oportunidad para escaparse decide, paradójicamente, quedarse. El conflicto fundamental de este plano narrativo es la lucha por escapar del cautiverio al que es sometido.

7.1.2 Segundo plano narrativo

Desarrollado y enfatizado por los monólogos interiores, el arte sonoro-musical, la fotografía y el montaje: un hombre perteneciente y representante de la razón y la civilización moderna, atrapado en sus propias certidumbres sobre el mundo, fundamentadas, sobre todo, desde el pensamiento científico, lógico-racional, denota una fuerte pulsión por la evasión, el aislamiento y el suicidio. Al menos, un suicidio entendido como el exilio de la vida pasada. Al ser capturado, es interpelado por una

realidad que confronta sus creencias fundamentales. Esto le produce un conflicto interior –basado en una profunda crisis de identidad– de índole existencialista. La resistencia a esta inexplicable realidad, que entiende como totalmente absurda, lo lleva a un incansable impulso de enfrentarla. Sin embargo, el paso del tiempo y las experiencias vividas en ese espacio tan singular dominado por la arena, así como la forma en que la mujer cuestiona sus argumentos como arbitrarios –sin fundamentos empíricos reales dentro de ese espacio–, junto con los lazos que va estableciendo con ella y la comunidad, lo hacen ir cambiando su parecer y posponer su escape indefinidamente.

7.2 Cuando lo imperfecto puede ser bello: el “efecto tiempo”

Dentro del refinamiento comprendido por la estética japonesa también existe una necesidad de cierto tipo de vejez o deterioro más bien buscado o “dejado ser” a las que se le otorga un valor estético. El concepto de *wabi-sabi* desarrollado por la estética japonesa –proveniente de la filosofía zen– propone la belleza de la imperfección o la belleza de lo impermanente. En otras palabras, la belleza que involucra el paso del tiempo, esas huellas que el tiempo deja en todas las cosas. Un factor tiempo que también involucra la particularidad de los fenómenos que sólo ocurren muy circunstancialmente, a veces en repetición cíclica, por acción de la naturaleza. Como los fenómenos naturales que suceden, en breves lapsos de tiempo, durante las transiciones estacionales, con esos instantes únicos que escapan a la mirada del ojo desatento. El filósofo zen Daisetsu Teitaro Suzuki infiere sobre el concepto de *wabi*:

Wabi realmente significa pobreza o negativamente “no estar en la sociedad de la moda del momento”. Ser pobre es a la vez no depender de las cosas “mundanas”: riqueza, poder, reputación, y sin embargo sentir por dentro la presencia de algo del más alto valor, por sobre el tiempo y la posición social ... (SUZUKI, 1985, p. 23)

El concepto de *wabi* no sólo es definido por la pobreza o la austeridad, sino que debe ser acompañada de una valoración estética muchas veces hallada sin intención.

El arte japonés comprende esa belleza como una forma de imperfección. Esta imperfección se complementa con el acompañamiento de una noción de antigüedad o

primitiva rusticidad que implica el concepto de *sabi*. La antigüedad o la rusticidad puede no ser real sino sugerida o simulada. Cuando una obra u objeto artístico sugiere un período histórico, o su apariencia denota el paso del tiempo, tiene el sentido del *sabi* en éste. La obra es puesta en perspectiva histórica y se vuelve rica en asociaciones, abriendo un sin número de posibles interpretaciones. Un objeto puede poseer elementos inexplicables que lo elevan a ser considerado al nivel de una producción artística. Como ocurre con los utensilios utilizados en la ceremonia del té (*chadō*), los cuales poseen este grado de valoración.

Junichiro Tanizaki propone que existe cierto refinamiento que involucra algo de suciedad debido la acción del tiempo sobre un objeto:

[...] siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido; es decir, [...] ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo [...]. Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello¹⁴. (TANIZAKI, 1977, p. 11)

El efecto del tiempo sobre la consideración estética de las cosas y como el tiempo puede transformar la valoración y la percepción de lo bello es una idea crucial en *La mujer de la arena*. La arena es en sí la representación simbólica del tiempo y su fluir, a la que debemos agregar, además, la representación del espacio o del espacio-tiempo concebidos como una unidad.

7.3 La arena como representación simbólica del *ma* (espacio-tiempo): la cinta de Möbius

En el film el profesor, en el comienzo de su cautiverio, intenta aferrarse al tiempo cronológico que es rigurosamente medido por su reloj¹⁵. Su dependencia al tiempo cronológico empieza a mermar, por acción de la repetición de la rutina diaria y la

¹⁴ En el film es notoria la búsqueda de la luz velada y las texturas visuales y sonoras relacionadas a lo táctil y lo sensorial. La imagen de la arena sobre los cuerpos que funden a los personajes con el entorno o planos tomados a través de vidrios empañados con arena, los contrastes entre la luz y la sombra, como recurso fotográfico, son algunas manifestaciones del concepto de *sabi*.

¹⁵ En el film Teshigahara realiza varios planos detalle del reloj del profesor. En la pantalla del reloj puede leerse SEIKO Cronos, justamente. Sobre estas imágenes son sobreimpuestas.

paulatina transformación de su percepción temporal, dentro del espacio en el que se ve obligado a habitar. Es la erosión psíquica producida por la arena, que se manifiesta en forma de visiones y sonidos ondulantes que van socavando su preocupación por fijar los eventos y ordenarlos, reemplazándola por una forma de percepción más volátil, difusa y sinuosa.

Como se ha dicho –desde esta perspectiva– la conformación del sujeto se construye en relación con su entorno y su comunidad, manifestándose como el resultado de esta relación. De acuerdo con esto, es interesante observar que la palabra persona o ser humano –en japonés– se compone del ideograma *nin* “persona”, más el ideograma *ma*, con otra de sus posibles pronunciaciones (*gen*): *ningen* (人間), literalmente: persona-espacio o persona-entre (en relación con). Una persona es, en función de estar entre otras, y en relación con ellas, la vida en sociedad y su entorno. El *ma* es entonces el medio, o lo que media, es el vínculo, la relación existente entre las personas de una sociedad y su entorno, y al mismo tiempo, lo que le otorga su condición de persona. Por estos motivos, una de las interpretaciones simbólicas fundamentales de la arena –llevada adelante por la música y el sonido diegético– además de representar el espacio-tiempo es la simbolización del lazo o vínculo entre los personajes.

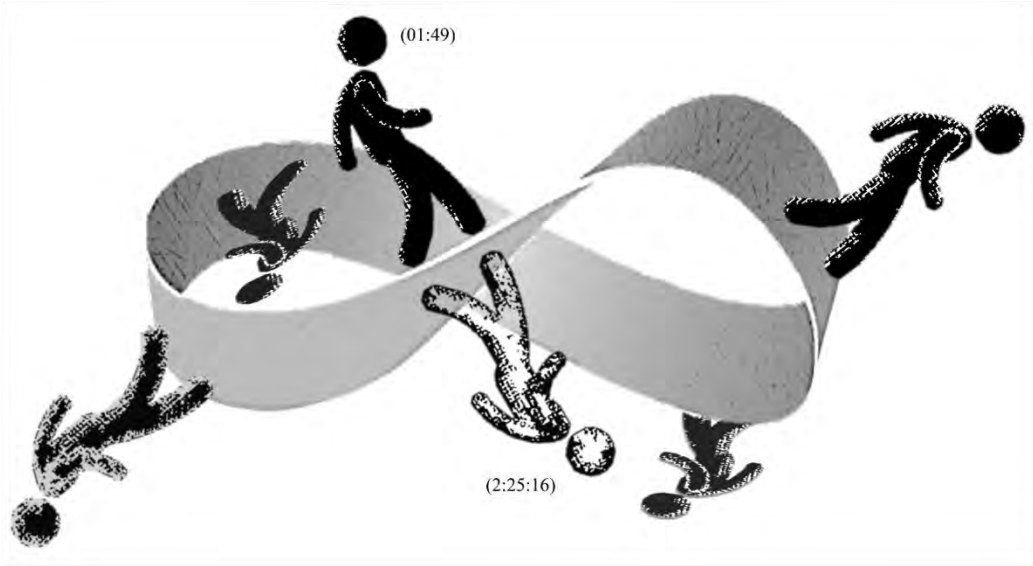
Una de las concepciones de Kōbō Abe para la novela original –y el film– fue diseñar un universo narrativo desértico y paradójico en parte inspirado en una *cinta de Möbius*¹⁶. La cinta posee una superficie que produce que al ser recorrida –siempre con la misma orientación– se termine en el punto de partida, pero con una orientación invertida. El concepto de *ma* encuentra en asociación con la *cinta de Möbius* una manifestación más asequible, posibilitando la organización del procedimiento formal de la obra. Mediante el recurso retórico de la hipérbole, el concepto prolifera tanto en los aspectos físicos del universo ficcional (cuando intenta escapar y termina regresando al punto de partida) y también en los metafísicos y psicológicos. El núcleo del universo narrativo que configura el espacio-tiempo del film al ser concebido como una *cinta de Möbius* –estableciendo una suerte de matriz o mandala– produce que, en una aparente realidad caótica y paradójica, exista un ordenamiento velado, regido por esa matriz. Una

¹⁶ En la novela el personaje del profesor da cuenta con mayor énfasis de una personalidad esquizofrénica, y evidencia la presencia de un personaje (alter-ego) mencionado como “Cinta de Möbius”.

matriz que permanece oculta, sobre todo, estructurando el segundo plano narrativo antes descripto (Fig. 2).

Mientras en la novela la palabra arena aparece cientos de veces textualmente escrita, tanto sea en usos descriptivos, o participando de los diálogos y en imágenes metafóricas¹⁷, en el film, su omnipresencia es sostenida en mayor medida por las imágenes, la música y el *espacio sonoro intradieético*.

Figura 2 – Matriz espacio-temporal: *cinta de Möbius* como sustrato del *ma*.



Fuente: Elaboración del autor.

7.4 La arena: el tercer personaje protagónico

Según las propias palabras del director Hiroshi Teshigahara la arena es un personaje más, y es tratada en el film como el tercer personaje protagónico¹⁸:

En el caso de *La mujer de la arena*, ¿De qué manera captar adecuadamente varias expresiones de la arena sin tomar a la arena como un paisaje? Eso

¹⁷ Tanto en las imágenes, los diálogos y las referencias sonoro-musicales. Sosteniendo la omnipresencia de la arena, que en la novela -en su edición japonesa- aparece literalmente mencionada alrededor de 450 ocasiones, sin contar otras derivaciones de la palabra o el concepto.

¹⁸ Entrevista al director incluida en el documental *Takemitsu and the Movies*.

fue lo que tuve que enfrentar. Por eso, creo que esta película consistió en tratar al hombre, a la mujer y a la arena como tres personas. (ZWERIN, 1994)

Tanto el *espacio sonoro intradieético* como la música (en un espacio híbrido entre el intradieético y el extradieético) toman las características de un personaje. Desde este punto de vista, la arena como simbolización del *ma*, se transforma en el espacio diegético contenedor –dinámico– de la acción, y al mismo tiempo en el vehículo, medio o sustrato por el que se produce la transición entre la negación del absurdo inicial a su aceptación final. La mujer es a su vez la voz y la interlocutora de la arena. Llega también a ser su encarnación fundiéndose con ella¹⁹. Sin duda o vacilación alguna, con un implacable nivel de argumentación, le muestra al hombre el camino a seguir y el lugar que debe ocupar en su proceso de integración y asimilación a la comunidad, hasta que sus prejuicios iniciales son disueltos por su inmutable acción. La repulsión por la arena, por sus captos y por esa forma de vida que, en un comienzo lo abrumba, no se transforma –en el final– en una capitulación sumisa al cautiverio y a la necesidad, sino en una aceptación consciente y por propia voluntad. La arena se convierte, de esta manera, en el sustrato de su espacio-tiempo en el mundo, la materia con la que trabaja y pone su saber al servicio del entorno y la comunidad.

Takemitsu focalizó gran parte de su trabajo en la elaboración de materiales musicales que dieran vida, en combinación con las ideas cinematográficas, a este tercer personaje, dotándole de una cuasi omnipresencia en todo el transcurso del film. Las formas de representación de la arena mediante la música y los efectos musicales poseen una extraordinaria diversidad en su composición y en los recursos utilizados. Combinan música orquestal de estilo vanguardista con los recursos técnicos y estéticos de la *música concreta*. La música aparece de manera simultánea a los distintos recursos fotográficos que desarrollan el concepto de arena, pero también se hace presente de manera independizada a ésta, por lo que, recae también sobre la música la función de representar simbólicamente a este tercer personaje.

¹⁹ Teshigahara realiza la sobreimpresión de la imagen de las dunas y el cuerpo de la mujer desnuda haciendo una asociación visual del cuerpo femenino y las dunas. Este procedimiento técnico es siempre apoyado por la música, con la aparición del tema musical de la arena, a la manera de un leitmotiv.

7.5 El bello ruido: música y sonido en la construcción del espacio-tiempo sonoro de Takemitsu

En el film Takemitsu propone una estética sonora que se sustenta desde los conceptos de *sawari* y *ma*. Los eventos sonoros son breves, espaciados en el tiempo – elípticamente– y poseen una gran reverberación. Takemitsu estuvo a cargo de la totalidad de la música y de los efectos sonoros (sonido ambiente, sonidos específicos, foley etc.). La propuesta sonora de este film, promueve la disolución de los límites entre música y efectos sonoros con el procesamiento de todos los sonidos por medios electroacústicos. Potenciando la consideración de la banda sonora como la unidad total de la dimensión sonora del film.

Además de diluir la tajante división tradicional, en cine, entre las categorías de música/sonido intradieгético y extradieгético. En *La mujer de la arena*, la música se orienta más a la conformación de texturas en distintos registros y estratos (agudo-grave), que a melodías o armonías nítidas. Proliferan los sonidos ondulantes, sinuosos, circulares, borrosos y de complejas texturas cuyo ámbito va del extremo grave al extremo agudo. La música se ocupa sobre todo de enfatizar los procesos metamórficos –de índole psicológico– que afectan al profesor por la incesante acción de la arena, además de proponer una prolífica representación simbólica de ésta en sus diversos estados y formas de existencia. Por otro lado, posee además la función de representar simbólicamente la relación y el vínculo que se establece paulatinamente entre el profesor y la mujer. Así como el vínculo de la pareja con la comunidad de habitantes de las dunas, que en gran medida se da por la mediación de la arena y su implacable intervención en su vida cotidiana, tanto en sus aspectos físicos como psíquicos. Un claro ejemplo de esta función de la música es el largo proceso de transformación psicológica que ocurre en el profesor, que funciona como un correlato sonoro-musical de la crisis existencial que atraviesa. El material musical de orquesta de cuerdas y vientos que denominaremos como “el tema de la arena”, acompaña con apariciones breves y cíclicas el progresivo proceso de aceptación del cautiverio del protagonista, hasta aproximadamente la mitad del film. Utilizando un característico sonido de cuerdas y vientos con ondulantes *glissandi* en el agudo, produce una sensación de inestabilidad y de efecto de caída infinita en términos psicoacústicos, a

modo de un cuasi *glissando Shepard-Risset* orquestal, recurso que fue posteriormente muy utilizado en el cine hasta nuestros días.

7.6 La consolidación del *soundscape* narrativo: dilución de la frontera entre música y efectos sonoros

En la ficha técnica presentada en *Complete Takemitsu Edition*, se enumeran los siguientes materiales sonoros: orquesta, harpa, glockenspiel, canción (Kyoko Kishida) (TAKEMITSU, 2003 p. 124). Estos son los recursos instrumentales con los que Takemitsu contó para la realización de la banda sonora del film. Sin embargo, hay que destacar que en esta oportunidad Takemitsu utilizó –de manera exhaustiva– su técnica de procesamiento del sonido, adquirido de la práctica con la *música concreta*. En la elaboración de la música de este film existe un tipo de concepción, que ya había sido abordada en *La trampa* de manera todavía incipiente, que es la idea de vincular tímbricamente la música instrumental con los efectos sonoros. Esta forma de manipulación y procesamiento de la música le permitió la utilización de los sonidos instrumentales a la manera de los efectos sonoros, específicamente elaborando lo que se denomina, dentro de las subcategorías que integran los efectos sonoros, como efectos musicales. Es decir, sonidos musicales especialmente compuestos para el film que son utilizados en forma de efectos sonoros, los cuales en muchas ocasiones no requieren de partitura, sino que son grabados con instrumentos acústicos con o sin procesamiento electrónico y también pueden ser generados exclusivamente por medios electroacústicos. En *La trampa* este aspecto había sido abordado privilegiando la utilización de sonidos obtenidos con los instrumentos acústicos sin procesamiento electrónico, aunque si con modificaciones no convencionales en el sonido, al haber utilizado como dispositivo el piano preparado. Este es un punto central en la música de Takemitsu y muy especialmente a partir de esta película, ya que, si bien había utilizado el procesamiento de sonidos instrumentales anteriormente, en *La mujer de la arena* este aspecto es de carácter estructural en su concepción sonora, donde todos los materiales musicales utilizados fueron obtenidos de una gran variedad de instrumentos acústicos pero la gran mayoría fueron procesados electrónicamente. En esta película, la música expandió de manera considerable sus funciones con respecto a la imagen y los usos de carácter simbólico derivados del guión, generando a su vez, una propuesta unificadora entre lo que

tradicionalmente se considera música y efectos sonoros, por lo general, elaborados en forma separada por distintos responsables y para luego ser unificados en la mezcla final.

Si consideramos el modelo tradicional de la industria que divide la banda sonora en tres categorías, conocida como DME (Diálogos-música-efectos sonoros) la música de Takemitsu estaría promoviendo la ruptura del límite establecido entre las categorías de música y efectos sonoros, mediante la proliferación de sonoridades que podrían ser definidas tanto como música, efecto sonoro o efecto musical. Éstos últimos tienen la capacidad de relacionarse, por similitud tímbrica, con otras categorías pertenecientes a los efectos sonoros, como el *foley*, los ambientes o las atmósferas. Es, sobre todo, de esta forma en la que Takemitsu diseña un “espacio sonoro híbrido” entre el *espacio sonoro extradiegético* y el *espacio sonoro intradiegético*, el cual puede ser denominado como *espacio sonoro transdiegético*. Las características de los materiales sonoros de sus composiciones y la articulación de éstos con la imagen y la dimensión narrativa del film producen el corrimiento del espacio sonoro hacia un lugar ambiguo y difuso en donde se sitúa la música y el sonido con respecto al universo ficcional del film.

Esta expansión y transgresión, con respecto a las fronteras entre la música y los efectos en el contexto del cine, se debe –en parte– a la propia ampliación de las funciones de Takemitsu dentro de la producción del film, como se menciona en la ficha técnica de la película:

En el caso de Takemitsu, no sólo fue la música, sino también abarcó los efectos sonoros, la dirección de sonido y en particular para esta composición, la edición de la cinta de ME (música y efectos), más que grabar únicamente la música como material, estuvo a cargo de la totalidad del diseño sonoro. (TAKEMITSU, 2003 p. 126)

De esta información se extrae que, al ser Takemitsu el responsable de la dirección de prácticamente la totalidad de la banda sonora, le permitió diseñar –de una manera unificada y con un criterio estético afín– tanto la música, como los efectos sonoros, como si fuese una composición de *soundscape* –que integra la música con los efectos sonoros– con propósitos narrativos específicos. Esto se trata, sin duda, de una situación sin precedentes en la historia de la música de cine de Japón.

Ya en *La trampa* existe un anticipo de este planteamiento estético musical, aunque es difícil precisar –por falta de fuentes que lo corroboren– el grado de participación de Takemitsu en la elaboración de los efectos sonoros, que sospechamos contaron con su intervención. De cualquier forma, el desarrollo que esta aproximación encontró en este film, no tiene parangón con ningún otro trabajo anterior, y entendemos llegaría a su máximo desarrollo al año siguiente (1965) en la película *Kaidan* de Masaki Kobayashi, en donde la ruptura de la frontera entre música y efectos sonoros es, en sí, la propuesta estética del diseño sonoro del film, y en la que, además, utilizó instrumentos tradicionales japoneses.

7.7 Análisis de la función psicológica de la música (el proceso de claudicación del profesor) (Fig. 3).

1. Apertura (01:49 - 04:13)

La música orquestal (tema de la arena) se inicia junto con la primera secuencia de imágenes de distintos planos de la arena –que van de menor a mayor– comenzando por un grano de arena aumentado ópticamente (macro), pasando por un grupo de granos, y luego, arena tomada desde la perspectiva del ojo humano para pasar a un plano general de la duna en la que aparece el profesor caminando. La sonoridad orquestal está dominada por cuerdas en el extremo registral agudo, tocando un estrato textural construido en base a una sonoridad de *cluster*, el cual contiene un movimiento interno efectuado por medio de *glissandi*. Esta sonoridad está relacionada con la estética de Iannis Xenakis. A la vez que otro estrato en el extremo grave oscilante, en el que predominan los contrabajos realiza una textura de similares características, delimitando entre ambos estratos los extremos registrales. A los estratos en los extremos registrales se le interpola –en el registro medio– una textura tipo puntillista, con elementos de la estética de Anton Webern, que utiliza *pizzicatos* de cuerdas, *glockenspiel*, harpa e instrumentos de la familia de las maderas como flauta, clarinete, y clarinete bajo. En este momento de la trama, el tema de la arena, desde la escucha del espectador, se presenta como música extradiegetica, con la función de empatizar –sonoramente– el paisaje desértico de las dunas. Al contrastar la apertura con los sucesos que ocurrirán *a posteriori*, será considerada como el comienzo del proceso de claudicación del profesor

y en retrospectiva como música metadieética (música interior-psicológica) es decir, ocupando un lugar dentro de la diégesis. Como hemos dicho anteriormente, Takemitsu sitúa a la música en un espacio sonoro híbrido entre el espacio sonoro extradiegético y el intradieético (*espacio sonoro transdiegético*).

2. Escena del monólogo interior (07:21 - 09:01)

El profesor realiza un monólogo (narración interior). Se trata de su voz interior – sus pensamientos– (*espacio sonoro metadieético*), acerca de todos los certificados que se necesitan en la vida cotidiana y algunas consideraciones, de índole existencialista, sobre el hecho de que las personas intentan buscar seguridades en sus vidas, pero nadie sabe realmente cuál será su destino. La música orquestal está presente esta vez con un segundo material (una variante del primero) –también compuesto por un estrato agudo y uno grave oscilante– procesado electrónicamente y con perceptibles variaciones de intensidad, creciendo notoriamente en las pausas que deja la narración interior. Debido a que suena en simultáneo con la voz interior del profesor desde este momento adquiere su primera connotación claramente psicológica y enfatiza la presencia ubicua de la arena.

3. Escena del comienzo de la invasión de la arena (22:31 - 22:41)

En el interior de la casa, cuando quiere tomar agua y ve que está sucia con arena, se oye un tercer material, compuesto por ataques de un solo sonido procesado electrónicamente, distanciados por pausas entre sí. A esta altura del film, se hace evidente la vinculación de la música con la presencia de la arena, por aparecer coordinada a su aparición en la imagen. Al mismo tiempo, adquiere la función de connotar el malestar del profesor quien se topa –permanentemente– con la contrariedad que produce la presencia de la arena en todas las conversaciones, todos los espacios y todos los objetos de ese lugar.

4. Escena de las visiones oníricas (28:27 - 29:28)

Una variante de la primera sonoridad orquestal (tema de la arena), superpuesta a otra textura de sonidos procesados electrónicamente, aparece luego de que el profesor se percata del trabajo que realiza la mujer juntando arena, un primerísimo plano –de su rostro– da comienzo a una serie de visiones oníricas, que pueden ser considerados como sueños –en su primera noche en la casa– que dan cuenta del avance del proceso psicológico. Aquí se inicia un montaje paralelo entre las escenas interiores de la casa e

imágenes exteriores de paisajes de dunas, con avalanchas y movimientos descendentes de arena, que acompañarán todo el proceso de claudicación del profesor.

5. Escena de la escalera desaparecida (34:19 - 35:51)

El profesor quiere partir a la mañana siguiente y se percata de las intenciones de los aldeanos de mantenerlo cautivo. A la textura grave oscilante, de la segunda sonoridad orquestal de contrabajos con procesamiento electrónico (cambio de velocidad de la reproducción de la cinta), se le superponen apariciones de un *ostinato* de harpa, glockenspiel y flauta en *frullato*. Hacia el final de la escena ingresa un estrato textural agudo de *cluster* sostenido de violines en trémolo, que suena en una intensidad *forte fortissimo*, enfatizando el malestar creciente del profesor y el aumento del poder opresivo que la arena ejerce sobre su realidad y su psiquis.

6. Primer intento de escape: comienzo del cautiverio (41:07 - 42:07)

El profesor intenta escapar escalando por las paredes de arena, pero le es imposible. La primera música orquestal (tema de la arena) es superpuesta al efecto musical sonoro de la arena cayendo. Concluye cuando se desmorona –sobre el profesor– una gran cantidad de arena de la pared del foso mientras intenta escalarla. Esta escena marca el primer punto de giro argumental. La música cumple la función de enfatizar la situación dramática y la articulación formal de la trama.

7. Escena del cautiverio de la mujer: la marea descendente (54:04 - 54:16)

Una cuarta sonoridad procesada de la orquesta, caracterizada por *glissandi* descendentes y ascendentes en los vientos, el estrato agudo de las cuerdas, clarinete bajo y golpes de percusión, se superpone a distintos planos de arena cayendo. La imagen de marea de arena descendente enfatiza su presencia como personaje a la vez que profundiza el colapso psicológico del profesor.

8. Escena de liberación de la mujer: avalanchas de arena (56:35 - 57:22)

El profesor libera de las ataduras a la mujer, conjuntamente suena una variante del estrato agudo procesado de la segunda sonoridad orquestal, que es interrumpido por un efecto sonoro musical breve (*un único sonido*) que funciona como articulador. La imagen cambia al plano medio de un vigía en una torre, y luego distintos planos de una gran avalancha de la arena. El estrato agudo procesado electrónicamente reaparece, es

superpuesto al efecto sonoro de una avalancha de arena, concluyendo con un *ostinato* compuesto de *glissandi* de violines y arpeggios de flauta, clarinete bajo y glockenspiel. Una nueva manifestación de como el poder de la arena aumenta y avanza cada vez con más fuerza.

9. Escena de la crisis de sed (1:02:19 - 1:03:05)

El profesor sediento bebe de la botella de licor –en un primer plano de su rostro– mientras suena el estrato textural agudo de *glissandi* de orquesta (tema de la arena). Es evidente la decadencia de su psiquis y su estado físico. La textura aguda oscilante suena mientras el profesor dice que la arena podría sepultar ciudades o países. Dando cuenta de su toma de conciencia de la dimensión del poder de la arena, anunciando su cercana claudicación.

10. Escena del acercamiento físico entre el hombre y la mujer (1:04:39: 1:04:53)

El hombre se pone agresivo y comienza a destruir la casa con una pala, la mujer quiere detenerlo e inician una lucha física que concluye con el hombre encima de la mujer sujetándola en el piso. Inmediatamente sobreviene una avalancha de arena sobre la casa y el hombre se queda sobre ella. Reaparece el estrato textural agudo de *glissandi* y desaparece cuando la avalancha concluye y se separan. La arena parece incidir en la unión entre el hombre y la mujer.

11. Escena del encuentro sexual (1:07:15 - 1:10:04)

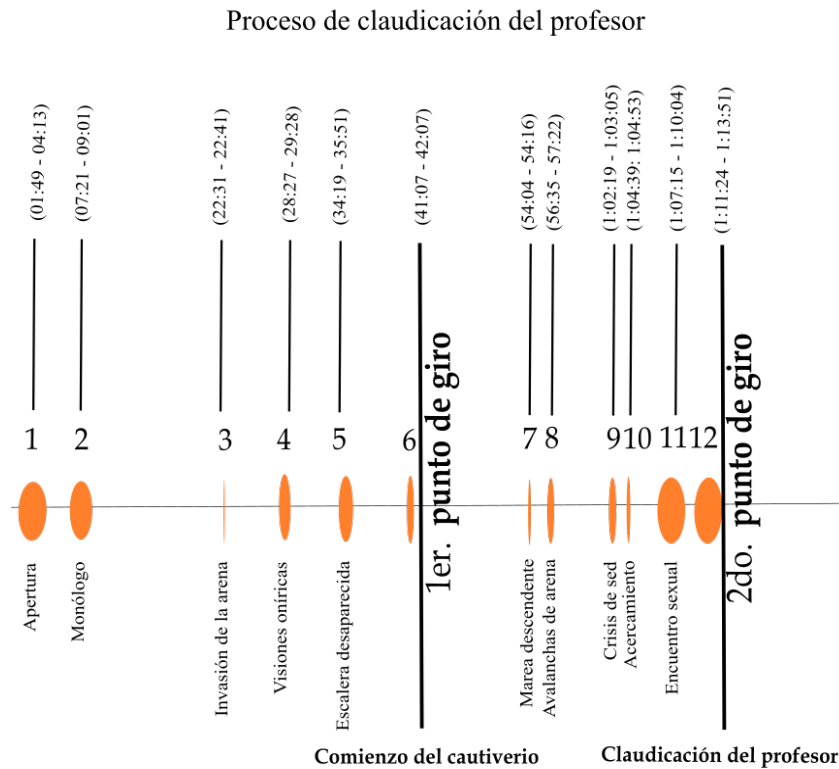
Una sonoridad de *música concreta*, casi táctil, como raspar un papel de lija y un crepitar de granos, que exagera la sensación textural de las pieles en contacto llenas de arena. Material que ya había tenido una larga aparición anterior en simultaneidad con planos detalle (óptica macro) de las pieles llenas de granos de arena pegados por el sudor (57:22-1:01:53) mientras ocurría una conversación entre el profesor y la mujer. En este momento, suena mientras el profesor limpia la piel de la mujer y es relavado por el estrato textural agudo oscilante (tema de la arena) (1:07:15). que luego se completa con su estrato grave de contrabajos. Mientras suena el tema de la arena, se detienen todos los sonidos del ambiente y del *foley*, realzando el tema de la arena y el plano visual de la imagen de los cuerpos entrelazados sobre la arena y las texturas de las pieles cubiertas de arena. La escena finaliza con un plano de arena cayendo por una ladera de duna. En

este momento la relación entre la arena, el hombre y la mujer se vuelve simbiótica. La influencia de la arena sobre la psiquis del profesor y su vínculo con la mujer es total.

12. Escena de la claudicación del profesor (1:11:24 - 1:13:51)

El profesor alucina ver agua en la entrada de la casa, encontrándose en muy malas condiciones físicas y mentales, totalmente desquiciado intenta tomar las últimas gotas de agua de la pava y hasta intenta absorber algo de humedad de la arena que está en el fondo del contenedor de agua. El estrato grave oscilante de la segunda sonoridad orquestal inicia, (es la misma sonoridad orquestal del punto 5) y es seguido nuevamente por apariciones de un *ostinato* de harpa, glockenspiel y flauta en *frullato*. El estrato oscilante agudo, de violines en trémolo, reaparece con la imagen de la mujer diciéndole que debería volver a su trabajo, y ambas texturas realizan un gran crescendo mientras el profesor grita: “¡Perdí! ¡Perdí! ¡Parece que perdí por completo!”. Determinado el fin del proceso de claudicación del profesor, que se produce exactamente en la mitad de la duración total de la película y constituyendo el segundo punto de giro argumental.

Figura 3 – *La mujer de la arena* (*Suna no onna*, 1964). Proceso de claudicación del profesor.



Fuente: Elaboración del autor.

8. El rostro ajeno (*tanin no kao*, 1966)

8.1 Primer plano narrativo

Un hombre empleado de una fábrica de químicos, de apellido Okuyama (奥山) quien ha sufrido severas quemaduras en su rostro en un accidente laboral, recurre a un médico psiquiatra para superar de la mejor manera su grave aflicción, que lo mantiene aislado de la vida social y en estado depresivo. El doctor le brinda un tratamiento, que consiste en proveerle de un rostro sustituto (máscara), que es copia de la cara de una persona real. Es así que portando –literalmente– un rostro ajeno comienza una nueva vida con su nueva apariencia. Las repercusiones de este tratamiento conllevan serios trastornos en su personalidad llevándolo a iniciar una doble vida, como correlato de sus dos rostros. El personaje de Okuyama se desdobra en dos personalidades principales, la primera cuando tiene su rostro completamente vendado y la otra cuando usa el rostro ajeno. A partir de ese momento, se inicia el conflicto interior entre su personalidad desdoblada: la de su antiguo ser y la de su nuevo rostro –estéticamente impecable– pero portador de un lado oscuro que precipita el derrumbe de su psiquis. La dualidad de la personalidad, tiene una función estructural dentro del film. Teshigahara enfatiza sistemáticamente este aspecto con varios recursos cinematográficos, como la repetición variada de escenas, la presencia de imágenes reflejadas en espejos, la división de la pantalla en dos, el blanco y negro en las vestimentas, y los juegos de claroscuro de la iluminación entre varias otras manifestaciones. Filosóficamente el concepto de dualidad tiene muchos puntos de contacto con el concepto de yin y yang de la filosofía taoísta, donde ambos componentes de la totalidad son opuestos y complementarios, y donde cada uno además contiene al opuesto en su interior. Entre los opuestos existe un elemento mediador que los interrelaciona.

La relación de Okuyama con su esposa se ve enrarecida y finalmente arruinada por su propia inseguridad, celos y fantasías, que lo llevan, incluso, a querer probar su fidelidad al seducirla –con su nuevo rostro aún desconocido por ella– fingiendo ser otra persona. Hacia el final, el rostro ajeno lo ha absorbido completamente. Ya convertido en un psicópata, con la intención de que no exista alguien que juzgue sus actos, descarga

su desdén asesinando al doctor responsable de su transformación –ya irreversible– que lo ha dejado igualmente aislado de su familia y de la sociedad.

8.2 Segundo plano narrativo

191

La temática de la tensión entre la identidad individual y la colectiva, así como el ser dividido, alienado y fragmentado, que son –en sí– temas que Abe trata en gran parte de su literatura, es en este film una idea central y es tratado con la mayor de las complejidades.

Desde una interpretación psicoanalítica (freudiana) existe una tercera faceta de Okuyama: el doctor, quien podría ser considerado a la vez como su *doppelgänger*. Profundizando aún más en este segundo plano narrativo, el espacio de clínica psiquiátrica del doctor puede ser interpretado como la representación simbólica de la mente de Okuyama, el universo psicológico del personaje. Un espacio donde coexisten todas las instancias de su aparato psíquico. Si consideramos las instancias del aparato psíquico del psicoanálisis, dividida en tres estratos o niveles en una primera tópica: consciente, preconsciente e inconsciente. Y la segunda tópica: *ello, yo y superyó*. El personaje del doctor puede ser también interpretado como la manifestación del *superyó* de Okuyama, quien desde su racionalidad científicista intenta ponerle límites morales, regular al yo y sobre todo mantener contralado al *ello*, que es la instancia gobernada por las pulsiones. De este modo, podemos interpretar que la encarnación del *ello* es la faceta de Okuyama manifestada con el rostro ajeno, y la del *yo* cuando el personaje tiene su rostro vendado. Es decir, que prácticamente la idea que desarrolla este plano de la historia podría interpretarse tanto como una situación real en la vida del personaje (Okuyama), como también, en una segunda lectura como la proyección de lo que ocurre dentro de la mente del protagonista. Por lo que, en un análisis posible desde este punto de vista, en el final de la película Okuyama sometido por su máscara estética (*ello*) asesina al doctor (*superyó*) de una puñalada, cuando este último intenta impedir que la máscara gobierne la personalidad de su paciente. Este aspecto es fundamental a la hora de analizar el tipo de ideas elaboradas por Takemitsu en cuanto a la función de la música y el sonido en la representación simbólica de algunos elementos psicológicos de la trama.

8.3 Tercer plano narrativo

A diferencia de la novela de Abe, que la incluye únicamente como una película que el protagonista ve en el cine y eventualmente la cuenta hacia el final de la novela, el film realiza, la inserción de una historia completamente escindida –en paralelo– protagonizada por una chica con el rostro desfigurado –en su lado derecho– por una visible quemadura con queloide, que se deduce luego, como una secuela del bombardeo atómico a Nagasaki. Ella vive con su hermano mayor y trabajan juntos en un taller y además ayuda en un hospital psiquiátrico para veteranos de la Segunda Guerra Mundial. Se siente avergonzada por su rostro y sufre la discriminación social. La historia resuelve trágicamente con su suicidio.

Este plano narrativo alberga a su vez, un segundo nivel más velado y alegórico, que remite al pasado histórico de Japón. El estigma de la chica es un recordatorio en el presente de la guerra y sus atrocidades. Su trauma, más allá del sufrimiento personal, es una alegoría de los traumas y la infamia de la guerra, los estragos causados por las bombas atómicas y de la crueldad de la sociedad al confrontar con su propia historia. La chica vive acosada física y psicológicamente, se la ve humillada, perseguida y atemorizada por la idea de que una nueva guerra pueda sobrevenir. Ella sólo encontrará la paz a través de la muerte. El *soundscape* se sitúa sobre todo en este nivel. Está construido con recursos de la *música concreta*: atmósfera (ambiente de fondo) que remite a un viento tenebroso. Un momento muy significativo ocurre en el manicomio, en la escena en es acosada por un anciano veterano: se oyen instrumentos procesados electrónicamente a los que se le superpone una voz que aparenta ser uno de los discursos de Adolf Hitler. El *soundscape* es el portador de la voz de un pasado trágico que asecha en un presente perturbador.

8.4 La matriz conceptual ternaria de la música

Es notoria la analogía entre el desdoblamiento y las tres identidades de Okuyama con la utilización de concepciones ternarias como generadoras de ideas musicales. La presencia del número tres o “lo ternario” devela distintas ideas generadoras de la música como puede observarse en los siguientes aspectos:

La música (tema) del *beer hall*, tiene varias manifestaciones de lo ternario (Fig. 4):

Figura 4 – *El rostro ajeno* (Tanin no kao, 1966) “Tema Waltz” (Shudai Warutzu). Elementos compositivos y de orquestación ternarios.

193

Tempo di Waltz
♩ = 180

A Sostenuto in Tempo

Violin A (6) div. 3 (6) div. 3

Violin B (6)

Violin C (6)

Viola (6) div. 3 (6) div. 3

V.c (4)

C.b (2) div. arco (pizz.)

Fuente: TAKEMITSU, 1966, p.1. “Tema Waltz”, transcripción exacta del manuscrito (inédito).
Elaboración del autor.

1. El vals como música en metro ternario (3/4)
2. La versión orquestal del vals aparece en tres oportunidades en el film,
 - a. En la apertura.
 - b. En la escena del bar de Okuyama y su esposa.
 - c. En el final.
3. El vals tiene tres versiones de instrumentación diferentes:

- a. Versión orquestal (apertura y final)
 - b. Versión canción (*beer hall*)
 - c. Versión instrumental (*beer hall*)
4. La tonalidad del vals (do menor) posee tres bemoles en su armadura de clave.
 5. El motivo en el que se basa la versión orquestal y la instrumental del vals está constituido por tres alturas (sol-fa#-lab).
 6. La canción comienza con un motivo compuesto por las tres alturas del acorde tríada en segunda inversión, de do menor: sol, do, mib, repetido tres veces (Fig. 5).
 7. La música instrumental del *beer hall*, también se basa en un motivo inicial de tres notas: do-sib-la. (Fig. 6).

Figura 5 – Motivo inicial (de tres sonidos) de la canción del *Beer Hall*.

Voz

mp

Ich schau dir ins Ge - sicht das vor mir steht

1 2 3

Fuente: Elaboración del autor. (El manuscrito no se encuentra disponible o está extraviado).

Figura 6 – Motivo inicial de la *Música del Beer Hall* (instrumentación ternaria).

Brightly

1

Acordion

2

mf

Bandoneon

mf

Fuente: TAKEMITSU, 1966, p.1. “*Música del Beer Hall*” (*bya hōru no ongaku*), transcripción exacta del manuscrito (inérito). Elaboración del autor.

8. Takemitsu utilizó dos acordeones y un bandoneón para la melodía y la contramelodía de la versión instrumental del vals y la música instrumental del *beer hall*, el cual es un grupo homogéneo tímbricamente, son dos instrumentos iguales (acordeones) más uno de similar timbre (bandoneón). Cuestión que reproduce la idea instrumental utilizada en *La trampa* (2 pianos preparados + 1 clavicémbalo).

9. *La Música del Beer Hall* en su versión orquestal agrupa los violines en tres grupos de seis violines cada uno, divididos a su vez en dos grupos de tres. Seis violas se dividen en dos grupos de tres, y a su vez hacen *divisi* de tres, para tocar una nota por viola de cada acorde (de tres sonidos).

8.5 El desarrollo psicológico de la música (*música metadieética*)

Escena de la charla en el interior de la casa entre Okayama y su esposa (07:41)

Un sonido de armónica de cristal (*glass harmonica* procesado electrónicamente) suena en principio como música extradiegética y aparentemente sin relación directa con la acción que está ocurriendo, pero inmediatamente es seguido por la pregunta de Okuyama:

- ¿Cómo? ¿Qué es ese sonido?

A lo que su esposa responde:

- ¿Ese sonido?

Dando cuenta de que el sonido fue escuchado únicamente por Okuyama. Al tratarse de un sonido completamente extraño y ajeno al medio ambiente en el que se encuentran, puede entenderse como producido dentro de la mente del Okuyama, transformándose entonces en un sonido de índole psicológico (*espacio sonoro metadieético*).

Ese tipo de sonoridad obtenido con una armónica de cristal, será luego la música preponderante en las escenas dentro del consultorio del doctor, un espacio que guarda analogía visual con el instrumento elegido, por estar repleto de acrílicos transparentes, espejos y mobiliario transparente, siempre transformando su distribución e iluminación interna. Enfatizando por medio de la música, la interpretación del espacio del

consultorio como la representación simbólica de la dimensión mental de Okuyama (aparato psíquico).

8.6 La función de la música en la representación simbólica

En *La trampa*, *La mujer de la arena*, y *El rostro ajeno*, la música ha ocupado –de diversas maneras– la función de hacer presente simbólicamente lo que se encuentra ausente en los diálogos o en la imagen, pero está implícitamente presente en el guión de la película, dentro del segundo plano narrativo. En el caso de *La trampa*, los representantes de un poder anónimo que manipula la vida de las personas, en *La mujer de la arena* la responsabilidad de la arena en la transformación psicológica del profesor y la función de dar vida a la arena como tercer personaje. En *El rostro ajeno*, esta particular función de la música guarda similitudes con los dos films anteriores, y además presenta un nuevo nivel de análisis de este fenómeno. La música, en este sentido, encara el tratamiento de la temática de la identidad de manera complementaria con el guión y la cinematografía. Ocupándose –especialmente– de los aspectos que no se hacen tan evidentes desde los diálogos o la imagen, otorgándoles mayor consistencia. Veamos un proceso musical que funciona en este sentido:

1. Escena de paciente sentado en la oreja (1:12:51)

En la escena donde un paciente aparece sentado sobre una escultura en forma de oreja, resuenan unos ataques de *kotsuzumi* (fuera de campo) con algo de reverberación artificial.

2. Escena de la aparición del inconsciente (1:13:51)

La enfermera dice:

- De nuevo su esposa

El doctor responde:

- Comprendo.

De esta manera se vincula el sonido del *kotsuzumi* con la palabra “esposa” (*Okusan*). El sentido de esta vinculación puede tener múltiples interpretaciones, pero si bien la palabra hace referencia a una supuesta pero no visible esposa del doctor, también

debido a que el idiograma Oku (奥) significa interior o parte interna y el apellido del personaje principal es Okuyama (奥山), se puede advertir la intención de aludir también al interior, es decir, el interior psíquico específicamente. Según la interpretación en términos psicoanalíticos mencionada anteriormente, puede ser interpretado como que el personaje cuando usa el rostro ajeno (la máscara) es dominado por la búsqueda de placer del inconsciente y las pulsiones del *ello*, que a partir este momento del film comienza a prevalecer en la mente de Okuyama. El color negro de la clínica en esta escena puede interpretarse como la simbolización del lado oscuro de la mente de Okuyama, ya que a partir de este momento el *ello* comienza a ejercer su hegemonía.

Por otro lado, el hecho de que sea la enfermera la que oye el sonido del *kotsuzumi* y advierta la presencia de la esposa al doctor, la sitúa en el rol de interlocutora y mediadora entre ésta y el doctor. Por lo que, dentro de la clínica –interpretada como espacio que simboliza la mente de Okuyama– los personajes del doctor, la enfermera y la esposa, por el tipo de participación escénica, sugieren representar los tres niveles del aparato psíquico (primera tópica) de Okuyama: consciente (doctor), preconsciente (enfermera) e inconsciente (esposa).

Esta escena marca un reemplazo del predominio del sonido de la armónica de cristal por el *kotsuzumi*. La armónica de cristal prevaleció, mientras Okuyama (vendado) había dominado la personalidad del personaje, como sonido característico (*soundmark*) de la clínica de color blanco. Ahora el predominio del *kotsuzumi* y la clínica en color negro, marcan el comienzo de la supremacía de Okuyama enmascarado.

3. Escena onírica la presencia visible de la esposa (1:14:17)

El *kotsuzumi* sigue sonando y se muestra la imagen de una mujer, a la que no se le ve el rostro con claridad, volando sobre una cama en un ambiente urbano, mientras limpia el parche de un *kotsuzumi*. Este personaje surrealista, es la encarnación del sonido del *kotsuzumi*, vinculada con la esposa del doctor (*Okusan*), y a la vez el avance del *ello* en la psiquis de Okuyama.

4. Escena de la infidelidad del médico (1:39:09)

En la escena que comienza con la imagen de la enfermera besando al médico aparece caminando, por el fondo de la clínica, la misma mujer que antes volaba en la cama. La enfermera pregunta:

- ¿Me pregunto quién va a asesinar a quién?

Comienza a oírse el tambor *kotsuzumi* (1:39:25) y el doctor responde:

- Una dentro de las tres personas...

Anticipando la idea de que alguien va a morir y será uno de los tres, una referencia simbólica a las tres partes de la psiquis de Okuyama. Y al mismo tiempo, puede interpretarse como una referencia a los tres integrantes del triángulo amoroso, aludido por el doctor, en la conversación con Okuyama en el *beer hall*: Okuyama, Okuyama con la máscara y su esposa.

Escena de Okuyama detenido por la policía (1:56:10)

En la escena en que llama la policía para avisar que está detenido Okuyama, luego de que éste atacara a una joven en la calle, se observa a la mujer en el fondo de la clínica tocando el ahora visiblemente el *kotsuzumi*. Sonido que antes apareció ubicado en un espacio híbrido entre el *espacio sonoro extradiegético* y el *espacio sonoro intradiegético* (fuera de campo). Ya que los personajes dentro de la clínica –enfermera y doctor– sin hacerlo explícito, parecen oír esos sonidos por los comentarios que hacen en relación con “la esposa”. Los golpes del *kotsuzumi* ahora son sonidos o música de pantalla (intradiegética). En ese momento se hace presente una mujer (“la esposa”) desconocida hasta ahora, que observa con cara de desaprobación a la enfermera al doctor, que se encuentra hablando por teléfono con la policía. Luego cuando esta mujer sale del cuadro se escucha (fuera de campo):

- ¡Querido...la comida!

Haciendo explícito que se trata de la esposa del doctor, antes anticipada y asociada con el sonido del *kotsuzumi*. Dejando expuesta también la infidelidad del doctor con la enfermera, los tres conforman un segundo triángulo amoroso. Es decir, que en este momento el sonido del tambor relaciona simbólicamente a la esposa del doctor como personaje y enfatiza el proceso de avance del *ello* en el control de la psiquis de

Okuyama, quien también está llevando adelante una simulada situación de infidelidad con su propia esposa.

9. Takemitsu como diseñador acústico (*acoustic designer*) de bandas sonoras y *soundscapes* narrativos: consideraciones finales

199

Para Takemitsu una de las más importantes cuestiones en cuanto a la composición de música de cine era determinar en qué lugar poner música y en qué lugar no. De esto se desprende que su estética compositiva no albergaba la posibilidad de abusar de la presencia de la música y el sonido dentro de una película. Su búsqueda de equilibrio, en ese sentido, lo conecta nuevamente con el pensamiento de Murray Schafer y su idea de generar un arte o ciencia interdisciplinaria llamada *diseño acústico* (*Acoustic design*). Propuesta que advierte la necesidad de que la humanidad sea consciente de la importancia de diseñar el *soundscape*, dado el incremento de polución sonora, producida por la aglomeración de gente en grandes ciudades y el aumento de nuevas tecnologías que emiten sonidos a niveles insalubres. Para ello, es primordial sostener el equilibrio ecológico de la vida humana con el medio ambiente, el cual puede ser compuesto y orquestado por profesionales a los que denominó “*diseñadores acústicos*” (*acoustic designers*). Con el fin de valorar estéticamente y preservar las marcas sonoras (*soundmarks*) más significativas y representativas de cada uno de los *soundscapes*. Es interesante advertir la cercanía que existe entre esta idea y la estética de las composiciones de Takemitsu para cine, en donde su uso racionalizado de la música y el sonido parece evitar rigurosamente la cacofonía y la saturación auditiva, así como la utilización de grandes niveles de intensidad sonora. Diseñando, de esta manera, para cada film un espacio sonoro único que se adecúe a las necesidades del devenir audiovisual específico, con la intención de captar la atmósfera sonora más apropiada según lo propuesto desde la imagen y el guión cinematográfico.

Murray Schafer advierte sobre la necesidad de prestar atención al desbalance existente –en occidente– en cuanto a estas dos columnas, en donde la columna de la izquierda parece dominar a la de la derecha (Tabla 1) (MURRAY SCHAFFER, 1977, p. 238-239).

Tabla 1 – Desbalance del *soundscape* de occidente en dos columnas

Sonido	No-sonido
Sonidos tecnológicos	Sonidos humanos
Sonidos artificiales	Sonidos naturales
Sonidos continuos	Sonidos aislados
Sonidos de frecuencias bajas	Sonidos de frecuencias medias y altas

Fuente: MURRAY SCHAFER, 1977, p. 239.

Este gráfico posee dos columnas que dan cuenta de distintas formas de antagonismo en diferentes elementos sonoros contenidos dentro del *soundscape*. Esos binomios de opuestos antagónicos podrían también ser utilizados para describir algunos de las decisiones fundamentales, en cuanto a la búsqueda de equilibrio, dentro de las bandas sonoras de Takemitsu. Coincidentemente con el pensamiento de Murray Schafer se puede apreciar, desde la perspectiva compositiva de Takemitsu, la intención de crear bandas sonoras que tomen en cuenta el equilibrio necesario entre los opuestos comprendidos en ambas columnas. En los tres films analizados predominan los *soundscape*s *Hi-Fi* en los que rara vez la música o los efectos sonoros son saturados con materiales volviéndolos ininteligibles. Por otro lado, los eventos sonoros, espaciados en el tiempo, conforman un recurso que es empleado en los tres films. La noción de *ma* en combinación con la de *sawari*, *un único sonido* y *torrente sonoro* en la macroforma se observa como un principio fundamental dentro de las tres bandas sonoras estudiadas. Pero el concepto de *ma* tiene también una importante implicancia en cuanto a la construcción del espacio ficcional que es propuesto desde las imágenes, en ese sentido Takemitsu adoptó un rol muy similar al de un diseñador acústico (*acoustic designer*) propuesto por Murray Schafer, atendiendo sistemáticamente a las necesidades de generar desde la propia propuesta musical y sonora un *soundscape narrativo* que se adecuara naturalmente a las características propias de las locaciones en donde transcurrían las escenas, con la capacidad de llevar adelante los segundos planos narrativos estudiados. Con esta perspectiva apuntó a la integración de aspectos concretos del sonido, aludiendo explícitamente al sonido propio del ambiente, y paralelamente, cargándolo de simbolismo en relación con la trama y la narrativa de los films. Finalmente, vinculando los materiales sonoro-musicales con aspectos no explicitados desde las acciones, los diálogos y las imágenes y situándolos en una

dimensión complementaria y equilibrada con todos los elementos constitutivos de la narrativa audiovisual.

Referencias

BUCKMINSTER FULLER, Richard. The Music of the New Life. *Music Educators Journal*, v. 52, n. 6, p. 52-68, 1966. Disponible: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.2307/3390717>. Acceso en: 14 mayo 2021.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CHION, Michel. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. 3. ed., Paris: Armand Colin, 2013 [1990].

DUARTE LOZA, Andrés. *Nihon nuberu bagu ni okeru Takemitsu Tōru no eiga ongaku (1962-1978)* [La música de cine de Tōru Takemitsu para la Nueva Ola de Japón (1962-1978)]. 71 páginas. Director: Tatsuhiko Nishioka. Tesis (Magister en artes, en música) – Departamento de Música, Universidad Nacional de Artes de Tokio, Tokio, 2013.

DUARTE LOZA, Andrés. Soundscapes narrativos: Toru Takemitsu y el diseño del espacio-tiempo de la banda de sonido. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA Y ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019, p. 179-189. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2021/01/EITAM5-paper_13_LozaA-pp_179-189.pdf. Acesso em: 27 maio 2021.

FUJITA, Takanori. Nō and kyōgen: music from the medieval theatre. In: TOKITA, Alison I. R.; HUGHES, David W. (Ed.). *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. 2. ed. New York: Routledge, 2016. Capítulo 6, p. 127-144.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Carlos Manzano (trad.). Barcelona: Lumen, 1989 [1972].

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, and London: BFI Publishing, 1987.

EMMERSON, Simon. The relation of language to materials. In: EMMERSON, Simon (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*, London: Macmillan, 1986. p. 17-39.

FEENBERG, Andrew. The Problem of Modernity in the Philosophy of Nishida. In: HEISIG, James W.; MARALDO, John C. (Ed.). *Rude Awakenings: Zen, the Kyoto School, and the Question of Nationalism*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1994. p. 151-173.

JACKSON, Yvette Janine. *Destination Freedom: Strategies for Immersion in Narrative Soundscape Composition*. 79 páginas. Committee: Anthony Davis (chair). Tesis (Doctor en filosofía, en música) – University of California, San Diego, 2017.

JØRGENSEN, Kristine. On transdiegetic sounds in computer games. *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook*, Bristol, v. 5, n. 1, p. 105-117, 2007. Disponible:

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/nl/2007/00000005/00000001/art00008;jsessionid=a59i2011nc5qj.x-ic-live-01>. Acceso en: 14 mayo 2021.

KULESHOV, Lev. Art of the cinema. In: LEVACO, Kuleshov (Ed.). *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Trad. Kuleshov Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974 [1929]. p. 41-123.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La otra cara de la luna: escritos sobre Japón*. Marcos Mayer (trad.). Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

202

OGI, Masahiro. Otoshiana no pointo: Teshigahara Hiroshi kantoku to katatte. [La idea de La trampa: conversación con el director Hiroshi Teshigahara]. *Āto shiatā*, Tokio, v. 1, n. 3, p. 4-11, 1962.

OHTAKE, Noriko. *Creative Sources for the Music of Tōru Takemitsu*. Aldershot: Scolar Press, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. 2. ed., Buenos Aires: Debolsillo, 2017 [1999].

RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México y Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.

RUTTMANN, Walter. Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst [Nueva concepción de cine sonoro y radio. Programa de arte sonoro fotográfico] In: GOERGEN, Jeanpaul (Ed.). *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica*. Siegen: Universität Gesthochschule, 1994. p.25-26. [Originalmente publicado en: Film-Kurier, Berlin, 11. Jg. Nr. 255, 26 Oktober 1929.]

SCHAFFER, Raymond M. *The New Soundscape*. Ontario: BMI, 1969.

SCHAFFER, Raymond M. *The Tuning of the World*. Michigan: Knopf, 1977.

SOURIAU, Étienne. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue internationale de filmologie*, v. 2, n. 7-8, p. 231-240, 1951.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. New York: Princeton University Press, 1973.

TAKEMITSU, Tōru. *Oto, chinmoku to hakariaeru hodo ni* [Sonido, confrontando al silencio]. Tokio: Shinchosha, 1971.

TAKEMITSU, Tōru. *Desde el margen de la música*. Tokio: Shinchosha, 1980.

TAKEMITSU, Tōru. Contemporary music in Japan. *Perspectives of New Music*. v. 27, n. 2, p. 198-204, 1989. Disponible: <https://www.jstor.org/stable/833410>. Acceso en: 14 mayo 2021.

TAKEMITSU, Tōru. *Ongaku o yobisamasu mono* [Lo que despierta a la música] Tokio: Shincho-sha, 1995.

TAKEMITSU, Tōru. *Takemitsu Tōru Chosaku-shu 3*. [Takemitsu Tōru colección de escritos vol. 3] Tokio: Shichosha, 2000.

TAKEMITSU, Tōru. *Complete Takemitsu Edition 3*. Tokio: Shogakukan, 2003.

TANIZAKI, Junichiro. *In Praise of Shadows*. New York: Leete's Island Books, 1977.

TESHIGAHARA, Hiroshi. Pitfall. In: *Three films by Hiroshi Teshigahara*. Director: Hiroshi Teshigahara. New York: The Criterion Collection, 2007 [1962]. 1 DVD, 1 hora 37 minutos.

_____. Woman in the Dunes. In: *Three films by Hiroshi Teshigahara*. Director: Hiroshi Teshigahara. New York: The Criterion Collection, 2007 [1964]. 1 DVD, 2 horas 26 minutos.

_____. The face of another. In: *Three films by Hiroshi Teshigahara*. Director: Hiroshi Teshigahara. New York: The Criterion Collection, 2007 [1966]. 1 DVD, 2 horas 2 minutos.

_____. Gaudi kara no Shuppatsu [La partida desde Gaudi] In: HENSHŪBU, Sōgetsu Shuppan (Ed.). *Teshigahara Hiroshi Katarogu*, Tokio: Sōgetsu Shuppan, 1982. p. 172.

TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication & Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, Amsterdam, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.
Disponibile: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469608629688>. Acceso en: 14 mayo 2021.

ZWERIN, Charlotte. *Music for the movies: Tōru Takemitsu [1994]*. Directora: Charlotte Zwerin. DVD, 58 minutos. Sony/BMG. Kultur Video, 2007.

Uma perspectiva de análise da obra *Série de arco* de Hermeto Pascoal

Carlos dos Santos
Universidade Estadual de Campinas
carlosvibrafone@gmail.com

Resumo: Este artigo realiza uma investigação sobre alguns processos composicionais utilizados por Hermeto Pascoal em sua obra *Série de arco*, associada a uma imagética da coreografia em relação à música. Buscamos propor a ideia de que Hermeto trabalha com a perspectiva de bricolagem nesta composição. Para tanto, utilizamos recursos analíticos voltados ao delineamento de contornos musicais (STRAUS, 2013), à análise rítmica baseada em operações simétricas (SANTOS, 2018), à identificação e construção de poliacordes (PERSICHETTI, 1961; CAMARA, 2016) e à cifragem universal (CABRAL; GUIGUE, 2017).

Palavras-chave: Hermeto Pascoal, Relação Imagem-Som, Música Instrumental Brasileira.

An analysis perspective of *Série de arco*, by Hermeto Pascoal

Abstract: This article investigates some compositional processes used by Hermeto Pascoal in his work *Série de Arco*, associated with an imagery of choreography in relation to music. We seek to propose the idea that Hermeto works with the perspective of bricolage in this composition. Therefore, we use analytical resources aimed at delineating musical contours (STRAUS, 2013), rhythmic analysis based on symmetrical operations (SANTOS, 2018), identification and construction of polychords (PERSICHETTI, 1961; CAMARA, 2016) and universal scrambling (CABRAL; GUIGUE, 2017).

Keywords: Hermeto Pascoal, Image-Sound Relation, Brazilian Instrumental Music.

Introdução

A obra *Série de arco* pertence às composições de exceção no catálogo de Hermeto Pascoal, uma vez que apresenta características peculiares à sua prática hegemônica, como a ausência de um gênero popular escrito ou implícito (como baião, choro, balada), uma estrutura de *leadsheet* (melodia com cifra) ou uma seção de improvisação idiomática (solo instrumental sobre uma estrutura harmônica). No entanto, características do seu estilo composicional se fazem presentes nesta composição. Neste artigo, abordamos a estruturação da obra, a articulação dos elementos que embasam as características musicais

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, EITAM5 (SANTOS, 2019, p. 291-303).

do estilo composicional de Hermeto, bem como as razões pelas quais seria possível estabelecer uma relação entre a música e a coreografia a ela vinculadas. Para iniciarmos nossa discussão, acreditamos ser necessária uma sucinta explicação acerca da gênese da obra.

Serie de arco foi comissionada por Jovino dos Santos Neto, pianista do grupo de Hermeto Pascoal. A irmã de Jovino, Maria Luiza Santos, era atleta de ginástica rítmica e a obra musical deveria adequar-se à coreografia de uma série com o uso do arco.

No início do século XX, a ginástica rítmica era denominada ginástica feminina moderna, tendo passado a se chamar ginástica rítmica desportiva a partir de 1974. No entanto, ainda hoje é um esporte praticado somente por mulheres. A ginástica rítmica “prioriza os movimentos corporais leves, porém com dinamismo, harmonia e amplitude, expressando sempre a beleza e a plasticidade da ginasta...” (SARÔA, 2005, p. 29). Os exercícios são divididos em cinco séries, com os aparelhos arco, corda, fitas e maças. Embora o arco seja confeccionado com plástico rígido, com diâmetro interno entre 80 e 90 centímetros (SARÔA, 2005, p. 34), na série com arco a ginasta precisa demonstrar versatilidade em movimentos de rolamentos, passagens, troca de mãos, rotações e pontes, além de precisar realizar, obrigatoriamente, pelo menos três saltos (LEBRE, 1993, p. 13).

Originalmente, cada série possuía obrigatoriamente um acompanhamento musical realizado por piano solo. No entanto, na década de 1980, começou a ser permitida a execução de músicas instrumentais através de fita k7 e essa exclusividade de repertório permaneceu até as Olimpíadas de Sidney, realizadas no ano 2000 (SARÔA, 2005, p. 29-30). Nos Jogos Olímpicos de 1982, as normas determinavam que a duração da obra musical que acompanharia uma série de arco individual de ginástica rítmica deveria se estender entre 60 e 90 segundos e o início dos movimentos da coreografia não poderia exceder os oito tempos musicais iniciais da música (LEBRE, 1993, p. 9).

Não há informações disponíveis a respeito de uma pesquisa detalhada realizada por Hermeto acerca das características olímpicas acima expostas, ou mesmo se o compositor conversou com a ginasta sobre estas características. Contudo, não seria possível para qualquer compositor desconhecer as características da série específica antes de escrever

a composição que colaboraria com sua coreografia. Jovino declara¹ que houve uma observação visual de Hermeto acerca da coreografia, em uma ocasião em que ambos estiveram em um ginásio e cronometraram a coreografia para a primeira versão da composição, para piano solo (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 104; SANTOS NETO, [s.n.]).

Posteriormente, essa composição foi ampliada e gravada pelo grupo no LP *Hermeto Pascoal e Grupo*, lançado pela gravadora Som da Gente em 1982. No encarte do disco está impressa a primeira versão manuscrita da partitura para piano solo, que traz a inscrição de cinco letras (A, B, C, D, E) indicativas das mudanças de seções que acompanham os movimentos coreográficos. Todavia, não existe uma edição completa da versão arranjada para o grupo. Os únicos fragmentos remanescentes, coletados por Luiz Costa-Lima Neto (1999) junto aos instrumentistas do grupo de Hermeto, restringem-se a partes cavadas que indicam a escrita de três linhas: o piano solo com a voz inferior dobrada pelo contrabaixo; uma linha superior tocada pela flauta (eventualmente com o flautim dobrando oitava acima) e depois pelo sax soprano; e outra linha executada pela bateria. As partes de percussão, harmônio e voz foram provavelmente gravadas com as orientações do Hermeto, porém sem a presença de uma notação gráfica, e o mesmo pode ser afirmado sobre as indicações de intensidades dinâmicas e algumas articulações.

A obra *Série de arco*

Escrita sob a forma ternária **A-B-A'** (Fig. 1), a obra segue algumas das especificidades da prática esportiva da série com arco individual anteriormente descrita. Com duração aproximada de 90 segundos, os dezenove compassos da seção **A** (comp. 1-19) – consequentemente, também os da seção **A'** – trazem a divisão realizada pelo compositor em cinco partes indicadas com letras, que em nossa análise serão grafadas minúsculas. Estas divisões seriam provavelmente indícios de momentos em que havia alterações significativas nos movimentos da coreografia. Com duração de 36 segundos, os oito compassos da seção **B** trazem a indicação da expressão *ponte*², ou seja, uma seção

¹ Depoimento disponível na gravação ao vivo de um Show realizado no Estado do Espírito Santo, em que Jovino Santos conta a história desta composição antes de ser tocada pelo grupo (SANTOS NETO, [s.n.]

² Conjeturamos que a seção **B** tenha sido escrita para uma possível série de arco coletiva, podendo ser estendida até os 140 segundos regulamentares dessa modalidade.

que apesar de contrastar com a primeira tem uma função de conexão entre as duas repetições da seção **A**. A seção **A'** consiste em uma repetição da seção **A** com inclusão do baixo elétrico e bateria – para que todos do grupo de Hermeto participassem da música de forma mais efetiva. Após a seção **A'** existe uma pequena coda que consiste em um comentário sonoro improvisado livremente, uma influência do *Free Jazz*. Dentro deste gênero, normalmente este comentário sonoro curto é intitulado *start-stop*.

Tabela 1 – Fatores indicativos da Forma musical e de vínculos com os movimentos esportivos.

Seções (compasso)	Instrumentação	Inscrições indicativas dos movimentos esportivos	Características
A (comp. 1-19)	Flauta/Piano	a (comp. 1-3) b (comp. 4-5) c (comp. 6-8) d (comp. 9-12) e (comp. 13-19)	Melodia na flauta dobrada quase integralmente pela voz superior do piano. Acompanhamento mais lírico, quase sempre arpejando.
B (comp. 20-27)	Sax/ Tutti	Ponte	Melodia no sax quase como um solo escrito. Acompanhamento com uma sonora mais densa, sonoridades rugosas e estridentes. Movimento harmônico mais rápido.
A' (comp. 28-46)	Flauta/Tutti	a (comp. 1-3) b (comp. 4-5) c (comp. 6-8) d (comp. 9-12) e (comp. 13-19)	Ênfase nas relações contrapontísticas, com dobra do contrabaixo na mão esquerda do piano e inserção da linha de bateria realizando polirritmias.
Coda (comp. 47)	Tutti		<i>Free Jazz</i> Start-stop

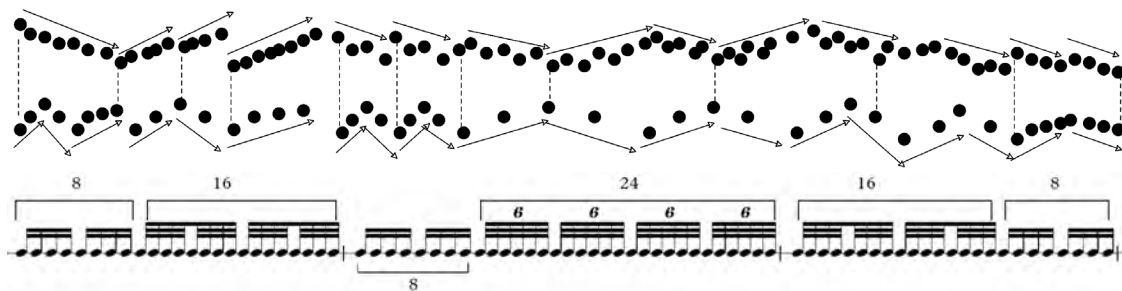
Fonte: Elaborado pelo autor.

Com foco na correspondência entre imagem e som, buscaremos em nossa análise sugerir quais poderiam ser os movimentos esportivos correspondentes aos elementos musicais, uma vez que

A correspondência desejada entre música e coreografia é um indicador da relação imagem-som em Hermeto, que faz surgir em "Série de arco", uma escrita que tenta representar a agilidade, fluidez e contrastes constantes da coreografia olímpica (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 111).

Analisando a subdivisão *a* (comp. 1-3, Fig. 1) observamos uma interessante proposta de transposição imagética entre a coreografia e a música. No contorno melódico temos uma profusão de movimento contrário das vozes, formando espécies de círculos ou giros do arco na ginástica rítmica. A ideia circular é reafirmada pela ideia de proporção rítmica, quase reflexiva na proposta de acelerandos e retardandos escritos, com alternância gradativa de velocidade. O sentido de continuidade decorre da ausência de pausas e da sutil oscilação nas subdivisões igualitárias.

Figura 1 – Na subdivisão *a*, ideia de circularidade decorrente do movimento contrário no contorno das vozes condutoras, acompanhadas por acelerandos e retardandos escritos. Pascoal, *Série de arco*, comp. 1-3.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A textura homofônica é explorada de duas maneiras neste início da obra. Nos três primeiros compassos (Fig. 1) uma linha melódica principal é executada na voz superior, acompanhada por arpejos na voz inferior. Este acompanhamento é formado quase inteiramente por SEGC³ <1232(1)>, que é reflexivo. A flauta sempre dobra a voz superior do piano.

³ De acordo com Straus (2013, p. 107-111), os contornos melódicos musicais (Segmentos de Contorno, SEGC; Contour Segment, CSEG) podem ser classificando numericamente de acordo com a sua disposição, atribuindo 0 à nota mais grave, 1 à segunda mais grave e assim por diante. A sequência numérica deve ser apresentada entre os símbolos <>.

Já na subdivisão **b** dos compassos seguintes (Fig. 2), blocos de notas são executados homorritmicamente (BERRY, 1987, p. 192, 233), formando uma textura homofônica por acordes (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 231). Prevalece o movimento direto no contorno das vozes condutoras (Fig. 2), relacionadas por movimento direto descendente, movimento contrário e movimento direto ascendente nas duas ocorrências finais. A densidade é ampliada através do acréscimo de notas por bloco e da ocorrência de um *crescendo* (ausente na partitura, mas presente na gravação). No parâmetro rítmico esta seção possui exatamente dois compassos idênticos de progressão simples de dilatação proporcional⁴, ou seja, dentro de um mesmo espaço temporal. Disso ocorre uma sensação de estabilidade rítmica. A flauta agora faz um desenho um pouco diferente da voz superior do piano, percorrendo um caminho de adensamento nas coleções referenciais – pentatônica, diatônica e cromática. Nesse contexto, entendemos que esta seção funciona como uma transição que tende ao movimento ascendente, ou seja, ao registro agudo.

Figura 2 – Na subdivisão **b**, ideia de transição decorrente, sobretudo, da prevalência de movimento direto ascendente no contorno das vozes condutoras, da dilatação rítmica, do adensamento textural e da ampliação nas coleções referenciais. Pascoal, *Série de arco*, comp. 4-5.

Flauta

Pentatônica diatônica Si bemol

Mixolídio de Si bemol com a quarta aumentada

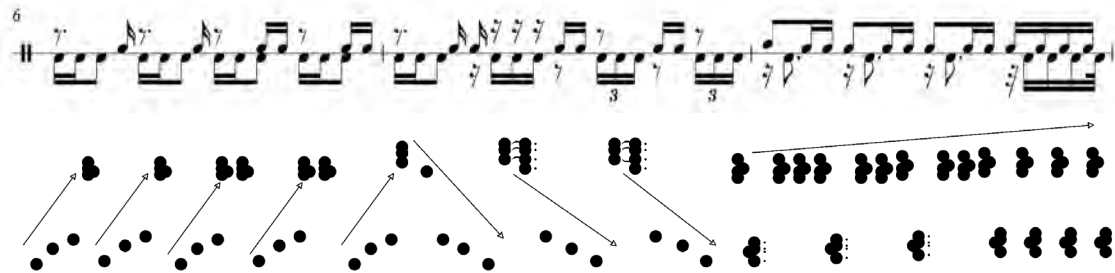
Sequencia cromática ascendente de terças menores

Fonte: Elaborado pelo autor.

⁴ Importante salientar que compreendemos como dilatação e não necessariamente como aumento ou diminuição, pelo fato deste tipo de fenômeno ser passível de observação em qualquer um dos sentidos (SANTOS, 2018, p. 62-63).

Na subdivisão *c* (Fig. 3), um jogo de complementariedade rítmica em que uma voz toca nos espaços vazios da outra voz provoca quatro movimentos ascendentes seguidos de três descendentes, com um movimento direcional ascendente mais amplo ao final.

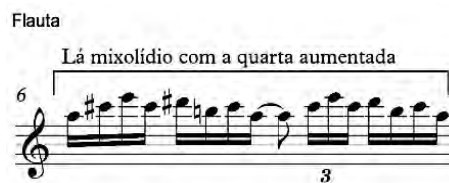
Figura 3 – Na subdivisão *c*, complementariedade rítmica. Pascoal, *Série de arco*, comp. 6-8.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A linha de flauta foi escrita após a concepção original para piano. Entendemos aqui que existe uma escrita que se assemelha à improvisação idiomática de música brasileira orientada jazzisticamente. Isto é confirmado no próximo compasso (Fig. 4), equivalente ao início da subdivisão *c*.

Figura 4 – No início da subdivisão *c*, escrita com orientação idiomática de música brasileira orientada jazzisticamente.



Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 6, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

Essa “abertura de vozes” entre a flauta e o piano é um procedimento comum na música popular brasileira. Quando utilizada no modo mixolídio com quarta aumentada e ressaltando intervalos de terça, é comumente associada a uma ambientação musical do nordeste brasileiro como um todo. Porém, por ter sido escrita por Hermeto com o objetivo

de ampliar a composição para execução por seu grupo instrumental, esta linha da flauta pouco tem relação com a coreografia. Mesmo assim, é possível observar uma ideia coreográfica no final da linha da flauta nesta subdivisão *c* (Fig. 5). As pequenas ondas presentes neste contorno da linha de flauta remetem a movimentos curtos de rotação do arco da coreografia.

Figura 5 – No final da subdivisão *c*, remissão a movimentos ondulatórios curtos. Pascoal, *Série de arco*, comp. 8.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Hermeto Pascoal normalmente utiliza-se de um sistema de notação harmônica conhecido por *cifragem universal*, que consiste em identificar através de letras, traços e números “estruturas verticais polifonicamente expandidas constituídas pela fusão de dois ou mais acordes diferentes executados simultaneamente” (CABRAL; GUIGUE, 2017, p. 1). Este procedimento é assemelhado ao conceito de poliacorde, a combinação de dois ou mais acordes (geralmente tríades ou acordes de sétima, sendo possível a combinação de outros tipos de acordes), formando uma sonoridade mais complexa em que a identidade de ambos é mantida (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 59). No entanto, Fábio Adour de Camara (2014, p. 477) relata que, muitas vezes no repertório popular, o poliacorde pode ser utilizado somente como uma simplificação gráfica da cifra, para facilitar o entendimento de tríades que possuem muitas notas adicionais. Jovino (apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 7), que trabalhou muitos anos com Hermeto, levanta a hipótese de que a utilização de tríades sobrepostas possa ter vindo do contato de Hermeto com a sanfona de oito baixos ou *pé-de-bode* na infância, quando a ouvia sendo tocada por seu pai. Essa sanfona diatônica de oito baixos foi tocada também por Hermeto até os 11 anos de idade, quando ele foi presenteado com uma sanfona de 32 baixos (SILVA, 2009, p. 8). As sanfonas ou acordeons possuem um sistema de botões em que o acionamento de cada um deles resulta na execução de um acorde, normalmente uma tríade maior, menor e diminuta. Sendo assim, os acordes estendidos para além da quinta requerem combinações

dessas tríades. Talvez possamos dizer que Hermeto, ao longo de sua trajetória, ampliou este sistema de combinações triádicas para gerar a sua linguagem harmônica.

Na obra *Série de arco*, Hermeto não se utiliza desta notação em forma de cifras. No entanto, podemos notar a ideia de sobreposição de tríades persiste ao longo de toda a composição. Nas subdivisões *a* e *b* (Fig. 6), uma das principais características harmônicas é a presença de acordes mais consonantes, com priorização de quintas e quartas, nos dois primeiros tempos de cada compasso. Nos dois últimos tempos desses mesmos compassos, temos acordes mais dissonantes, que priorizam segundas menores e maiores⁵. No final do quarto compasso, a nota lá bemol que transforma o acorde em diminuto funciona como antecipação do acorde do próximo compasso (inclusive, esta nota encontra-se somente na parte de flauta). Notamos que, na subdivisão *b*, temos uma sequência de movimento descendente (comp. 4) e outra ascendente (comp. 5). Essa espécie de espelhamento pode motivar um movimento de maior relaxamento, suscitando uma curvatura do corpo da ginasta para a frente ou em direção ao solo do tablado, enquanto o próximo compasso harmonicamente tende a posição mais esticada em pé ou com um salto no ar.

Figura 6 – Nas subdivisões *a* e *b*, compassos iniciados por acordes mais consonantes e finalizados por acordes mais dissonantes.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 1-5, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

⁵ Na última colcheia do primeiro compasso talvez exista um “erro”, provavelmente resultante da escrita instantânea de Hermeto. Seguindo-se pela coerência da sequência harmônica, esse acorde seria um Dó bemol com a nona menor [Cb (b9)], ou seja, no lugar da nota si bemol teríamos um Ré dobrado bemol.

A Tabela 2 traz a distribuição das alturas nas três primeiras subdivisões, equivalentes aos oito compassos iniciais da composição. Temos a quantidade de notas utilizadas em cada compasso e abaixo as notas que eventualmente não foram utilizadas para completar o total cromático.

Tabela 2 – Distribuição das alturas do total cromático nas três primeiras subdivisões da seção A.

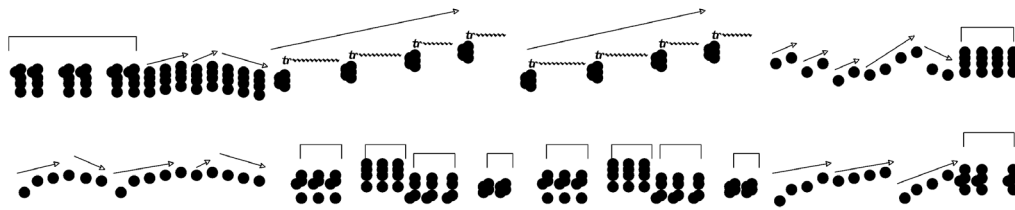
Compassos	Comp. 1	Comp. 2	Comp. 3	Comp. 4	Comp. 5	Comp. 6	Comp. 7	Comp. 8
Qtd. notas	12	9	10	12	12	11	12	12
Notas ausentes		C#-E-G#	D-E			F#		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na subdivisão *d* (Fig. 7) temos uma estrutura 1221 por compasso, ou seja, o primeiro compasso do ponto de vista de contorno e material é desenvolvido no quarto compasso, enquanto os dois compassos centrais são exatamente idênticos. Na linha inferior da estrutura 1, temos um movimento mais dinâmico do ponto de vista de contorno, enquanto a linha superior é mais estática. Na estrutura 2, existe uma inversão de movimentos – a linha superior descreve um grande movimento ascendente e a inferior é mais estática. Dentre todas as cinco subdivisões da obra, essa é a que tem mais repetições de acordes, representadas pelos colchetes na Figura 7. A estrutura 1 possivelmente corresponda a um dos saltos da ginasta já que o compositor utiliza pela primeira vez a sincopa que provoca um deslocamento do tempo. A presença dos *clusters* em *trinados* na estrutura 2 geram uma sonoridade bastante rugosa, que talvez tenha sido representado com um momento mais complexo ou confuso nos movimentos da coreografia.

O primeiro compasso da subdivisão *d* (comp. 9, na Fig. 8) possui um único conjunto de alturas (5-31), provavelmente obtido pela sobreposição de dois acordes, um menor e outro diminuto – por exemplo, Dó menor com dó diminuto. Este conjunto é resultante da sobreposição da linha superior do piano com a linha de flauta.

Figura 7 – Na subdivisão *d*, ideia de circularidade decorrente do movimento contrário no contorno das vozes condutoras, acompanhadas por acelerandos e ritardandos escritos. Pascoal, *Série de arco*, comp. 9-12.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 8 – No início da subdivisão *d*, sobreposição de duas tríades, menor e diminuta, invertidas e com a mesma fundamental Dó. Pascoal, *Série de arco*, comp. 9, redução.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A subdivisão *e* é a maior dentre as cinco e equivale à seção final da coreografia solo original. Sua estrutura é mais evidente no substrato rítmico, que consiste na alternância entre compassos com tercinas de semicolcheias e compassos com fusas. A redução rítmica (Fig. 9) traz a divise no compasso 14, com a sobreposição de duas camadas rítmicas contínuas. No entanto, as fusas ocorrem nas linhas de flauta e flautim, ou seja, não estariam na versão original para piano solo.

Figura 9 – Na subdivisão *e*, substrato rítmico indicativos de continuidade. Pascoal, *Série de arco*, comp. 13-19.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Harmonicamente, o compositor continua trabalhando com poliacordes e sequências harmônicas direcionais, por vezes ambíguos. Por exemplo, nos compassos 13 e 14 (Fig. 11) temos ao piano uma sobreposição que envolve uma sequência de tríades maiores em movimento ascendente sobre um acorde pedal de Dó# maior com sétima maior e nona – e este acorde sem terça pode ser interpretado também como sendo de Sol# maior com a quarta no baixo.

Figura 10 – Na subdivisão *e*, sucessão harmônica e ambiguidade. Pascoal, *Série de arco*, comp. 13-14.

Triades maiores
13 C D F G E G A Bb C D
Acorde Pedal C#7M(9)

Fonte: Elaborado pelo autor.

No compasso 14 da versão arranjada para grupo (Fig. 11), Hermeto introduz uma sequência melódica descendente na flauta, formada pela transposição de um grupo de quatro alturas (conjunto 4-9). Este padrão com o SEGC <3421>, da forma como é proposto, é simétrico com duas resoluções de sensíveis separadas por um trítone – por exemplo, no primeiro grupo a nota Ré# resolve no Mi e a nota Sib resolve no Lá. Este padrão é transposto sempre uma segunda maior abaixo, o que gera escalas hexatônicas simétricas. Esse movimento alude ao movimento do arco rodando no braço da ginasta, desde a parte alta do corpo, a cada volta se aproximando do tronco da atleta.

Figura 11 – Na subdivisão *e*, sequências gerando a coleção hexatônica.

4-9 Sequência descendente
Fl.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 13-14, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

Nos compassos 15 a 17 (Fig. 12) ocorre um interessante contorno, bastante intenso. Inicialmente, as ondulações geradas pelo movimento contrário das vozes condutoras sugerem gestos circulares na coreografia. Posteriormente, vários movimentos ascendentes com curvas e oscilações remetem a fotografias ou a um olhar seccionado de uma parte do arco quando está girando.

Figura 12 – Na subdivisão *e*, os movimentos contrários das vozes condutoras cedem espaço para movimentos curvos ascendentes. Pascoal, *Série de arco*, comp. 15-17.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Observando os compassos 16 e 17 (Fig. 13), com essa sequência ascendente no qual no arranjo para grupo a flauta realiza uma sobreposição da frase transposta uma terça menor acima (reduzindo as transposições ao âmbito da oitava), percebemos que, no compasso 16, a primeira nota de cada grupo de arpejos encontra-se uma oitava acima em relação ao pentagrama superior do piano. Já no compasso 17, elas estão na mesma oitava. Essa alteração provavelmente adveio da necessidade de adaptação da passagem ao piano para a tessitura da flauta, uma vez que, para que a estratégia anterior fosse mantida, haveriam notas extremamente agudas para a flauta no compasso 17. Todos estes compassos seguem pequenos padrões que são repetidos e transpostos com base na escala de tons inteiros. Por exemplo, o baixo vai sendo transposto em tons inteiros, os arpejos de tríade maior estão em relação de trítono com este baixo, sendo que ambos caminham paralelamente.

Nos compassos 18 e 19 que finalizam essa seção **A** (Fig. 14), temos um padrão que ocupa dois tempos do compasso composto, formado pela sobreposição de um *ostinato* arpejando o tricorde 3-8, com blocos de tétrades maiores com sétima maior conduzidos de forma paralela. Na versão para grupo, Hermeto repete mais duas vezes este padrão, totalizando seis repetições e inclui um crescendo de intensidade e densidade com introdução de dobramentos que vai culminar na seção **B**.

Figura 13 – Na subdivisão *e*, seqüências gerando a coleção hexatônica.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 16-17, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

Figura 14 – Na subdivisão *e*, seqüências gerando a coleção hexatônica. Na versão para grupo, seis repetições dessa passagem formam uma Ponte.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 16-17, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

A subdivisão *e* guarda outra diferença entre a versão original para piano e a versão arranjada para o grupo. Se na versão arranjada, o compasso 20 (Fig. 15) tem a função de *ponte*, na versão original ele estabelece uma ideia de *coda*. Originalmente, este compasso não mensurado teria uma breve improvisação em *clusters*, realizados com a mão aberta percorrendo toda a extensão do piano. Apesar de não estar notado fica subtendido que este seria um gesto em uma intensidade forte e que duraria tempo suficiente para a completude da série com arco pré-determinada, ou seja, poderia ser rápido ou lento de acordo com o tempo que faltasse para completar a coreografia.

Figura 15 – Compasso sem métrica pré-definida que pode assumir a função de Coda na versão para piano.



Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 20.

A distribuição das alturas nesta segunda parte da seção **A**, na parte do piano, é apresentada na Tabela 3:

Tabela 3 – Distribuição das alturas do total cromático nas duas últimas subdivisões da seção **A**.

Compassos	Comp.	Comp.	Comp.	Comp.	Comp.	Comp.	Comp.	Comp.
	9	10-11	12	13-14	15	16	17	18-19
Qtd. notas	12	12	10	12	6	10	10	12
Notas ausentes			C-A		C-D-E-F#- G#-A#	F-B	D#-A	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na seção **B**, Hermeto introduz em seu arranjo uma linha melódica para o saxofone. O compasso 21 (Fig. 16) consiste em sobreposições de blocos harmônicos encadeados de maneira livre, formados pela tríade maior com sexta maior ou com sétima maior. Na linha do baixo, temos uma figuração com arpejos do tricorde 3-8, presente na escala de tons inteiros.

Figura 16 – Na seção **B**, blocos harmônicos sobrepostos a arpejos do tricorde 3-8.



Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 21, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

A distribuição das alturas na seção **B**, parte do piano, é apresentada na Tabela 4. Hermeto omite duas alturas do total cromático somente nos dois primeiros compassos; após isto, todos os compassos trazem as doze alturas.:

Tabela 4 – Distribuição das alturas do total cromático na seção **B**.

Compassos	Comp. 20	Comp. 21	Comp. 22	Comp. 23	Comp. 24	Comp. 25	Comp. 26	Comp. 27
Qtd. notas	11	11	12	12	12	12	12	12
Notas ausentes	F	G#						

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na seção **B**, temos um solo de saxofone soprano, construído sobre a relação entre escala e acorde característica de uma improvisação de jazz. A diferença recai sobre o fato de todo o acompanhamento nos compassos 20 e 21 não seguir essa mesma lógica. Nestes compassos, temos a polarização na tríade de Sol menor tendo a maior parte dos apoios (notas longas e alvo) em notas deste acorde (Fig. 17). Todo o resto funciona como ornamentações do arpejo deste acorde com utilização de bordaduras e arabescos diversos.

Figura 17 – Na seção **B**, polarização na tríade de Sol menor.

The figure shows two staves of music for Saxophone Soprano. The first staff (measure 20) features a melodic line with several triplets and a long note. Annotations include 'Escala de Sol menor' with an arrow pointing to the scale, 'Polarizando a tríade indicada com setas' with arrows pointing to notes, 'pentatônica de Si bemol' with an arrow, and 'bordadura superior (arpejo/ Lá meio diminuto)' with an arrow. The second staff (measure 21) continues the melodic line with another triplet and long note, annotated with 'Continua polarizando o Si bemol' and an arrow.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 20-21, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

Este solo segue com construção de floreios sobre acordes (Fig. 18), tendo no compasso 22 e 23 um acorde de Mib menor com sexta que acaba gerando a escala de mi

bemol dórico. No compasso 24 começa um interessante processo cromático, partindo de Dó# até atingir um Si natural no final do compasso 27. Nesta sequência, temos a relação de Dó menor sendo polarizada nos compassos 25 e 26, chegando ao Si maior no compasso 27. Intercalando essas polarizações, ocorrem pequenos floreios, que funcionam como passagem cromática ou de sensível. No trecho em Dó menor, temos um segmento em Si menor e no trecho em Si maior temos a aparição do arpejo de Sib maior. Este movimento cromático descendente é evidenciado pelo piano, no compasso final da seção.

Figura 18 – Configuração harmônica da seção B.

The musical score for Saxophone (Sax. sop.) is divided into four sections with the following annotations:

- Measures 22-23:** Labeled "Mi bemol dórico".
- Measure 23:** Labeled "Nota em comum enarmônicamente" and "Passagem cromática Si menor" with "Sol Lídio" above.
- Measures 25-26:** Labeled "Dó menor" with "Passagem cromática Si menor" and "como floreio de Fá menor" below.
- Measures 27-28:** Labeled "Polarização do SI MAIOR" with "Si bemol Passagem cromática" above.

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 22-27, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

No compasso 27 (Fig. 19), temos uma sequência de sétimas menores descendentes cromáticas que, analisadas em blocos, formam o tetracorde cromático 4-1.

Figura 19 – Configuração harmônica da seção B.

The musical score for Piano (Pno.) in measure 27 is divided into two sections:

- Right Hand:** "sequência de sétimas menores descendentes cromáticas".
- Left Hand:** "Tetracordes 4-1 (cromático)".

Fonte: Pascoal, *Série de arco*, comp. 27, com intervenção analítica do autor do presente trabalho.

Toda a seção **B** poderia ser reduzida tendo como voz condutora o solo do sax no movimento harmônico: Sol menor (comp. 20-21); Mib menor (comp. 22-24); Dó menor (comp. 25-26); Si maior (comp. 27). Recordando que a seção **A'** vai repetir toda a primeira seção e seu início se dá na polarização de um acorde de Láb maior (comp. 1 e 28), o qual repousa em um Sol menor (comp. 2 e 29). Inclusive a nota alvo do fim do solo de sax, um Si natural, é resolvida na nota Dó no compasso 29. Em nossa interpretação, o solo de sax da seção **B** faz este grande movimento através de medianas cromáticas descendentes que direcionam para a seção **A'**, ou seja, o caráter de Ponte indicado pelo compositor fica mais evidente neste solo composto posteriormente do que na primeira versão de piano solo.

Observando toda a obra do ponto de vista de distribuição do total cromático obtemos a seguinte estatística (Tab. 5):

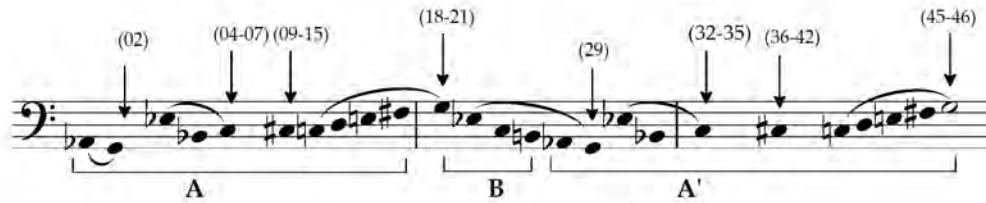
Tabela 5 – Distribuição das alturas do total cromático na obra.

Quantidade de compassos	Quantidade de alturas
32	12
4	11
8	10
2	9
1	6

Fonte: Elaborado pelo autor.

A despeito desta alta utilização do total cromático, existem sempre polarizações sobre notas ou acordes normalmente reiteradas pela linha mais grave ou utilizada como centro para a construção de escalas. Seguindo essa lógica, podemos obter uma redução (Fig. 20) demonstrando os principais caminhos harmônicos aqui expressos, com ligaduras ressaltando o movimento “cadencial”, as setas indicando os pontos de polarização e colocando entre parênteses o número dos compassos equivalentes.

Figura 20 – Polarizações ao longo da composição. Pascoal, *Série de arco*, comp. 15-17.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Através da observação desta redução (Fig. 20), é possível interpretar que esta composição polariza a nota Sol, descrevendo um caminho que atinge esse centro passando pela tradicional subdominante e contando com o trítono que retorna ao Sol via escala de tons inteiros e mediantes cromáticas. Por isto, apesar de não ser tonal ou modal, esta composição tem polarizações constantes, direcionamentos obtidos principalmente via escala de tons inteiros e repetições – tanto de pequenos padrões quanto de seções completas. Cada fragmento, normalmente organizado em um ou dois compassos, forma pequenos blocos com características singulares que polarizam uma determinada nota ou acorde. Estes, por sua vez, são encaixados e manipulados de forma direcional, estabelecendo uma espécie de cadência que, neste caso, retorna à nota polarizada no primeiro bloco, como um arco.

Considerações finais

Hermeto realiza a associação entre a coreografia e a música utilizando como processos composicionais principais: recursos de contorno, como movimento contrário e direcionalidade, principalmente ascendente que pode indicar as rotações do arco; sequências de pequenos padrões que são repetidos como movimentos coreográficos semelhantes ou idênticos; processos rítmicos como dilatação e sincopas para indicar a velocidade do movimento ou a utilização de um salto; quase nenhuma utilização de silêncio ou pausas, o que indica uma fluidez ou continuidade dos movimentos; poliacordes, que pode simbolizar a união entre a ginasta e seu instrumento (arco); *clusters* em momentos mais densos e complexos da coreografia; delimitação contrastante das seções para um entendimento imediato da ginasta.

Apesar desta obra ser excepcional na produção de Hermeto, por não apresentar uma estrutura de *leadsheet*, nem seções de improvisação idiomática e tampouco um ritmo popular claramente delineado, acreditamos que esta composição de Hermeto possua uma série de elementos característicos do estilo composicional desenvolvido ao longo de sua experiência criativa. Arriscamo-nos a dizer que grande parte das obras de Hermeto possua relações entre imagem e som. É como se cada elemento musical fosse uma imagem e a sequência destas imagens constitui uma composição. Estas sequências de imagens não são conectadas ao ponto de serem compreendidas como algo contínuo, conforme ocorre no cinema tradicional. Estes encadeamentos de imagens são segmentados e contrastantes, o que individualmente contribui com a identificação destas. Apesar disto, existe um movimento direcional no qual são priorizadas breves repetições, com o intuito de fixar determinada combinação de imagens. No caso específico desta composição, é como se cada imagem consistisse em uma fotografia sonora de um movimento da ginástica rítmica. A reorganização das imagens e suas eventuais modificações geram outras composições, ou seja, não existe inicialmente a necessidade de se criar algo exclusivo para determinada composição. Por isto, propomos que Hermeto seja entendido como um artista *bricoleur*,

um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis, ao contrário do engenheiro, que subordina cada tarefa específica “à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida do seu projeto” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 33 apud NAVES, 2000, p. 36).

A maestria artesanal se dá no acúmulo de elementos e sua adaptação a diferentes sequências⁶. Com base na análise da obra *Serie de arco*, podemos elencar algumas destas estratégias composicionais características do compositor: repetições de pequenos padrões circulares e simétricos estruturados em poucos compassos e construídos sobre arpejos; poliacordes triádicos trabalhados de forma paralela, sequencial e direcional; fragmentos melódicos baseados em escala mixolídia com quarta aumentada, normalmente arpejando o acorde de dominante com pequenas ornamentações; utilização do total cromático em

⁶ Este processo de bricolagem fica evidente na publicação *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000) com 366 composições escritas entre 1996 e 1997.

um curto espaço de tempo, porém sempre com polarizações e muitas vezes seguindo a escala de tons inteiros; sobreposições de melodias em terças paralelas.

Referências

225

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- CABRAL, Thiago; GUIGUE, Didier. (In)Harmonicidade das estruturas verticais na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019, [s.n.].
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- KOSTKA, Stefan; SANTA, Mathew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5 ed. NY: Routledge, 2018.
- LEBRE, Eunice M. Xavier Guedes. *Estudo comparativo das exigências técnicas e morfofuncionais em ginástica rítmica desportiva*. Tese (Doutorado em Ciência do Desporto) – Universidade do Porto, Portugal, 1993.
- NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicalia: contenção e excesso na música popular. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, p. 35-33, 2000.
- PASCOAL, Hermeto. *Série de Arco*. Partitura manuscrita presente no encarte do LP. Gravadora Som da Gente, SDG 010/92, 1982.
- PASCOAL, Hermeto. *Hermeto Pascoal & Grupo*. SDG 010/92. São Paulo: Som da Gente, 1982. 1 LP.
- PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Editora Senac-Itaú Cultural, 2000.
- PERSICETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- SANTOS, Carlos R. F. *Uma investigação sobre os processos composicionais de Arrigo Barnabé no álbum “Gigante Negão”*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- SANTOS, Carlos R. F. Uma perspectiva de análise sobre a primeira seção da composição “série de arco” de Hermeto Pascoal. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019, p. 291-303. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_21_SantosC-pp_291-303.pdf. Acesso em: 27 maio 2021.
- SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal & Grupo raridade = Série de arco*. Depoimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meZyeaaB9BM>. Acesso em: 27 maio 2021.

SARÔA, Giovanna R. *A História da Ginástica Rítmica em Campinas*. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Movimento) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SILVA, Camila Perez. *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a Indústria Cultural*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

STRAUS, Joseph N. *Introdução a Teoria Pós-tonal*. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. Salvador e São Paulo: EDUFBA e Editora UNESP, 2013.

Interações entre escrita e *instrumentalidade* em *Ladainha* e *Eclusas*, para violão solo

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss
Universidade de São Paulo
ledicefelice@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4227-0485>

Silvio Ferraz
Universidade de São Paulo
silvioferraz@usp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8263-6640>

Resumo: Este artigo tem como tema as estratégias de construção de performance de duas peças para violão solo, *Eclusas* e *Ladainha*, traçando um amplo diálogo com os violonistas e pesquisadores Daniel Murray e Stanley Levi, que não apenas estrearam cada qual uma das duas obras, como também deixaram registrados em trabalhos acadêmicos seu modo de construção de performances. Propomos assim uma leitura dessas duas composições a partir dos paradigmas sonoros que permeiam essas obras, do conhecimento do universo de referências do compositor (Silvio Ferraz) e do universo de performance do violão da segunda metade do séc. XX herdado pela violonista (Ledice Fernandes Weiss). Observamos a importância da composição e reconstrução do gesto nas duas pontas do processo de colaboração compositor-interprete. Nossos principais referenciais são as noções de *técnica estendida* e aquela do aspecto tripartite da música no gesto, textura e figura, tal qual proposto por diversos compositores, como B. Ferneyhough, H. Lachenmann, Luciano Berio e resgatada pelo compositor.

Palavras-chave: Violão, Técnica Estendida, Colaboração Criativa, Gesto Musical.

Interactions between notation and instrumentality in *Ladainha* and *Eclusas* for solo guitar

Abstract: This article has as its theme the performance construction strategies of two pieces for solo guitar, *Eclusas* and *Ladainha*, establishing a wide dialogue with the guitarists and researchers Daniel Murray and Stanley Levi, who not only premiered each of the two works, but also got to know their strategies on performance construction in academic works. Thus, we propose a reading of these two compositions based on the sound paradigms that permeate them, the knowledge of the universe of references of the composer (Silvio Ferraz) and the universe of guitar performance in the second half of the century based upon the guitarist's experience (Ledice Fernandes Weiss). We observed the importance of the composition and reconstruction of the gesture at both ends of the composer-interpreter collaboration process. Our main references are the notions of extended technique, and that of the tripartite aspect of music in gesture, texture and figure, as proposed by composers such as Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Luciano Berio and restored by the composer.

Keywords: Guitar, Extended Technique, Creative Collaboration, Musical Gesture.

A interpretação e a re-apropriação da escrita

O presente trabalho trata dos processos de escrita, interpretação, re-apropriação e transmissão do material sonoro concebido por um compositor e reconstruído em performance por um intérprete instrumentista. Nesta cadeia de sucessivas traduções (do som e gesto imaginados ao som e gesto em *performance*), a transversalidade acontece na contribuição dada por cada ator do processo.

Sendo uma reflexão conduzida a dois por um compositor e uma violonista, o texto do artigo se apresenta na forma de um diálogo, em que a autora-violonista conduz a reflexão no corpo principal do texto, e tanto as respostas e comentários do autor-compositor com as citações de autores diversos e dos instrumentistas entrevistados, em forma de citação direta.

A fim de dar corpo à discussão, nos pautaremos no caso concreto de duas peças, *Ladainha* (2007-2008), para violão solo com *live transforming*, e *Eclusas* (composta em 2018, com partitura revisada publicada em 2019), para violão solo. Utilizaremos como ferramentas, além da vivência da performance, o estudo das soluções encontradas na interpretação da partitura pelos dois violonistas e pesquisadores para quem as obras foram dedicadas – respectivamente, Daniel Murray Vasconcellos e Stanley Levi Fernandes – a partir do registro em vídeo das estreias, bem como do depoimento dado em entrevistas pelo compositor e pelos intérpretes.

O objetivo do trabalho é, assim, identificar nas obras analisadas os sucessivos e transversais processos de tradução que o gesto musical imaginado sofre até atingir uma forma artística efêmera, que é a da performance, fomentando a discussão acerca da dificuldade de tradução e interpretação inerente à escrita. O debate insere as questões da mediação e da colaboração entre compositor e *performer*.

Apresentação de *Ladainha* e *Eclusas*

Compostas a um intervalo de dez anos uma da outra, as duas peças para violão solo possuem uma forte identidade musical; sua sonoridade reflete uma concepção criativa em que a ideia de *afeto* determina sua forma e seu material sonoro, que é fundamentado em diferentes tipos de escuta. Assim, a estrutura – bastante semelhante, de *Ladainha* (2007-

2008) e de *Eclusas* (2018) – baseia-se na transição contrastante entre diferentes texturas violonísticas, cada uma lidando com recursos mais ou menos *idiomáticos*, que exploram no violão possibilidades timbrísticas das mais às menos estendidas. Ao *parametrizarem* os gestos do violonista e reinventarem sua técnica; ao partirem de diálogos mais ou menos intensos com seus intérpretes; ao adaptarem as ideias inicialmente concebidas propondo soluções *dinâmicas* imaginadas ora pelo compositor, ora pelo instrumentista; ao ampliarem a sonoridade típica do instrumento através da manipulação de sua ressonância (escordatura e microtonalismo), as duas peças para violão reciclam possibilidades de ampliação da gama de sonoridades de um instrumento tão tradicional quanto o violão.

Daniel Murray Vasconcellos, para quem *Ladainha* é dedicada, salienta, em sua dissertação de mestrado, a característica cambiante dessa identidade própria à obra, que passa “da sonoridade tradicional às sonoridades estendidas com alturas menos definidas”, com “inclusão gradual de coeficientes de ruído”, caracterizando uma “escrita cíclica entre sons tonais e ruídos” (VASCONCELLOS, p. 27). Tais características são, em realidade, reflexo de uma densa concepção da *escuta musical*, que por sua vez se inspira nas ideias de dois compositores europeus, Helmut Lachenmann e Brian Ferneyhough. Por conseguinte, a transição entre *escutas gestual, textural e figural* se traduz, em *Ladainha* e *Eclusas*, na oscilação entre sonoridades secas (rudes e percussivas), momentos de texturas em arpejos, *tremolos* e *trinados* (caracterizando sons *ressonantes*) e, no caso de *Ladainha*, na presença de motivos melódico-harmônicos¹.

É de Ferneyhough que tomamos emprestada a ideia dos três níveis da escuta musical – o da figura, o da textura e o do gesto -, sendo o primeiro - relativo às relações que se estabelecem entre alturas de notas - o mais abstrato (posto que dependente de um parâmetro visual, de disposição das notas na partitura). Quanto à textura, que seria dependente de uma certa *permanência* do fluxo sonoro para que se caracterize enquanto tal, ela teria um aspecto igualmente subjetivo, por remeter a sensações; no entanto é isenta de uma função musical representativa, ao contrário da escuta figurativa². No pensamento composicional presente nas duas peças, a escuta textural assume, por suas qualidades em

¹ Observe-se que este procedimento composicional tem um parentesco que não passa despercebido com uma das obras mais importantes do repertório violonístico do século XX, *La Espiral Eterna* (1971) de Leo Brouwer.

² Um estudo mais detalhado da proposta de Brian Ferneyhough de aspectos da escuta musical foi trabalhado por Ferraz (1997, 1998).

termos de permanência e continuidade, um importante papel estrutural para o discurso musical capaz de conectar os eventos sonoros, por mais segmentados que estejam, e atribuir-lhes poder de compreensão, efetivação e persuasão (TEIXEIRA DA SILVA; FERRAZ, 2015a, p. 120).

Por fim, o gesto, entendido em suas duas dimensões, sonora e instrumental, abre a escuta a múltiplas modalidades, que relacionam, de maneira significativa, a música ao movimento (GODØY; LEMAN, 2010, ix). Tal escuta gestual, podemos ainda relacionar a uma escuta simbólica, “resultado de um cruzamento semiótico entre dois sistemas de signos, ou entre um sistema de signos e a linguagem (gestual, visual ou verbal)” (FERRAZ; ALDROVANDI, 2000, p. 2, traduções nossas).

Abre-se uma outra possibilidade de pensar figura, textura e gesto, agora face a este jogo de sinestesia próprio da percepção humana. É neste sentido que podemos dizer que, na figura, a imagem se faz enquanto objeto visual (os perfis melódicos, a ideia de linha melódica, de bloco harmônico, de sobreposição), na textura em objeto tátil (rugosas, lisas, densas, rarefeitas) e na kinestesia, em um fluxo de energia que pode ser refeito pelo corpo. (FERRAZ, 2021)

Nesse sentido, observa-se tanto em *Ladainha* com em *Eclusas* a contraposição de dois tipos de sonoridade: a das notas de altura definida e sons mais secos (VASCONCELLOS, 2013, p. 27). Ao referir-se a elas, o compositor descreve *Ladainha*:

Existem dois tempos que andam em paralelo. O tempo das melodias longas, tempo lento, piano ou pianíssimo, tempo de um lamento. E há o tempo das trovoadas, das portas que se fecham e das cadeiras arrastadas: acordes, *pizz. Bartók* e fortes súbitos em movimentos mais rápidos, aflitos, angustiados e tensos que invadem o curso livre do choramingo de velhinhas entoando suas ladainhas. (VASCONCELLOS, 2013, p. 27)

Veremos abaixo como a escuta gestual nas obras estudadas relaciona-se, em grande parte, ao material mais percussivo, de sons secos, tanto pelo aspecto físico e visual da percussão ao violão como pela resultante sonora, enquanto a textural diz em geral respeito a recursos violonísticos mais enraizados (harpejos, trinados próximos e oitavados, *tremolos* em campanellas, *tremolos* de várias notas...), derivados dos grupos técnicos *ponteado* e *rasgueado* (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Ademais, as duas obras possuem pontualmente momentos de escuta figural, em meio às escutas majoritariamente textural e gestual: enquanto *Eclusas* possui um curto trecho atipicamente melódico, que veremos abaixo, em *Ladainha*, trata-se especificamente da frequente reiteração de um único motivo (composto de acordes *plaqués* tocados de maneira forte e o mais seca possível, Figura 1), que pelo seu contorno melódico cromático descendente, pode ser visto como um elemento temático (figural) e, pela articulação voluntariamente *seca* de seus acordes, desperta concomitantemente as duas outras escutas.

Figura 1 – Silvio Ferraz, *Ladainha*: motivo de acordes secos.



Fonte: Ferraz, 2008, p. 1.

Sobrevoando a partitura desta obra, vê-se que, nas seções inicial e final, predomina uma textura onde se alternam os dois elementos evocados por Murray – o do lamento com suas campanellas, mais piano, e o das trovoadas em fortíssimo, com seus acordes secos, seus *pizzicatos* *Bartók* e percussões sobre o tampo. Grosso modo, são intitulados “calmo e cantabile possibile” os pequenos momentos em que predomina o lamento, e “agitato” aqueles em que os gestos em forte se tornam mais presentes. Há, por momentos, uma alternância, a tal ponto frenética de nuances dinâmicas extremas, que se poderia pensar em sua serialização nota a nota (Figura 2).


Figura 2 – Silvio Ferraz, *Ladainha*: alternância textura ressonante e gestos secos.





Fonte: Ferraz, 2008, p. 4.

É crucial observar que tanto o lamento quanto os acordes secos calcam sua gestualidade na presença de microtons, obtidos graças a uma escordatura bastante singular - que é exatamente a mesma em *Ladainha* e *Eclusas* -, posto que altera a afinação de duas cordas centrais do violão, a terceira e a quarta. Essa escordatura faz uso de microtons, através da elevação de 1/4 de tom d 4a corda, e o abaixamento da 3a corda, do mesmo intervalo. Ela encontra-se explicada na Figura 3, item 2.

Figura 3 – Silvio Ferraz, *Ladainha*: bula.

1.  tap the guitar body board trying to produce different sounds – higher or less higher sounds.

2.  quarter tone *scordatura*

3.  except to *arpeggiato* chords, all the other chords must be played with all notes played simultaneously and very dry.

Fonte: Ferraz, 2008, p. x.

A partir dessa escordatura, muito do *lamento* de *Ladainha* provém de uma sonoridade “desafinada”, obtida a partir de longos *tremolos* sobre falsos uníssonos principalmente concentrados ao redor de dois polos, as notas Sol (terceira corda solta) e Si (segunda corda solta, Figura 4).

Figura 4 – Silvio Ferraz, *Ladainha*, compasso 37-42: *tremolos* ao redor dos falsos uníssonos em Sol e Si.



The image shows two staves of musical notation. The first staff covers measures 37 to 42, and the second staff covers measures 40 to 42. The notation features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, indicating tremolos. Dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *p* are used throughout. There are also some performance instructions like *L.V.* and *mf*.

Fonte: Ferraz, 2008, p. 2.

Notório também é que o desenrolar rítmico da peça inteira se caracteriza por certa inconstância, fazendo sucederem quíalteras sempre diferentes, por vezes aninhadas, fato que complexifica o ritmo e, notadamente, resulta para o lamento o afeto triste, de choro soluçado, com seus constantes acelerandos e desacelerandos. Esses elementos todos, aos poucos, dão forma a um tipo específico de *ladainha*, evocando imagens sonoras comuns no Brasil, nas músicas regionais e nos cantos de carpideiras realizando seus lamentos. Daniel Murray se recorda:

A peça vai revelando aos poucos essa sonoridade nordestina. É como se tivesse duas músicas: o choro e umas “portas batendo” [...] essa imagem compõe uma estória que o Silvio me contava, um estímulo que me fizesse render [...]; as “portas batendo” sendo os acordes e Pizzicatos Bartók, que pontuam lá no meio. Esses acordes vão aos poucos tomando mais espaço, dominando a estrutura, e lá pelas tantas tem essa passagem bem nordestina (VASCONCELLOS, 2021).

Assim identifica-se, na estrutura geral da peça, uma seção intermediária (p. 3-4) composta de “calmo”, seção de cinco compassos, onde uma textura contrapontística a duas vozes vem romper a *ladainha*, e de “*marcato il ritmo*”, parte de 21 compassos caracterizada pela sucessão de aglomerados de notas inusitadamente ressonantes (*lasciare vibrare*), tocados em registro forte, soando como *campanellas-clusters* (Figura 5). Tal referência a sinos compõe importante referência, lado a lado com os lamentos e cantos populares, no repertório do violão no séc. XX. Nesse sentido, poderíamos aqui relacionar tais aglomerados com os clusters de meios-tons de *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer. Ainda no que diz respeito a essa imagem de lamento, a seção explora, assim, a sonoridade de sino (*campanella*) – um efeito de ressonância obtido pela ação de ambas as mãos (KREUTZ, 2014, p. 122-125) tocando notas próximas em cordas adjacentes que, nas *campanellas-clusters* em *Ladainha*, têm a ressonância potencializada pelos microtons oriundos da escordatura.

Esses quase-acordes (que serão retomados em *Eclusas*) se destacam, ainda, por serem compostos de duas ou mais notas que formam um falso uníssono (ou uma falsa oitava): na maioria, eles rodeiam as cordas 3 e 4, ambas alteradas em um quarto de tom segundo a escordatura descrita na Figura 3, e eventualmente ultrapassam intencionalmente o marco do semitom, o que tem sempre o propósito de uma sonoridade

instável, marcada por flutuações de batimentos. Esses aglomerados são em geral homofônicos, ritmicamente marcados, podendo também aparecer como reverberações ou *cadeias de apogiaturas* de notas que se encadeiam (Figura 5).

Figura 5 – Silvio Ferraz, *Ladainha*, “*marcato il ritmo*”: aglomerados ressonantes.



Fonte: Ferraz, 2008, p. 4.

Nas passagens alternando *pizzicatos* *Bartók* e acordes (quase sempre secos, à exceção do final de “*marcato il ritmo*”) – compassos 25, 36-37, 47-49, 91-93, 101-102 – , “a sonoridade muda muito se o violonista toca em versão solo ou em versão com eletrônica³, a primeira sendo no geral muito mais silenciosa e rápida, enquanto que na interação com as multiplicações que a eletrônica traz, os silêncios são preenchidos por sons *que conectam*” (VASCONCELLOS, 2021) e que acabam alongando a peça.

Enquanto admite que o final de *Ladainha* propõe uma “volta” ao começo, sendo um “possível A-B-A”, Murray opina que o compositor, ao escrever para violão, tenha querido salientar tanto em *Ladainha* como em *Eclusas* a característica intimista do instrumento, explorando o registro piano (VASCONCELLOS, 2021). No entanto, a presença do componente eletrônico em *Ladainha*, que retoma, retransmite e modifica os sons tocados ao vivo pelo violão, vem ainda a complexificar a relação entre escrita e performance.

Havia a eletrônica, o lamento e os golpes como batidas na segunda parte: isto é o que trabalhamos no limite também de coisas que eu tinha escrito e que no momento pareciam inalcançáveis. (FERRAZ, 2021)

Na estreia, foi o próprio compositor quem manipulou a eletrônica; Daniel ainda a tocou diversas outras vezes, com e sem eletrônica, e até com a eletrônica pré-gravada, mas nunca mais até o presente em duo com o compositor. Segundo o intérprete, eles

³ Segundo Murray, o compositor lhe deixou a escolha de fazer a peça em diferentes versões, para que pudesse se adaptar a diferentes situações de concerto.

aproveitaram dessa ocasião para explorar um registro diferente da obra, tocando-a muito mais forte do que haviam trabalhado.

No dia da estreia teve aquela vontade de eletrônica, e ficou exatamente o oposto dessa coisa mais fofoca, intimista, esse choro que não se escuta direito, pois tudo foi amplificado, multiplicado pela eletrônica no fundo da sala... foi uma experiência interessante. Em princípio a eletrônica teria que ser mais baixinha. Essa peça tem uma gama de possíveis interpretações [...] e essa que a gente fez lá na USP foi a mais barulhenta, tinha uma eletrônica “pra quebrar”, e o violão era bem presente, bem amplificado. (VASCONCELLOS, 2021)

Enquanto a aproximação de *Ladainha* em seu aspecto arquitetural, de compreensão das diferentes partes e afetos foi algo, para Daniel Murray, menos da ordem da leitura do que da vivência, tal não foi o caso do processo de Stanley Levi Fernandes com a partitura de *Eclusas*, que lhe veio às mãos já pronta. Daniel não teve contato com uma partitura pronta, mas acompanhou seu processo de concepção a partir de pedaços que iam se modificando e agregando aos poucos, até comporem a peça tal qual estreou em maio de 2008.

O músico, quando aborda pela primeira vez *Ladainha*, *Eclusas* ou qualquer outra partitura, não se deve deixar levar por uma tendência a escanear a partitura “da esquerda pra direita”, mas sim adotar uma técnica de decifração, primeiro buscando uma visão geral da partitura, pra depois entrar nos detalhes, como nos ensina Brian Ferneyhough. (FERRAZ, 2021)

Stanley Levi Fernandes comenta a complexidade inerente à escrita de *Eclusas*, que não seria “simples nem óbvia”. O violonista declara ter se aproximado da obra, como sempre faz, com uma visão analítica “em vários níveis: partindo do nível macro, para ver as grandes seções da peça, e em seguida ir descendo paulatinamente nas subdivisões, até atingir o nível dos motivos, frases, e da nota individual” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

O violonista identifica a primeira grande seção de *Eclusas* (p. 1-2), onde há a exposição de um motivo inicial (Figura 6), “com essa técnica que o Silvio criou com as pestanas deslizantes” (sendo que esta seria para Levi a primeira frase), motivo que aos poucos se entrelaça com “novos elementos, notas e pequenos gestos”. A segunda e última grande seção iniciaria, para Stanley Levi, no último pentagrama da página 2 (tempo 1):

“uma longa seção de *tremolos*, em que começam a aparecer apogiaturas intercaladas”. Dentre as partes que compõem esta última seção, o violonista destaca uma que contém *taps*, *glissandos*, *scraps*, *pizzicatos Bartóks*, *tappings* (p. 3, linhas 2 e 3) e, em seguida, o “*fluido e cantabile*, que para mim é uma coisa mais melódica e sentimental, que eu entendi como um clímax da peça” (Figura 7) (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021). A compreensão do significado e função desta parte contrastante é um dos pontos cruciais que revelam divergências e pontos de vista diametralmente opostos, estando originalmente longe de uma concepção sintática e romântica da música.

Em minha música, não há melodia principal, nem tema, nem motivo; o que aparece nela são objetos... São golpes, gestos que deveriam ser realizados entre muitas cordas, para justamente criar a reverberação entre elas, como nos golpes de sinos. (FERRAZ, 2021)

Figura 6 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, p. 1, linha 1: motivo inicial.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 1.

Figura 7 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, p. 3, linhas 1-3: Tempo 1 e fluido e cantabile.

Fonte: Ferraz, 2019, p. 3.

Da mesma forma, na realização da passagem, Stanley Levi procurou realçar o aspecto melódico e figural, mantendo a linha melódica o máximo possível em uma só corda, o que acarretou em “dedilhados horríveis pra mão esquerda” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021), enquanto a própria partitura indicava cordas específicas para cada nota, a fim de criar gestos de *bariolage*.

Acrescentemos que o final de “fluido e cantabile” se demarca pela inserção gradual de elementos percussivos, introduzindo aquilo que, a partir das três últimas linhas, seria para nós uma última seção de *Eclusas*. Ela caracteriza um retorno a uma escuta textural e gestual (Figura 8), retomando elementos da primeira seção (arpejos, trinados, aglomerados fortes de falsos uníssonos, percussões diversas sobre o tampo) e do Tempo 1 (*tremolos e glissandos de finger tap*)⁴. Embora a análise formal que propõe Levi não se baseie pura e simplesmente na classificação em grupos técnicos⁵ dos gestos instrumentais de *Eclusas*, ele considera que esse estudo permite a compreensão de “um caráter, uma atmosfera” das distintas partes da obra (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Figura 8 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, linha 5: percussão com dedos pronissupinados, *pizz.* Bartók, *tremolos* de 2, 3 ou 4 notas, arpejos e percussão com 4 dedos cerrados na parte inferior do tampo.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 3.

Assim, a passagem de *fluido e cantabile*, onde a técnica *ponteado*, a sonoridade legato e a escuta figural reinam, ao progressivo retorno de elementos *secos* e tremulados (*tremolos* e trinados em *ponteado*, mas também nas diferentes formas de percussão), reintroduz um fluxo musical textural, sensorial e contínuo, que Levi percebe assim:

⁴ Detemo-nos sobre cada um desses gestos instrumentais na seção “No violão”, apresentada a seguir.

⁵ Abaixo veremos que Stanley Levi Fernandes propõe, em suas pesquisas acadêmicas, a abordagem dos gestos violonísticos em grupos técnicos.

A escrita dele é uma escrita constante, e a impressão que eu tenho é que são metamorfoses de materiais em níveis variados, e particularmente num nível micro. Tem frases ali em que você tem uma sucessão de gestos que pertencem a famílias de gestos muito diferentes. Tem um harpejo, um Bartók, uma batida... e isso justaposto em uma sucessão meio frenética, mas esse frenesi também caracteriza uma seção (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

As semelhanças entre ambas as peças é notória, tanto com relação aos três tipos de escuta que ocupam o pensamento composicional empregado, mas também em termos de material musical (a presença dos aglomerados de falsos uníssonos em fortíssimo, as texturas em ponteado, a forte presença de *pizzicatos* Bartók e outras percussões no tampo do instrumento), como ainda na forma geral, em que uma parte central se destaca por alguma particularidade, e é inserida entre um início e um fim em que predomina a escuta textural.

A última frase (*lento ma sempre fff*) reitera e reverbera o gesto dos aglomerados homofônicos de notas (Figura 9), que havia sido primeiramente empregado na *Ladainha*, e que aparecera durante toda a parte inicial de *Eclusas*, desde o fim da página 1. Mesmo se valendo da mesma escordatura nas duas obras, os aglomerados não são em nenhum exemplo os mesmos; em *Eclusas*, eles se concentram sobre dois falsos uníssonos: ora sobre a nota Ré da quarta corda solta do violão, que na bula é mencionado como um “tricorde” empregando a sexta, a quinta e a quarta cordas⁶, ora sobre a nota La, uma oitava acima da quinta corda solta, que deve ser tocado entre as cordas 3 e 5⁷.

Figura 9 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, última linha.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 3.

⁶ Ou seja, composto de dois Rés justos (cordas 5 e 6) e um elevado de 1/4 de tom.

⁷ Composto de um La justo (corda 5), um elevado de 1/4 de tom (corda 4) e um abaixado de 1/4 de tom (corda 3).

“Os acordes de sinos (que me remetem à imagem de uma música nordestina desafinada, tocada na rabeca) são iguais entre *Eclusas* e *Ladainha*” (FERRAZ, 2021). Por outro lado, na parte central de *Ladainha*, o aglomerado aparecia sob duas formas (Figura 5, acima): ora constituindo um tricorde sobre a nota Si da segunda corda solta em falso uníssono (Si, Si elevado de um quarto de tom, Si abaixado de um quarto de tom⁸), ora constituindo uma falsa oitava entre as notas Ré da quarta corda elevada de um quarto de tom e sua oitava, realizada necessariamente sobre a terceira corda, abaixada de um quarto de tom⁹. Enfim, em *Eclusas* há, na página 2, final da quarta linha, a aparição do tricorde em La, reiterado quatro vezes, e que excepcionalmente abandona o padrão em *fortissimo*, devendo ser tocado em *pianissimo*.

Vale dizer que a exequibilidade dos tricordes de *Eclusas* deu margem a discussões entre os autores do presente artigo. Ao verificarmos juntos que a extensão exigida para se fazerem os três Las, nenhum deles sendo uma corda solta, não era possível para a mão esquerda em uma situação normal, a solução que encontramos, e que foi acatada pelo compositor, foi a de realizar o La da quinta corda em harmônico oitavado na 12a casa, e os outros dois, nas cordas 4 e 3. Após essa troca, ocorrida em 2019 (mais de seis meses após a estreia de *Eclusas*), a partitura foi revisada, incorporando a notação com o harmônico (Figura 10). Stanley Levi, ao contrário, que por ocasião da estreia também se deparou com o tricorde impossível de ser feito tal como escrito, optou por realizá-lo apenas nas cordas 3 e 4. Refletindo sobre a solução que encontramos a posteriori, de fazer uma das três notas em harmônico, ele declarou ter preservado “uma coisa que era mais importante do que a frequência da nota, que seria nesse caso o timbre e a dinâmica”. As três cordas que a partitura pedia, especialmente na parte intitulada “drunk”, deveriam, a seu ver, “soar um negocio mais forte”, e o harmônico poderia “prejudicar ter um ângulo [na mão direita] bom pra tocar as cordas ao mesmo tempo que o harmônico” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

⁸ O falso uníssono de Si é trabalhado em *Ladainha* igualmente sob a forma textural, em *tremolos* que alargam o âmbito desse intervalo dissonante para entre o Si bemol abaixado em um quarto de tom ao Ré, compreendendo ao todo uma terça quase aumentada.

⁹ A falsa oitava em Ré de *Ladainha* é citada na parte intermediária (Tempo 1) de *Eclusas* sob a forma de *tremolos* de duas e de três notas, mas gestualmente não cumpre a mesma função.

Figura 10 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, 2a linha.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 2.

Ritmicamente, enquanto *Ladainha* possuía compassos delimitados, fórmulas de compassos que se sucediam (2/4, 3/4, 4/4 e 5/4), inúmeras quiálteras e algumas aninhadas, configurando uma organização rítmica precisa, *Eclusas* não possui nenhuma barra nem fórmula de compasso, e deixa as relações rítmicas menos precisas, sugeridas apenas pelas figuras empregadas, pelos pequenos traços verticais sobre a partitura que orientam a contagem de alguma medida de tempo, como se via na Figura 7, pelas indicações de quantas vezes se repetem (ou por quantos segundos) os *tremolos* que marcam o início de Tempo 1 e pelo comprimento gráfico de cada gesto do motivo inicial (Figura 6).

Eclusas desenvolve de forma mais contundente que *Ladainha* a ideia de serialização de gestos, particularmente na combinação de gestos percussivos (feitos seja pela mão direita, seja pela esquerda) com diferentes tipos de *glissando* com os dedos da mão esquerda; tal é o caso dos gestos requeridos no motivo inicial da Figura 6. Acresce que, dentre as numerosas técnicas de percussão introduzidas por *Eclusas*, a menos usual é esta, em que a mão direita percute com a ponta de quatro dedos cerrados e estendidos em um movimento perpendicular à superfície do violão, ora sobre o tampo, ora sobre as cordas. “Em *Eclusas*, muitas coisas vêm da parte intermediária da *Ladainha*; a única coisa nova nas *Eclusas* é o começo – a percussão, esse tamborilar em torno das cordas” (FERRAZ, 2021).

A noção de gesto musical

Na época em que eu estava compondo *Eclusas*, quebrou o braço do violão. Ainda assim, testei cada gesto que ia inventando no violão quebrado, no violino, no violoncelo... Tentando colocar os dedos, inventar a digitação. (FERRAZ, 2021)

Ao colocar-se no lugar do intérprete e investigar a mecânica do instrumento, o compositor cria e testa fisicamente ao violão formas renovadas do jogo instrumental, adotando uma visão *corporificada* do compositor (WEISS, 2019). Como Luciano Berio, opta por vislumbrar o ato compositivo como uma “construção por gestos” (TEIXEIRA DA SILVA; FERRAZ, 2015a, p. 124), acreditando ser a compreensão com o *corpo*, e não apenas “com o espírito e o intelecto” (PEREIRA, 2010, p. 4), e a *experimentação* de gestos importantes ferramentas de criação, aprendizagem e prática (GIACCO, 2016, p. 74).

É no instrumento que acontece a música, nem no som, nem na nota, mas no fluxo de energia que atravessa os *corpos* (instrumentista, instrumento, ouvinte). Os corpos na ideia de gesto:

- corpo do instrumentista (a presença do instrumentista seja atuando sobre o instrumento, seja como corpo paralelo).
- corpo do instrumento (visualidade): todo instrumento e instrumentista tem um corpo visível que participa da escuta. (FERRAZ, 2018)

Como no pensamento de Lachenmann, adotam-se na escrita musical as “ações mecânicas e físicas” do instrumentista como campo de atuação no processo de compor, procurando extrair do instrumento sonoridades que também nasçam de um certo embate entre a “força física mecânica” do instrumentista e a “resistência material oferecida pelo instrumento” (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017, p 200-201); e como Ferneyhough, utiliza o próprio “índice de atividade do instrumentista” como parâmetro de definição do gesto sonoro e instrumental.

É importante manter em mente que a concepção gestual nesses casos, se inspirando nos escritos e na obra de compositores de a partir dos anos 1970, diz respeito a uma qualidade visual e cinética da música, mas reflete-se também no som e na escuta, posto que, nessa concepção, o próprio “envelope de energia do gesto corresponde, não parcialmente mas em sua totalidade, à forma do som” (LIDOV, 2006, p. 28). Nesse sentido, a composição *corporificada* pode vir a gerar gestos instrumentais *estendidos* e a produzir sons *estendidos*, sem no entanto que isso se torne uma meta em si.

De fato, mais do que a busca por extensões técnicas, o que mais determina as sonoridades inusitadas das duas obras é a própria reflexão sobre os tipos de escuta de que falamos acima. Poderíamos inclusive dizer que ele, como Berio, procura trabalhar “com

os afastamentos e aproximações de sonoridades ‘tradicionais’ para criar estímulos na escuta” (TEIXEIRA DA SILVA; FERRAZ, 2015a, p. 124).

Quanto ao jogo instrumental, observa-se que a maior parte dos gestos instrumentais recriados no violão fazem parte do repertório gestual consagrado do instrumento, ou se valem dele. *Ladainha*, por exemplo, utiliza técnicas totalmente familiares ao violonista habituado ao repertório dos séculos XX e XXI ou, como se diz, “tem muita coisa na peça dele que são notas” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021). De modo a buscar uma definição do que é chamado, muitas vezes de modo inconsistente, por técnica estendida, é importante distinguirmos três elementos presentes na radicalização dessa estratégica composicional, sobretudo a partir dos anos 1970: a permutação dos modos de jogo instrumental, a parametrização da interface e a *corporificação* do pensamento compositivo, que conferem ao discurso musical sua singularidade. Com efeito, os gestos instrumentais imaginados pelo compositor, mais do que inovadores, partem de um funcionamento parametrizado e serializado, através da “livre combinação de modos de jogo e gesto díspares”, exigindo do instrumentista “prontidão para alternar rapidamente modalidades de uso e criar elementos gestuais e expressivos que se combinam de maneira imprevisível” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 24).

Técnica estendida é diferente de “efeito instrumental”... Veja o exemplo de *Gesti*, de Luciano Berio: nela, partituras diferentes são feitas para o ataque da boca e para o dedilhar... existe uma serialização nisso. Se eu crio uma série de parâmetros gestuais, se eu não estou correndo atrás de uma sonoridade (pois no caso de Lachenmann, ele está correndo atrás da sonoridade), se eu estou separando e serializando os gestos, estou criando uma técnica estendida pensada como parametrização da técnica, diferente de extensão do instrumento ou extensão da sonoridade. (FERRAZ, 2021)

Procurando imaginar formas de parametrizar e serializar no violão (“separar unha e polpa do dedo, por exemplo”), citamos outro modelo inspirador, o do manual técnico para contrabaixo de Jean Pierre Robert, onde o contrabaixista se interessa a todos os possíveis tipos de ações instrumentais que aparecem no contrabaixo em músicas contemporâneas, e cria um quadro sinótico de dedilhados e efeitos instrumentais, que vem a ser uma verdadeira cartilha, destinada a compositores e contrabaixistas (ROBERT, 1992, p. 6). Essa catalogação é dividida em numerosos capítulos, cada um relatando tipos de ações de cada mão do contrabaixista no instrumento. Nesse extenso catálogo, um

verdadeiro exemplo do pensamento serial aplicado à técnica instrumental, cada capítulo é dissecado em inúmeras combinações de ações instrumentais, em francês comumente chamadas *modos de jogo* e se desdobra em sub-capítulos, cada qual descrito em termos de ação instrumental e efeito; cada ação específica é enfim explicada ao longo do livro sob a forma de um verbete. Além de descrever a ação propriamente dita, a localização exata em que ela se realiza no instrumento, o verbete também informa brevemente a amplitude dinâmica do efeito e, em alguns casos, características do som produzido.

É, enfim, a partir da convivência desses dois paradigmas que aqui chamaremos de um paradigma da música serial e um paradigma da música “dos sons” – que surge uma terceira aproximação, resultante das exigências em termos de performance e técnica instrumental das duas tendências anteriores. Ora construindo melodias, motivos e sequências a partir da permutação de materiais composicionais e articulações instrumentais diversos e ora buscando novas sonoridades como multifônicos ou sons microtonais a partir de instrumentos tradicionais, surge assim uma aproximação composicional fortemente voltada à mecânica instrumental e às possibilidades gestuais do instrumentista. É nesse contexto, enfim, que nascem estudos de aplicação e desenvolvimento sistemático das técnicas estendidas na criação musical e na performance (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 26).

Em *Eclusas*, a síntese de gestos é visível em três elementos descritos na bula: o primeiro, como já mencionamos acima, se observa na Figura 6, e consiste em realizar com a mão direita um tipo de percussão não usual (“percutir com pontas dos dedos cerrados da mão direita sobre cordas indicadas”), enquanto a mão esquerda faz *glissandos* de pestana percorrendo quase toda a extensão da escala. Vale observar que o efeito sonoro obtido, ao contrário do que pede a partitura (ff), é bastante discreto, tanto por serem pestanas a realizarem *glissandos*, como pelo gesto percussivo ser feito com as pontas dos dedos, atingindo uma área muito pequena das cordas. Com efeito, Murray manifestara, em um comentário que citamos acima, a impressão de que ambas as peças, *Ladainha e Eclusas*, possuíam um registro *piano*.

Quanto ao desequilíbrio dinâmico que o gesto percussivo dos dedos cerrados cria entre notas graves e agudas, acredito que essa diferença de dinâmica é inevitável, e que nem sempre isso deva ser considerado um problema. (FERRAZ, 2021)

Outro gesto hibridizado de *Eclusas* é o “*tap* de ponta de dedo seguido de *glissando*”, cujas velocidades Stanley Levi explora à vontade em sua versão. Enfim, o “*glissando* percutido de *finger-tap*” é uma técnica híbrida semelhante à anterior pois também combina os mesmos dois gestos (*tap* e *glissando*), mas de forma diferente. Enquanto a primeira realiza um *tap* apenas sucedido de um *glissando* contínuo, o segundo, que encontra um antecedente na icônica obra brasileira para violão do século XX, *Ritmata* de Edino Krieger, faz com que o *glissando* seja percussivo em toda a sua extensão.

O final de *Eclusas* (p. 3) e o meio e fim de *Ladainha* (p. 2 e p. 4) ainda aplicam a ideia em uma certa serialização das nuances, promovendo a sucessão em cadeia de *f* e *p* extremos a cada 2-3 notas.

Interessante é ainda observar que de alguma forma há uma sintonia entre as ideias sobre técnica estendida e serialização de técnicas instrumentais, aqui empregada, e as pesquisas musicais e científicas conduzidas pelos dois violonistas para quem *Ladainha* e *Eclusas* são dedicadas. Por exemplo, rapidamente se vê que a parametrização de gestos tem uma afinidade direta com uma hipótese maior que Daniel Murray lança em sua dissertação de mestrado, segundo a qual “técnicas estendidas ou expandidas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização de dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar” (VASCONCELLOS, 2013, p. 20).

Na época da *Ladainha*, a gente não falava nisso, mas mais tarde sim; no meu mestrado, íamos de massa crítica pra Unicamp, conversando sobre essas coisas. Sempre tive muita afinidade com as ideias do Silvío. Na *Ladainha* não tem tanto essa ideia da hibridização... Nessa época a expressão “técnicas estendidas” não existia para mim. A área de performance não era tão desenvolvida [...] É como se você fosse aproximando duas coisas, de repente você aproxima tanto que você sobrepõe: dependendo do que você fizer, ou quantas vezes você precisar fazer um gesto, ou da velocidade com que você precisar fazer um gesto, você cria um novo jeito, uma nova técnica (VASCONCELLOS, 2021).

Stanley Levi, por outro lado, calcou grande parte de suas pesquisas, em mestrado e em doutorado, no estudo da técnica do violão, na compreensão do que chamou de seus três grupos técnicos (ponteados, rasgueados, percussivos), e na realização de um “trabalho de levantamento, análise, descrição, catalogação e sistematização de recursos percussivos” (HANAN: FERNANDES, 2017, p. 57). Ao classificar todo um repertório

de gestos percussivos, estabeleceu três parâmetros e nomenclaturas: a região do instrumento, a técnica empregada pelo instrumentista para acioná-la – que chamou de recurso instrumental, e o resultado sonoro ou “efeito acústico da interação região-técnica” (HANAN, LEVI FERNANDES, 2017, p. 56-57). Classificando em seguida os sons percussivos que se obtêm segundo as partes e sub-partes do violão, e as partes e sub-partes das mãos, trouxe uma importante contribuição à compreensão e à utilização *serializada* dos recursos percussivos no violão (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

No violão

Dissemos que *Ladainha e Eclusas* empregam uma escordatura microtonal em duas cordas soltas do violão. Frequentemente, esse tipo de sonoridade é buscado através de procedimentos mecânicos como vibratos, *glissandos* e *bend*, técnica esta que é emprestada da guitarra elétrica.

A sonoridade imaginada na composição tanto de *Ladainha* quanto de *Eclusas* tem os microtons permanentemente presentes, alterando a própria estrutura de ressonância do instrumento. Não cabendo, assim, estratégias de *bend*. Distingue-se assim um pensamento linear, melódico, que tem nas notas como partes de uma linha de sucessão, daquela de um pensamento transversal harmônico e da composição de estruturas específicas de ressonância, com cordas ressoando juntas e muitas vezes deixando que o batimento entre elas se faça presente.

De certo modo, essa estratégia retoma aquela empregada por Gérard Grisey na escordatura do piano em *Vortex Temporum*. Para a realização da peça, Grisey indica afinar um quarto de tom abaixo as notas Dó₂ e Lá₃, e um quarto de tom acima as notas Ré₃ e Fá₄. Assim, quanto tocadas junto com as outras notas em afinação regular, é o sistema todo do piano que muda de timbre, realçando estruturas de batimento como temos na sonoridade de espectros inarmônicos, tais os dos gongos tailandeses. (FERRAZ, 2021)

De fato, em uma escordatura tão próxima às notas habituais e ao menos para se estudar, frequentemente os instrumentistas se contentam em dedilhar suas cordas na altura habitual, simplesmente para se poupar o esforço de mudar a escordatura, pois “muita coisa já era possível de se fazer assim, e eu fui testando” (MURRAY VASCONCELLOS, 2021). É importante realçarmos que, ao elevar a quarta corda e abaixar a terceira, grande parte das digitações e posições de acordes já são

predeterminadas: todas as notas tocadas nessas cordas estarão alteradas, respectivamente, 1/4 de tom acima ou abaixo da afinação usual.

Essa escordatura é bem interessante porque ela fica bem no meio do violão e tem coisas, dependendo da digitação que você faz, que soam absolutamente afinadas, e outras, completamente desafinadas. Naqueles acordes, principalmente naqueles Sis, tem sempre alguma coisa no meio, que fica mais escondido, que choca... (MURRAY VASCONCELLOS, 2021).

Porém, o incômodo idiomático que a escordatura escolhida nas duas obras acarreta provém de um fator mais profundo, que é o fato de ela desestabilizar e questionar o universo sonoro do violonista em dois quesitos, revelando ao mesmo tempo dois “pontos fracos” do próprio instrumento: a instabilidade da afinação e a diferença de tensão entre as cordas que são e que não são revestidas em metal:

Para mim foi complicado aceitar uma escordatura microtonal, a primeira vez em que eu toquei [*Ladainha*]. “O que é isso, tudo desafinado?!”. Demorei para entender como soa o violão nessa afinação. Entender que eu precisava mostrar isso, e não esconder. É como se botássemos a mão na ferida: o violão já é desafinado, assim ficou mais ainda... mas aí tem uns negócios nordestinos super interessantes: esse Si-Si-Si [o tricorde em falso unísono] começa a virar algo meio mixolídio e depois tem uns acordes... eu comecei a entender a peça por uma razão que tem a ver também com a minha família, minhas tias nordestinas de idade, as igrejas, e um jeito de falar, em que acaba aparecendo um certo sotaque nordestino... de que hoje eu tenho mais consciência para explorar.

Outro problema é que a quarta corda [Ré] já é mais tensa, e com a escordatura, fica mais tensa ainda; o Sol [terceira corda] é mais mole, tem uma sonoridade mais fechada, e a escordatura só acentua isso. Para completar, a segunda corda grita... então, como lidar fisicamente com as cordas, com as dificuldades de tensão que essa escordatura traz para a mão direita (e na esquerda também, com as aberturas que você tem que segurar)? Como aproveitar da exacerbação de uma coisa que normalmente o violonista quer esconder, compensando a passagem da 4a para a 3a cordas (e não aumentando-a ainda mais)? Parece que a obra vai justamente na ferida, gerando um desafio técnico... Além de mexer com a ressonância simpática do violão, ela mexe com a técnica do violonista. Em realidade, precisa ter muita técnica para fazer aquilo soar bem, na velocidade... (MURRAY VASCONCELLOS, 2021).

Vê-se que, de alguma forma, o embate que a escordatura de *Ladainha* trouxe a seu violonista, e que consiste justamente em um questionamento fundamental que a obra traz, é o embate entre a materialidade do próprio instrumento e a do nosso corpo, ao

desmontarem-se os lugares comuns da sonoridade, da constituição física e do gesto instrumental do violão.

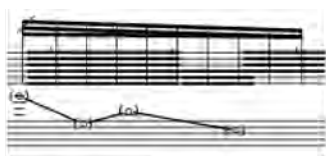
Ainda no sentido de desmontar o lugar comum do instrumento, sua sonoridade e estabilidade, um outro aspecto importante de *Ladainha* e *Eclusas* é a forte presença de *recursos percussivos* ao violão, caracterizando as sonoridades *secas* que, como mencionado acima, se contrapõem às ressonantes. Eles compõem dois tipos de texturas descritas por Stanley Levi: integrando um tecido complexo des-hierarquizado em meio a sons de alturas definidas ou em aparições pontilhistas (LEVI FERNANDES, 2017, p. 25).

Por um lado a bula de *Ladainha* não especifica técnicas precisas de percussão no violão, apenas solicitando que se tente “produzir sons diferentes – sons mais ou menos agudos”, deixando de resto uma margem de liberdade à contribuição do performer. Nesta obra, no entanto, o contraste *seco-ressonante* é mais presente, inclusive pelo fato dos gestos percussivos, à exceção do *pizzicato Bartók*, serem todos feitos na madeira. Em *Eclusas*, por outro lado, encontram-se gestos percussivos em maior número, além de mais especificados. Dentre estes, aqueles que são na madeira correspondem, na bula, aos itens 2 e 4. Os demais recursos percussivos (itens 1, 5, 7, 8 e 9) são gestos que envolvem uma ou mais cordas (Figura 11).

Embora se assemelhem a certas percussões na madeira que já têm um forte histórico no repertório violonístico (*tambora seca* e *Golpé*, sobretudo), os dois recursos percussivos em madeira de *Eclusas* se diferenciam desses outros sobretudo no plano gestual pois, como discutiremos abaixo, cada um evoca uma imagem. Ademais, eles não correspondem àqueles no tocante à região do violão em que se percute e aos dedos e partes dos dedos empregados para percutir (a *tambora seca* se faz sobre o cavalete, e o *Golpé*, técnica emprestada do violão *flamenco*, abaixo do cavalete com o anular direito).

As Figuras 11 e 12 contêm o recurso descrito como “percussão com polegar e anular pronossupinados nas imediações das seis cordas” (segundo item da bula, Figura 8). Trata-se de um tipo de tremolo percussivo, realizado diretamente no tampo, um acima (com o polegar) e o outro abaixo (com o anular) das cordas. O impacto sobre as cordas se dá com a borda dos dedos. “A imagem que proponho é a de um tremolo de uma oitava no piano: polegar e anular tocam no corpo do instrumento com as cordas sob eles” (FERRAZ, 2021).

Figura 11 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, bula completa.



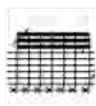
Percutir com pontas dos dedos cerrados da mão direita sobre as cordas indicadas, a mão esquerda deve fazer glissando de pestana tendo a nota indicada como relativa à 6a. corda.



percussão com polegar e anular (pronossupinados), nas imediações das 6 cordas, direto sobre o corpo do instrumento.



tricorde empregando as 3 cordas indicadas, deixar soar



percussão com ponta dos dedos (4 dedos cerrados) na parte inferior do tampo do instrumento.



slap : bartok pizz.

Fonte: Ferraz, 2019, p. x.

Figura 12 – Silvio Ferraz, *Eclusas*: trinado de falsos uníssonos seguido de gestos percussivos 2 e 1, na ordem da bula.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 1.

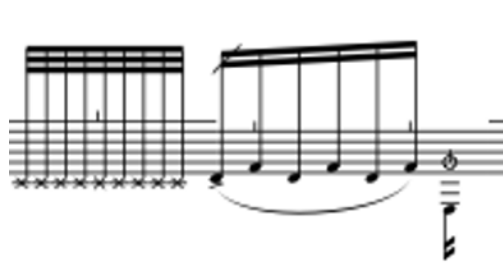
O *tremolo* percussivo de *Eclusas* dialoga com outro gesto da obra que, embora empregue sons de alturas definidas, também resulta em um *gesto textural*: o *trinado de*

sétima (Figura 15, mais abaixo). Ademais, ele se assemelha a um recurso percussivo presente nas obras do século XX para violão de William Albright e Reginald Smith Brindle, que teriam inventado uma forma de rolar de tambor, a *tambora tremolando* (LUNN, 2010, p. 38). Esses recursos seriam herdeiros, de alguma forma, do trinado de duas notas, um gesto caracteristicamente barroco.

Por sua vez, o quarto item da bula (“percussão com ponta de quatro dedos cerrados na parte inferior do tampo”) propõe uma posição dos dedos da mão direita tal, que são as unhas dos dedos polegar, indicador, médio e anular que primeiro percutem sobre o tampo inferior, uma região sensível em termos de luteria instrumental. Segundo Stanley Levi, essa percussão deve ser devidamente adaptada afim de não provocar fissuras (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021). Observe-se que um ataque similar de unha sobre o tampo abaixo do cavalete faz parte do mencionado *Golpé* (LUNN, 2010, P. 38), à diferença de empregar apenas o dedo anular, e deste estar em um ângulo não estritamente perpendicular ao tampo, como no caso de *Eclusas* (Figura 13).

Eu acho que quando o Silvio bolou isso, não lembrou que violonista tem unha grande. Pra você tocar perpendicular [sic], você não pode ter unha, por duas razões: se você toca assim, a unha não atinge bem, ela desliza, e depois sua unha vai durar trinta minutos... No tampo do violão, dependendo da região, não é aconselhável percutir com a unha, a não ser que se faça com uma certa moderação e não na região grave ao redor da ponte, onde o violão é mais sonoro. (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021)

Figura 13 – Silvio Ferraz, *Eclusas*: percussão com as pontas dos dedos.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 2.

Stanley Levi não entendera, em realidade, que o movimento dos dedos cerrados deveria adotar uma direção perpendicular com relação ao tampo, e por isso realizou uma percussão com os dedos “colados” uns aos outros em suas extensões (essa foi a maneira como entendeu o termo *cerrado*), mas percutindo com a mão espalmada, não com unhas, em maioria ao lado cavalete, e mais raramente abaixo da roseta.

Não é que a percussão no tampo tenha que ser forte, pois a importância está no bater de dedos fora das cordas, mantendo o fluxo dos trilos e trêmulos realizados sobre as cordas. Isso deve remeter mais a um imaginário do cochicho, da fofoca entre vizinhas ligada à sonoridade mais intimista do violão, do que ao som forte percutido. Em *Eclusas*, ao contrário de *Ladainha*, eu localizei um pouco mais as percussões perto das cordas. Porém, com Stanley não trabalhei diretamente, apenas ele me enviou mensagens perguntando como fazer, e dei umas dicas dentro de minhas restrições. O que te mostrei é o que desejaria que fosse feito, mas pode ser que soe pouco... Mantendo sempre o mais importante – o fluxo de impulsos, tendências –, sei que a peça vai funcionar. (FERRAZ, 2021)

Como vimos acima, o movimento (de quatro dedos cerrados e estendidos atingindo o tampo com unhas) constitui um gesto que também acontece sobre as cordas, combinado a *glissandos* de pestanas (Figura 6). Assemelhando-se longinquamente a um recurso percussivo existente desde o século XIX – a *tambora sonora* –, a percussão sobre cordas de *Eclusas* constitui um recurso original, que não tem precedente no repertório, embora não convenha falar em inovação técnica (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021). Ao contrário da *tambora sonora*, ela é feita em uma região intermediária entre a escala e o cavalete; ela não busca um som grave imitando o do tímpano orquestral; ela implica a ação de mais do que um dedo da mão direita sobre as cordas, esta ação usando os dedos em suas pontas (e não estendidos). Por essas características, esse recurso provoca leves sons transientes resultantes do choque entre as cordas e os trastes no final do espelho e das notas que compõem os chamados *bi-tons*, que soam dos dois lados da corda a partir do contato do dedo no golpe percussivo. Não chegam, todavia, a caracterizar os *bi-tons* tal como aparecem no repertório violonístico do século XX (LUNN, 2010, p. 31).

A forma gestual dos dois recursos percussivos de dedos cerrados evocaria, como dito, a imagem de uma “fofoca”. A evocação é visualmente muito eficiente; porém, o intérprete aponta duas concessões que elas implicam no resultado sonoro, que se

acentuam quando se faz essa técnica sobre as cordas: uma com relação ao volume sonoro, e outra com relação ao número de cordas que se consegue atingir.

Eu nunca tinha entendido que era pra fazer dessa forma, pois existem duas perpendicularidades possíveis com relação às cordas do violão. Se eu tivesse feito na ponta dos dedos, apareceriam no som outras características, que não são necessariamente um problema: ao atingir menos cordas, a percussão resultaria em um menor volume, com um nível dinâmico muito baixo. Além disso, a técnica é difícil de fazer. Mas o verdadeiro problema é que a partitura pede para atingir 6 cordas, coisa que é impossível para quem tem mão pequena. Eu até consigo inclinando um pouco a mão, pegando em um ângulo que desvia da unha... Eu teria que perguntar para ele [o compositor] o que ele espera do resultado sonoro, porque quando você bate e tira a mão, a mão traz a corda um pouquinho de volta e dá uma vibradinha que traz uma sutil ressonância das frequências que você está modulando com a mão esquerda quando se está tocando muito pianinho... Se você começa a tocar muito forte, isso vira um recurso percussivo que a gente chama de *slap* ou *chasquido*, a sonoridade da corda batendo no último traste. É possível tirar esse mesmo som se você tocar uma *tambora* bem *pianinho*, mas o problema é que a peça já começa em *fortissimo*, e muito rápido. Eu não sei até que ponto isso iria funcionar...

Ao mesmo tempo, se o importante é o gesto, e que ele [o compositor] topa desistir do *ff*, então tudo bem. Depende do que se quer: o som da corda batendo nos trastes ou um pouco mais das frequências. Eu achei que fossem as frequências, pois o mais difícil dessa técnica é o deslizamento da pestana. Não teria sentido fazer isso se o resultado sonoro fosse um som inarmônico. (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021)

Vê-se na estreia de *Eclusas*, durante a V Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Mato Grosso, em outubro de 2018, que, devido à dificuldade de realização de pestanas para além da décima casa, Stanley Levi optara por substituir algumas dessas pestanas por posições em que quatro dedos apoiam sobre quatro cordas, e outras, por uma técnica de harmônicos.

A bula de *Eclusas* apresenta quatro recursos percussivos cujas nomenclaturas derivadas do inglês denotam uma abertura estilística voluntária, se aproximando da técnica do *tapping*, herdeira da guitarra elétrica, e do *Fingerstyle* moderno¹⁰: *slap*, *scrap*,

¹⁰ Embora já existam no repertório tradicional do instrumento – por exemplo, em práticas populares como o flamenco, o folclore argentino e a música urbana (LEVI FERNANDES, 2017, p. 25) – pode-se dizer que as técnicas percussivas têm promovido uma verdadeira ampliação das competências do violonista do século XXI, graças ao desenvolvimento do *violão fingerstyle moderno*, gênero de nomenclatura anglo-saxã que tomou forma a partir de 2006, além da música clássica contemporânea (LEVI FERNANDES; BRAGA; CARPENEDO, 2021).

tap seguido de *glissando* e *glissando* percutido de *finger-tap*¹¹ (Figura 11). Destes, os dois últimos utilizam a técnica do *tap* em uma versão reinterpretada. À leitura da partitura, os *taps* de *Eclusas* consistem, no geral, mais precisamente de *martellatos* que de *tappings*, pois, para percutirem de forma precisa uma nota da escala, eles se servem exclusivamente dos dedos da mão esquerda¹². Também chamado técnica de *bi-tones*, esse “ligado ascendente de sonoridade percussiva” permite a audição de um “som duplo e simultâneo” (INDA, 1984, p. 17), sendo a nota digitada a mais audível, e sua camada destemperada (o “lado esquerdo da corda”), a menos (VASCONCELLOS, 2013, p. 120).

Embora na gravação de Stanley Levi nem todos os *taps* seguidos de *glissando* soem percussivos, o violonista parece valorizar os *glissandos*, propondo diferentes velocidades a cada um. Por outro lado, em todos os “*glissandos* percutidos de *finger-tap*”, Levi optou por utilizar a técnica do *tapping* de *Fingerstyle*, que alterna rapidamente um dedo de cada mão na constituição de uma textura de *taps*. Portanto, nestes, a percussão dos dedos sobre as notas é bastante audível. A Figura 14 abaixo encadeia “*taps* de ponta de dedo seguidos de *glissando*” e *scraps*, que se realizam “raspando a corda longitudinalmente com unha, com ataque percussivo”. Essa técnica, que aparecera no repertório do violão erudito primeiramente em *La Espiral* de Leo Brouwer enquanto “*glissando* com unha”, tem na interpretação de Stanley Levi o efeito sonoro potencializado pela adição de uma espécie de vibração de mão esquerda, que permite o prolongamento do ruído consequente. De fato, alguns *scraps* de *Eclusas* possuem uma linha frisada prolongando seus sons (o Mi bemol, o Fá sustenido e os dois Dós sustenidos), e outros não (Ré, Mi, Lá bemol, etc..., no final da linha).

¹¹ Stanley Levi realizou, em seu doutoramento, um estudo aprofundado dos recursos percussivos no violão. Dentre os recursos catalogados e ordenados segundo sua maior ou menor frequência de utilização no repertório, podemos identificar cinco relacionados aos empregados em *Eclusas*, dentre os quais o “golpe sobre as cordas” seria o de maior incidência em sua catalogação, seguido do “golpe no tampo com os dedos indicador-médio-anular juntos ou alternados”, do “*tapping* percussivo”, do “*pizzicato Bartók*” e da “raspagem de unha nas cordas” (HANAN; LEVI FERNANDES, 2017, p. 60).

¹² Ao passo que os ligados ascendentes percutidos do *martellato* costumam ser feitos, desde sua aparição ainda no século XIX, por dedos da mão esquerda (ROMÃO, 2012, p. 1299), a *tapping technique* é comumente mais relacionada à mão direita, mas também se estende à esquerda, quando tocada em alternância com aquela, na chamada *touch guitar* (TAPPING, s.d.).

Figura 14 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, linha 2: *taps* seguidos de *glissando*, *pizzicato Bartók*, *scrap* e *scrap* prolongado.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 3.

Stanley Levi se concentrou em “entreter” o som do raspar da unha no *scrap*, variando de acordo com o comprimento da linha frisada a duração desse som, mas não se ateve a realizar o “ataque percussivo” que a partitura indica. Ele comenta:

Ainda não tenho certeza do que ele quer. Parece que ele gostaria de uma coisa que seria o inverso do que o Leo Brouwer faz no *La Espiral Eterna*: “schhhpam” (mão direita – glissando de unha, depois esquerda – *martellato*). Acho que ele quer o contrário, ele quer “pamschhhhh”. Depois que você trouxe o problema, estou achando que é isso, eu não tenho certeza. Essa interpretação teria problemas, porque a nota some, dependendo da pressão que você coloca... O violão é muito manhoso, qualquer coisinha que você muda, ele gera um resultado diferente, principalmente nas cordas graves. Se você bate e faz um deslizamento com uma pressão muito suave, a corda continua vibrando e gera um efeito que a gente chama de *tsinga*, que é quando você vibra a corda e encosta a unha, fazendo “dzzzz”. O problema é que o som do deslizamento fica mais sutil. Se você coloca um pouco mais de pressão você escuta melhor o som do deslizamento, só que a nota some. Então são coisas diferentes que você executa praticamente do mesmo jeito, só variando a pressão. É como a diferença entre um estalo e uma *tambora*: se você a toca forte demais, ela vira um estalo. O violão tem essas manhas, que não são tão simples assim. Eu fiz daquele jeito porque a notação dele me induziu a pensar que tinha um prolongamento da nota. Se fosse hoje eu não resolveria daquela forma; mas foi bom que eu acabei inventando aquele negócio [seu dedo 1 da mão esquerda se arca e vibra, como ao fazer cócegas]... Isso não existia e foi ótimo tê-lo inventado, porque permite prolongar a nota. Mas faltou o ataque e isso de fato não foi bem resolvido da minha parte. (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021)

Eclusas, como *Ladainha*, ainda se vale abundantemente de um recurso percussivo amplamente explorado no repertório do violão do século XX, tendo sido introduzido neste a partir de *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer em 1971 (VASCONCELLOS, 2013, p. 21), o *pizzicato Bartók*. O efeito é nomeado *slap* na bula de *Eclusas*, e se produz com o puxar enérgico de uma corda, provocando um ruído de ataque e ricochetear da corda contra o espelho.

Ademais, *Ladainha* explora o próprio grupo técnico *ponteado* enquanto recurso semi-percussivo, ao opor, em um tecido sonoro *complexo*, acordes secos (sem deixar vibrar), geralmente tocados em *f* e *plaquês* a arpejos ressonantes (*campanellas-clusters*), tocados em *p* (Figura 2).

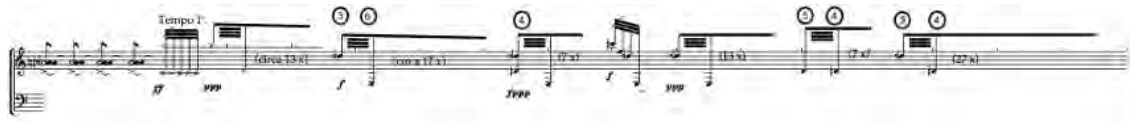
Como discutimos acima, a estrutura de ambas as obras é calcada na alternância contrastante entre essas variadas sonoridades *secas* e elementos ressonantes, estes sendo herdeiros de técnicas de *ponteado* (arpejos e *tremolos*, que se agrupam, *grosso modo*, em uma categoria *textural*). Esse funcionamento do material musical – a que se vale inclusive de certos idiomatismos do instrumento, como a exploração acústica da ressonância de cordas soltas, fator *amplificador* do som (MACIEL, 2010, p. 30), mas também da inserção do ruído, sob a forma de recursos percussivos – se insere em uma tradição latino-americana de composição contemporânea para violão, que teria em Edino Krieger, Leo Brouwer e, ainda antes, Heitor Villa-Lobos seus antecessores icônicos.

Observe-se nesse sentido que há, na exploração das diferentes texturas do *ponteado* em *Ladainha* e *Eclusas*, uma certa tendência a amalgamá-las indistintamente. Arpejos se transformam em trinados, *tremolos*, combinando livremente e alternando falsos uníssonos sobre várias cordas, efeito que não pode deixar de lembrar o *tremolo* em três cordas do *Estudo 7* de Villa-Lobos (LUNN, 2010, p. 74). Ao realizar essas passagens texturais, e radicalizando o procedimento de combinação livre de técnicas de mão direita, Levi buscou soluções tipicamente *violonísticas*, optando por mesclar aos *tremolos* algumas hibridizações não previstas na obra, como o *glissando* de um dedo da mão direita por todas as cordas. Precisamente esta técnica, que se situaria entre o *strumming* emprestado ao violão *folk* e popular (WEISS, 2019, p. 238) e o *rasgueado*, associado ao violão flamenco e sul-americano (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021), é empregada por Levi na realização dos rápidos e longos arpejos que a última linha da partitura pede.

Interessante notar é que, como desenvolvimento do *tremolo-trinado* sobre intervalos de uníssonos desafinados que vão progressivamente se ampliando (segundas, terças...), *Eclusas* extrapola o âmbito dos pequenos intervalos e desenvolve a ideia de um certo *trinado expandido*. Este possui uma semelhança gráfico-visual e sonoro-gestual com o recurso percussivo pronossupinado (item 2 da bula), em que a alternância rápida

dos golpes do polegar no tampo superior e do anular no tampo inferior funciona também como um *trinado* (Figura 15).

Figura 15 – Silvio Ferraz, *Eclusas*, linha 5: *tremolos percussivos* e *trinados* de sétima.



Fonte: Ferraz, 2019, p. 2.

Ao se apropriar dos recursos e características do violão e da escrita para violão, de suas possibilidades técnicas (físicas, mecânicas) e expressivas (por exemplo, as texturas em ponteados, a qualidade *seca* de acordes plaqués e de recursos percussivos consagrados), *Ladainha* e *Eclusas* estabelecem um diálogo entre dois tipos de *idiomatismo*: o instrumental, e o *idiomatismo* da escrita particular dessas duas peças, este englobando seus processos composicionais, suas formas de expressão e de estilo (KREUTZ, 2014, p. 103-104).

A peça do Silvio tem bastante identidade e uma sonoridade própria, que tem a ver menos com o material sonoro empregado (isto é, ela não é, no fim das contas, tão “barulhenta”), e mais com a forma como os elementos estão combinados, por mais comuns que sejam (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Assim o próprio *questionar* dos gestos comuns do violão - e a forma dialética como esse questionamento é feito - constitui em termos de estilo compositivo uma “estética muito pessoal, [... ainda que...] as coisas que ele vai inventando vão entrando pro repertório de técnicas do instrumento” (MURRAY VASCONCELLOS, 2021). Colocando-se a meio caminho entre um mergulho nos recursos considerados violonísticos e sua negação, as duas obras atestam de uma certa *recusa* do recurso idiomático do instrumento por si, mas não propriamente de seu abandono.

Por um lado, meu pensamento composicional procura investigar as potencialidades do gesto, ao invés de buscar recursos característicos do

violão. Os movimentos que Arthur Kampela chama de ergonômicos são na realidade gestos próximos. Ao contrário, eu penso como Ferneyhough em sua obra para violão *Kurze Schatten II*, em explorar justamente os gestos não-ergonômicos, que criam gestualmente outras coisas, promovendo uma verdadeira dança, pelo fato de os gestos não serem próximos.

Em *Eclusas*, por exemplo, existe uma espécie de migração do gestual pianístico para o violão. Nesse sentido, deveríamos poder ver e ouvir cada uma das notas dos harpejos, ou seja, elas teriam que ser dedilhadas individualmente, ao invés de serem tocadas juntas em gestos de deslizar de um dedo por todas as cordas. Um harpejo dedilhado permitiria assim que se ouvissem todos os intervalos entre as notas.

Este é o outro aspecto de minha música: tenciono pensar o intervalo, de maneira vocal. Como diz o Roberto Victorio, as notas bem poderiam ter sido outras, mas o que é mais importante é o intervalo, o batimento. Em realidade, na escrita das duas peças, tem muito conteúdo de improvisação. Assim, o trabalho conjunto com Daniel Murray foi o de buscar o afeto temporal e sonoro da música, mais do que as notas. (FERRAZ, 2021)

No entanto, a noção de idiomatismo instrumental resvala também a de exequibilidade que, nos exemplos de *Ladainha* e de *Eclusas*, suscitou reconsiderações e desencadeou revisões dos primeiros manuscritos - sobretudo com relação aos acordes e às extensões de dedos da mão esquerda (KREUTZ, 2014, p. 117). Assim, graças a uma leitura ao violão em parceria com o intérprete, acordes de impossível execução em *Ladainha* foram modificados: tal é o caso do último acorde da Figura 1, cuja nota mais aguda não pode ser feita na primeira corda por ser meio tom abaixo da corda solta e, tendo em vista as notas alteradas de um quarto de tom, torna-se impraticável sem retirar definitivamente o Do sustenido do acorde.

Dei uma mudada de leve nos acordes. Tudo é possível, mas tem acordes muito difíceis. O Silvio tinha uns chartes no canto do manuscrito da partitura que esquematizavam como “escrever para cordas”, indicando possibilidades de acordes que considerassem as seis cordas e quatro trastes. Mesmo assim, havia acordes muito próximos uns dos outros, e as mudanças tinham que ser rápidas, de forma que ficava muito difícil de encadear... Mas foi interessante entender que essa dificuldade dos acordes tinha a ver com a expressividade da peça. (MURRAY VASCONCELLOS, 2021)

Eclusas também necessitou de uma modificação em certas passagens com grandes extensões de mão esquerda por ocasião de uma revisão que nós, autores do presente artigo, tivemos em outubro de 2018.

As razões que levaram um ou outro intérprete a escolher digitações e gestos violonísticos diferentes dos imaginados pelo compositor (por exemplo, o acima mencionado gesto de deslizar o dedo anular em um gesto perpendicular às cordas, da primeira à sexta, que evoca técnicas emprestadas do violão flamenco), são musicalmente fundamentadas, e caracterizam uma maneira de pensar a interpretação musical. Com efeito, *rasgueados* e gestos *glissandos* desse tipo “não necessariamente eliminam a individualidade das notas [mas] soam mais *legato* que o harpejo, lá onde a partitura apresenta ligaduras” (STANLEY LEVI, 2021). Ambas as visões (a de um fraseado legato, e a concepção de um gesto sonoro e físico) constituem argumentos muito consistentes embora antagônicos, em uma busca (que, ela sim, é comum) pela expressão musical.

O questionamento que proponho ao compor para o violão é, por um lado, o do “como procurar uma musicalidade que escape aos clichês do instrumento, aqueles recursos que sempre ‘funcionam’ bem” – no caso do violão, os *bends*, *rasgueados*, *rubatos* e uma maneira muito típica de fazer chorar o instrumento. Assim, o ponto de partida de *Ladainha* e de *Eclusas* não é o violão; é a voz humana, é uma fala, é a percussão que está numa fala, o batimento que está numa fala que chora. Este é o porquê da escoredatura, que considero imprescindível. (FERRAZ, 2021)

Ao nos defrontarmos com partituras escritas depois de 1969, depois da estreia de *Pression* de Lachenmann, é importante sempre ter em vista o universo sonoro do compositor, suas referências, e abrir-se para além da leitura já constituída pelo repertório. Pois para cada compositor distinguem-se as fontes de onde nasceram suas técnicas e sonoridades, advindo da percussão, da eletroacústica, da música vocálica, dos gestos instrumentais, de gestos cênicos, de sons ambientais etc.¹³

A leitura de uma partitura direto, a partir de hábitos de repertório, muitas vezes pode levar a caminhos muito distintos daquele que o compositor indica e quase sempre trazendo uma aparente dificuldade, que não era presente na concepção da peça. Erro do compositor em não especificar tudo, erro do sistema de notação que é limitado? (FERRAZ, 2021)

¹³ Ainda nesse sentido teríamos as estratégias de escrita relacionadas à síntese instrumental como em Lachenmann, na sua *música concreta instrumental*, ou ainda em Berio, sintetizando um tambor com a concomitância de ataque percussivo e *glissando* com os dedos da mão esquerda batendo sobre as cordas mais o tamborilar de dedos da mão direita no tampo do violoncelo em sua *Sequenza XIV* (cf. TEIXEIRA DA SILVA; FERRAZ, 2015b; KAFEJIAN; FERRAZ, 2017).

Diálogos com a performance

As situações em que as duas obras foram compostas, somadas à relação que pôde se estabelecer com Daniel Murray e com Stanley Levi, foram diametralmente opostas. *Ladainha* foi praticamente uma encomenda do intérprete que, na época, era aluno da faculdade Santa Marcelina e tinha recebido um prêmio da Petrobras para gravar um *cd*. “Estávamos sempre juntos, e sempre conversávamos. O meu desafio era encorajar o Silvio a escrever para violão e gravar o primeiro disco” (MURRAY VASCONCELLOS, 2021).

Apesar do convívio próximo, o início da concepção de *Ladainha* e as primeiras investigações de seu material, não nasceram da própria colaboração. Não houve um primeiro contato, segundo o violonista, em que este mostrasse formalmente “as possibilidades do violão” antes de se iniciar o processo de escrita, mas esta, de alguma forma, se impregnou da maneira de tocar de Murray, que conta, “ele na verdade me conhecia de ver tocando nos concertos de alunos” (MURRAY VASCONCELLOS, 2021:

Ele já me deu a peça escrita; o que eu dei pra ele foi a minha leitura do que ele escreveu. O primeiro contato tocando a peça já foi o *caderninho de padaria*, que é o caderninho de anotações que ele sempre leva. Eu tentei ler, “é isso?”, de uma lida à primeira vista, “legal, é mais ou menos isso”. Acho que ele escreveu mais alguma coisa, xerocou o caderninho dele, arrancou uns pedaços de música e me mandou aquele manuscrito. Eu fiquei tão acostumado com o manuscrito que quando ele fez uma edição eu não me adaptei. No manuscrito tem as minhas digitações, anotações e as coisas que eu mudei, até hoje eu uso esse manuscrito. [...] Nos alimentamos muito de questões como “o que você pretende com isso?”, “como soa a leitura?”. (MURRAY VASCONCELLOS, 2021)

A partir desse primeiro manuscrito, e das leituras que Murray fazia, na casa do compositor, das páginas do caderninho que iam se acrescentando aos poucos, uma colaboração nasceu. O intérprete sugeria pequenas alterações, majoritariamente relacionadas a encadeamentos mais ou menos exequíveis, e a peça se estruturou a partir desses encontros e de um relativo rigor formal:

Como ele não me entregou tudo de um vez só, mas me mandava uma folha de cada vez, e eu não sabia direito a ordem das coisas (que foi mudando)... eu acho que algumas leituras minhas talvez tenham suscitado alguma solução na página seguinte (“Ah, vou explorar mais isso...”), mas afora

isso, o processo foi “ele escrevia e eu tocava”. (MURRAY VASCONCELLOS, 2021)

Por outro lado, o processo de criação de *Eclusas* se caracterizou pela distância física entre compositor e performer, e pela pressa em se montar a obra, cuja estreia foi prevista com prazo curto, em meio a um fim de semestre atribulado para ambos.

O que aconteceu foi que o Roberto Victorio me convidou para fazer o concerto na Bienal dele e foi tudo feito em condições sub-ótimas em termos de tempo. Na minha cabeça, a gente iria estabelecer um processo de cooperação no próprio fazimento da peça, mas o Silvio acabou escrevendo muito rápido, e quando eu ia mandar uns materiais, a peça já estava pronta. (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021)

Durante o processo de leitura da obra, Levi declara ter tido, e ainda ter, várias dúvidas sobre sua realização. Perguntas foram feitas e respondidas às pressas por e-mail, cogitou-se mesmo marcar uma vídeo-chamada, que, “como o tempo estava muito premente, acabou não acontecendo” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Todas as peripécias por que o processo passou fizeram com que a colaboração não tenha encontrado espaço antes do concerto, ainda que o violonista lamente, “eu tenho certeza que se a colaboração tivesse acontecido com mais conversa, como eu desejava - e eu imagino que ele também, a coisa teria sido um pouco mais nivelada”. Além disso, o processo deveria ter culminado, alguns meses após a estreia, na gravação da obra. Porém, por razões diversas, o projeto foi adiado. “Agora está na minha lista de coisas a fazer em breve, gravar essa peça. Espero até o fim do ano” (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Como vimos em detalhe nos capítulos anteriores, remanesce que, na falta de tempo para trocas, há na decifração da partitura de *Eclusas* pontos em que os gestos instrumentais que Stanley Levi realizou alteram parcialmente os propostos na partitura, outros em que estes necessitariam de todos os modos uma revisão por serem, *violonisticamente* falando, pouco coerentes, e outros ainda em que o afeto buscado diverge do pensamento compositivo inicial. Todos esses pontos resultam, na prática, em escolhas técnicas (digitação, realização) diversas.

Muitas adaptações foram coisas dessa natureza, posso dizer que eu não achei solução melhor; outras vêm do fato de eu ter pego a peça quando a data de concerto já era iminente... por isso, a maior parte dos questionamentos técnicos tem uma razão mais prosaica, que tem a ver mais com as condições logísticas do que com o fato de eu ter determinado que uma coisa deveria ser assim ou não. Eu também preferia ter mandado todas as minhas perguntas juntas para o Silvío, mas infelizmente isso não aconteceu porque a peça é difícil pra caramba, e o meu tempo foi passando. Foi uma questão puramente pragmática. O que eu considero é que teria sido necessário ter uma conversa com o Silvío (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

Nesse sentido, o registro audio-visual da estreia (ECLUSAS, 2019) revela uma interpretação “melódica demais” da passagem *fluido e cantabile* (Figura 7), que como explicado acima, em princípio deveria gestualmente representar *bariolages*. Um outro exemplo consiste nos tricordes sobre a nota La, que no primeiro manuscrito apareciam grafados erradamente (Figura 10) e que poderiam ter sido facilmente esclarecidos caso a colaboração tivesse permitido se constatar, além do problema da exequibilidade (extensão de mão esquerda), que uma das três cordas necessariamente deveria ser a terceira, abaixada de 1/4 de tom.

Não resta dúvida que um dos principais fatores que determinam e complexificam a relação entre composição e performance é a transmissibilidade (das ideias que compõem a obra musical, e que devem ser realizadas pelo performer). Esse fator, no caso da música escrita, incorpora diversas problemáticas, como as formas de notação e a invenção de “bulas” explicando gestos instrumentais.

A partitura sozinha não diz nada; a partitura é um arremedo de notação. Ela não tem como funcionar quando se trabalha com gestos. Nas duas peças para violão, eu não consegui resolver a notação. Eu sei qual é o solfejo daquilo; mas não sei qual é a notação. (FERRAZ, 2021)

Como observa Kreutz (2014, p. 110), a literatura musical para violão possui duas formas antagônicas de notação: a técnica (como a tablatura) e a musical, sendo que a “primeira prioriza as informações a respeito de como tal obra deve ser executada no instrumento, [...] sendo a música uma consequência da execução” e a segunda procura indicar o que deve soar. A bula, na notação musical, costuma ser a solução que guia o performer na execução da obra. Observa-se sua presença na partitura de *Eclusas*, e sua

ausência na de *Ladainha*: nesta, a bula foi substituída por uma forma de *transmissão oral*, pois compositor e intérprete montaram a peça progressivamente juntos.

Quando eu li a peça, parecia muito difícil; o solfejo era difícil. É o compositor quem ouve o que escreve, por isso ele cantava para mim o que imaginava. Eu ia aprendendo quase de ouvido, através da voz do Silvio cantando como seria a música que ele escrevera: foi um privilégio (MURRAY VASCONCELLOS, 2021).

O compositor que é ao mesmo tempo instrumentista, como no caso de Arthur Kampela quando compõe para violão, tem em sua própria performance a bula de como se toca a peça, e serve de modelo a ser imitado. Sua figura representa aquilo que Levi Fernandes (In: LEVI FERNANDES; BRAGA; CARPENEDO, 2021) conceitua como uma *Tocautoria*, capaz inclusive de desenvolver, a exemplo dos emblemáticos *12 Estudos* para violão solo de Heitor Villa-Lobos, as possibilidades idiomáticas e expressivas do instrumento (KREUTZ, 2014, p. 108). Um compositor que não é violonista, ao contrário, deve compor com o material que lhe vem às mãos: a tradição escrita para violão, as técnicas estendidas tal como são notadas...

Como no caso de *Ladainha* e *Eclusas*, o problema da notação, e os possíveis ajustes que ela contém (cujas remodelações fazem parte do processo de sua reescrita), pode ser sanado quando o intérprete faz a leitura da obra junto com o compositor (tal foi o processo de *Ladainha*, em trabalho de decifração conjunto com o violonista Daniel Murray), mas torna-se dialético, abrindo a possibilidade a variadas interpretações, quando a leitura é feita pelo performer sozinho (como foi o caso de Stanley Levi e a partitura de *Eclusas*). Um ponto deveras pragmático que pode ser trabalhado em colaborações entre compositor e intérprete, é a busca de soluções de exequibilidade para determinadas passagens da composição. Exemplos seriam os diálogos entre o violoncelista Rohan de Saram (1939) e Luciano Berio em uma busca conjunta de maneiras de se realizar a ideia (o gesto e a sonoridade) do compositor (TEIXEIRA DA SILVA; FERRAZ, 2015a). Também foi através desse tipo de abertura ao diálogo e ao trabalho de pesquisa em conjunto com Daniel Murray que *Ladainha* foi encontrando sua forma final.

Em *Eclusas*, que “parece ser menos aberta que *Ladainha*, tendo gestos especificados e uma interpretação imaginada mais determinada” (MURRAY

VASCONCELLOS, 2021), a complexidade de leitura reside sobretudo na compreensão dos próprios gestos instrumentais. De fato, no que diz respeito ao registro escrito de recursos percussivos ao violão, o problema da transmissão e compreensão do gesto se deve em grande parte à “falta de sistemas de notação consolidados e terminologia padrão [...] e à profusão de recursos percussivos similares com resultados sonoros praticamente equivalentes, mas sempre descritos de forma diferente e com diferentes nomes” (HANAN; LEVI FERNANDES, 2017, p. 56). O violonista comenta a dificuldade de interpretação da bula com relação aos dois gestos percussivos de dedos cerrados:

Para mim a notação em si não foi um problema, mas sim a bula... Conversando, tudo se acerta. Eu até reli a bula da peça de novo um desses dias... Realmente não é fácil entender o que ela pede se o compositor não estiver na tua frente, te explicando. Uma bula mais extensa eventualmente com fotos e recursos audiovisuais, poderia ajudar. Esse desnível, de uma pessoa pegando um papel e tendo que a partir do papel gerar um produto, evidentemente que pode criar uma defasagem entre a imagem inicial que o compositor propôs e a performance. No entanto, isso não necessariamente é um problema, pois ela suscita outras questões, como: qual é o papel do intérprete, sua opacidade? Qual é o papel das mediações? Qual é o nível de autonomia criativa que existe em cada elo da cadeia? Ainda que eu seja bastante liberal com relação a isso, nesse caso específico [de *Eclusas*], eu gostaria de ter conversado com o Silvio, e ainda vou. (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021)

Ao expor seu projeto de futuro diálogo, Stanley Levi sugere que um processo de colaboração não se termina na estreia de uma obra; ao contrário, esta marca apenas uma etapa das experimentações que caracterizam a criação musical. No caso de *Eclusas*, a relação de troca ainda mal começou. Da mesma forma, vê-se que a estreia de *Ladainha*, depois de idas e vindas entre o intérprete e o compositor, produziu um resultado sonoro e gestual que dialoga com a ideia veiculada pela composição no papel, mas constitui uma versão possível dela, dentre tantas.

Se com Daniel Murray, mudamos muito as notas mas mantivemos o afeto da música, já com o Stanley as mudanças foram menos drásticas, mas precisaríamos trabalhar juntos os afetos e as sonoridades da obra, pois *Eclusas* é um grande lamento, um grande choro. Teria que ver como o intérprete vai resolver esse afeto... Nas minhas músicas eu gostaria muito que o instrumentista criasse uma peça a partir da minha peça, como se esta fosse uma guia de objetos. (FERRAZ, 2021)

A noção de uma guia de objetos confere às duas obras *consistência*, conceito emprestado de Deleuze e Guattari em que o plano formal não se *desenvolve* ou *organiza*, mas se compõe de *afetos* intensivos que se manifestam nas “relações localizadas de velocidade entre elementos” (FERRAZ, 1998, p. 92). Essa concepção também transparece na percepção de *Ladainha* por seu intérprete, que vê nela “o uso do violão como *objeto sonoro*, sem regras ou preconceitos de como deve ser tocado. Como algo ‘encontrado’ com seu funcionamento a ser descoberto e explorado criativamente, sem amarras” (MURRAY VASCONCELLOS, 2021). Dentro desse pensamento musical fundamentalmente enraizado no gesto instrumental, e que ao invés de reproduzir lugares comuns do instrumento, permite a re-descoberta de suas possibilidades, Daniel Murray também exalta a possibilidade que teve de, enquanto instrumentista, poder colaborar com um compositor, comentando:

A invenção de novos gestos instrumentais, objetos sonoros, abre a possibilidade do intérprete talvez desenvolver uma coisa diferente, o que talvez deixe compositor feliz; talvez a colaboração que ele espera do intérprete seja até essa, dizendo, “estou incompleto, me complete de alguma maneira”. E você tem que pegar aquilo e fazer um outro negócio... Quanto à experiência de trabalhar com o compositor, você não sabe o que vai ser o “geral”; o geral está na cabeça dele ou ainda, ele está tentando descobrir junto com você. É um lugar interessante, pois você vai aprendendo as coisas junto com o compositor. Compor é um processo de aprender a própria música. (MURRAY VASCONCELLOS, 2021)

Embora *Eclusas* não tenha conhecido um processo de colaboração tão utópico, onde ambas as partes estivessem em processo de aprendizado de uma música idealmente já existente, as contribuições que Stanley Levi trouxe na versão que montou para sua estreia a partir de um confronto de choque, estranhamento e apropriação da peça, trazem a visão expert do violonista (que tem sua profundidade enraizada em *superficialidades* tais que padrões de digitação, tipos de toque, tipos de ataque, grupos técnicos, recursos timbrísticos...), revelando um conhecimento do terreno, corporal, que é crucial em obras de concepção gestual. O violonista admite que, dentro das circunstâncias que envolveram a estreia da obra, tenha se dado a “inventar ali, a ser muito livre mesmo”, mas propõe uma visão salutar para a relação de reciprocidade e cumplicidade entre mediadores do fazer artístico.

O intérprete é um mediador que trabalha em cima de outro mediador, que é a partitura. Se eu faço uma composição, ela tem sua vida independente; a gente não entende completamente as consequências daquilo que a gente cria. O compositor não é esse ser infalível e onisciente. Por isso é importante a relação entre compositor e intérprete... Preciso conversar com ele - o Silvío-, testar junto, talvez seja justamente dessa tensão que vá surgir uma terceira via que acomode tudo isso.

Ao mesmo tempo, aquilo que eu toquei lá não deixa de ser um produto, e não deixa de ser um produto muito interessante. E aquele jeito lá é fruto de equívocos que têm a ver com as questões prosaicas da logística, com as insuficiências da notação, com a bula um pouco imprecisa, com as minhas idiossincrasias enquanto intérprete e leitor, com minha interpretação, com a concepção do Silvío, tudo isso junto gera um produto inesperado, mas não acidental, que também é legal (LEVI FERNANDES. In: LEVI FERNANDES et al., 2021).

De fato, independentemente de projetos, premeditações e utopias, as obras de arte são fruto de suas histórias, e têm vida própria. Mesmo que depois elas venham a ter outras histórias e outras versões. A versão de hoje, que traduz essa história, sela sua vida independente justamente em sua concretude.

Epílogo

A música de *Ladainha* e *Eclusas*, construindo-se de velocidades, gestos, afetos, que procuram entrelaçar sobretudo um pensamento textural e gestual, mas sorrindo distanciada – e simpaticamente ao pensamento figural – contém em seu código genético os diálogos que entreteve com instrumentistas de uma tradição tão velha quanto nova, que é a do violão. Nesses diálogos, um jovem estudante respeitoso ao máximo do texto que lhe foi entregue procurou enriquecer a fermentação de *Ladainha* com seu gesto de colaborador; um professor já mais maduro, se vê sem espaço para ouvir mais atentamente o que prega o compositor, e ousa questionar em *Eclusas*, sem muito caso, o princípio mesmo da negação da tradição sem, por isso, querer restabelecê-la. A escuta reinventada procura seu próprio idiomatismo, e se ampara na concretude do fazer musical. As duas obras, sutilmente, são uma homenagem aos gestos violonísticos de seus violonistas.

Referências

- FERRAZ, Silvio. *Eclusas* for solo guitar. São Paulo: [s.n.], 2019. 1 partitura.
- FERRAZ, Silvio. *Ladainha* for solo guitar with live transforming, commissioned by Daniel Murray. São Paulo: [s.n.], 2008. 1 partitura.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- FERRAZ, Silvio. Semiótica peirceana e música, mais uma aproximação. *Opus*, v. 4, n. 4, Rio de Janeiro, 1997.
- FERRAZ, Silvio, ALDROVANDI, Leonardo. Loop-interpolation-random & gesture: Déjà vu in computer-aided composition. *Organised Sound*, v. 5, n. 2, p. 81-84, 2000.
- GIACCO, Grazia. Geste et voix, entre corps et souffle: pour une didactique de la création artistique. *Recherche en éducation musicale*, n. 33, p. 63-90, 2016. Disponível em: <http://www.mus.ulaval.ca/reem/index.html1>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Prefácio dos editores. In: GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. (Org.) *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- HANAN, Kestern; LEVI FERNANDES, Stanley. O violão percussivo: levantamento, catalogação, classificação e sistematização de recursos instrumentais. In: SIM! SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO, 1., 2017, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, UFMG/Unimontes/UFSJ, 2017. p. 55-69.
- INDA, Amilcar Rodriguez. *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la musica contemporánea*. Florida, Uruguay: Efecé, 1984.
- KAFEJIAN, Sérgio; FERRAZ, Sílvio. O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann. *Musica Theorica*, v. 2, n. 1 p. 198-214, 2017.
- KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- LEVI FERNANDES, Stanley. Gravação de *Eclusas*. Compositor: Silvio Ferraz. Violão solista: Stanley Levi. Cuiabá, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iFZf_tyoQds&feature=youtu.be. Acesso em: 25 maio 2019.
- LEVI FERNANDES, Stanley. Recursos Percussivos no Violão de Concerto. In: SIM! SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO, 1., 2017, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, UFMG/Unimontes/UFSJ, 2017. p. 24-26.
- LEVI FERNANDES, Stanley; BRAGA, Cristiano; CARPENEDO, Amanda. *Violão Percussivo: estado da arte, trajetória e perspectivas*. Mesa Redonda realizada na Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, 20 mar. 2021. Transcrição de Ledice Fernandes Weiss. Material audiovisual e transcrição não publicados.

LIDOV, David. Emotive Gesture in Music and its Contraries. In: GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group. 2006. p. 24-44.

LUNN, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*. Tese (Doutorado) – The Ohio State University, Ohio, 2010.

MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MURRAY VASCONCELLOS, Daniel; FERRAZ, Silvio. *Sobre Ladainha*. [s.n.], 2009. Disponível em: https://www.danielmurray.com.br/universossonoros/silvio_ferraz.html. Acesso em: 11 maio 2021.

MURRAY VASCONCELLOS, Daniel. Gravação de *Ladainha*. Compositor: Silvio Ferraz. Violão solista: Daniel Murray. Campinas, 14 maio 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hSBjRWyWQ4>. Acesso em: 30 mar. 2019.

PEREIRA, Sayonara. Pensando a dança dançadamente: ou como falar uma linguagem mais unânime para diferentes “tribos”. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, Campinas. *Anais...* Campinas, ABRACE, 2010.

ROBERT, Jean Pierre. *Modes de jeu de la contrebasse* Paris: JP Robert, 1992.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. Técnicas estendidas: reflexões e aplicações ao violão. In: CONGRESSO DO SIMPOM, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2012. p. 1293-1302. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2556/1885>. Acesso em: 30 mar. 2019.

TAPPING. Wikipédia: l’encyclopédie libre. [s.l.]: [s.n.]. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tapping>. Acesso em: 30 mar. 2019.

VASCONCELLOS, Daniel Murray. *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

TEIXEIRA DA SILVA, William; FERRAZ, Silvio. A adesão ao discurso musical contemporâneo: uma abordagem retórica. *Revista Trivium*, v. 7, n. 1, 2015a, p.117-126. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912015000100011. Acesso em: 30 mar. 2019.

TEIXEIRA DA SILVA, William; FERRAZ, Silvio. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, Flo (Org.) *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015b, p. 121-139.

WEISS, Ledice Fernandes. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *OPUS*, Brasil, v. 25, n. 3, p. 224-255, nov. 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019c2511>. Acesso em: 28 maio 2020.

WEISS, Ledice Fernandes; FERRAZ, Silvio. Entrevista sobre composição *Ladainha* e *Eclusas*. [s.n.], 2021.

WEISS, Ledice Fernandes; FERRAZ, Silvio. Relações transversais entre compositor e performer: os exemplos de *Ladainha* e *Eclusas* de Silvio Ferraz. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 365-374. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_26_WeissL_FerrazS-pp_365-374.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

O potencial simbiótico da análise schenkeriana na performance e análise musical do *Praeambulum* da *Partita* n. 5 para teclas, de J. S. Bach

Renata Coutinho de Barros Correia
Universidade de São Paulo
renatacouthobarros@gmail.com

Jéssica Evelyn Papi Silva
Universidade Estadual Paulista
jessi.papi@gmail.com

Resumo: O artigo trata sobre o potencial da ferramenta de análise schenkeriana na abordagem de questões performáticas. Ilustra o papel desta proposta na produção de metáforas expressivas (projeção sonora e modelagem afetiva), bem como demonstra a possibilidade de contribuição mútua ou “processo simbiótico” entre a análise e a performance musical. Tem como objeto o *Praeambulum* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach, selecionado em função de seus desafios interpretativos. A análise de vozes condutoras é considerada num contexto analítico abrangente, sendo complementada pela observação de eventos métricos e a análise de elementos expressivos advindos de gravações (dinâmica, articulação e agógica), que é apoiada no emprego do software Sonic Visualiser. Os resultados mostram como noções advindas da teoria analítica de Schenker tendem a contribuir ao embasamento de decisões de realização por parte do performer, bem como enriquecer o seu processo interpretativo.

Palavras-chave: Relação análise-performance, Desafios em performance, Abordagem schenkeriana, Análise da performance.

The symbiotic potential of Schenkerian analysis in the performance and musical analysis of *Praeambulum* from *Partita* n. 5 for harpsichord, by J.S. Bach

Abstract: The article approaches the potential of the schenkerian analysis tool in addressing performance issues. It illustrates the employment of this tool in the production of expressive metaphors (sound projection and affective modeling), as well as it demonstrates the possibility of a mutual contribution or “symbiotic process” between analysis and performance. Its object is the *Praeambulum* of J. S. Bach’s *Partita* n. 5, which was selected due to its interpretative challenges. The analysis of voice leading, which is considered in a comprehensive analytical context, it is complemented by the observation of metric events and analysis of expressive elements from recordings (dynamic, articulation and agogic), supported by the using of the Sonic Visualiser software. The results show how notions arising from Schenker’s theory tend to contribute to performance decisions by the performer, as well as its interpretative process.

Keywords: Relationship between analysis and musical performance, Challenges in musical performance, Schenkerian approach, Analysis of performance.

1. Considerações preliminares: breve contextualização histórica sobre o desenvolvimento dos estudos em Análise e Performance como embasamento à proposta analítica

A relação entre análise e performance musical tem sido um dos temas mais intrigantes da Musicologia. Desde a década de 1990, teóricos, analistas, musicólogos e especialistas das práticas interpretativas têm colaborado com reflexões e publicações sobre esse tema, que ainda carece de atenção do meio acadêmico. A maneira como esta relação tem sido tratada em publicações acadêmicas da área musical continua sendo alvo de questionamentos em virtude das ideologias e métodos que têm acompanhado o desenvolvimento dos estudos em Análise e Performance Musical. Esse desenvolvimento tem ocorrido com base numa diversidade de vertentes analíticas, que têm servido àquelas interessadas pela articulação de conhecimentos relacionados a ambos os domínios de estudo.

Estudos em Análise e Performance Musical podem ser encontrados de fins do século XIX a inícios do século XX¹. Desde então, a ideia da análise musical como um procedimento com potencial de colaborar com a superação de desafios em performance é revelada por publicações relacionadas a diferentes vertentes analíticas. Na década de 1990, num período fortemente marcado pela crítica às propostas formalistas em Análise Musical, vimos o surgimento de importantes publicações sobre a relação entre análise e performance (RINK, 1995; LESTER, 1995; ROTHSTEIN, 1995).

Definimos como estudos literários da subárea Análise Musical aqueles focados na interpretação musical que podem basear-se numa diversidade de objetos de estudo (partitura, gravações, espectrogramas) e modos de perceber o fenômeno musical (BENT; POPLER, 2001). Os estudos literários da subárea Performance Musical atendem a propósitos diversos, como os relacionados a interesses puramente teóricos ou voltados à otimização da performance ou de aspecto a ela atrelado (PALMER, 1997; GERLING; SOUZA, 2000; GABRIELSSON, 2001). Já os estudos da relação entre as duas práticas constituem o interesse da subárea Análise e Performance Musical (ou interface Análise e

¹ Teóricos musicais como Latartara e Gardiner (2007, p. 56) reconheceram o interesse de etnomusicólogos pelo estudo da conexão entre análise e performance musical em fins do século XIX.

Performance), considerada um domínio híbrido de estudos, que pode atender a ambos os interesses mencionados.

Nos estudos de Heinrich Schenker (2004 [1922]; 2005 [1924]) vemos o interesse por abordagens analíticas com o propósito de dar suporte ao performer musical. Reconhecemos neste teórico a ideia da análise musical como um procedimento indispensável ao performer. Desde pelo menos a década de 1930, a análise estrutural foi um procedimento imprescindível à qualidade e à validade de uma performance, conforme atestado por diferentes publicações relacionadas à corrente estruturalista dos estudos em Performance Musical. Contudo, desde a década de 1990, autores como Rink (1995) têm admitido certas limitações nestas abordagens focadas no exame da estrutura, principalmente quando seu propósito é contribuir de maneira significativa para a construção de uma performance musical. Porém, as abordagens analíticas embasadas na ferramenta analítica de Schenker, que procuram ilustrar a relevância desta proposta à abordagem de questões pragmáticas em performance (modelagem sonora) não têm sido descartadas por diferentes especialistas das práticas interpretativas e da Análise Musical (RINK, 1994; HOOD, 2014; SWINKIN, 2016).

A ideia da análise musical (desde a mais sistemática até a mais intuitiva) como subsídio para a performance não constitui uma unanimidade entre os músicos. Há performers que assumiram um posicionamento cético quanto à valorização da análise musical no processo de construção de uma performance musical. Um exemplo “drástico” desse ceticismo transparece no estudo de Carolyn Abbate (2004), que viu na análise formalista uma maneira de “domesticar” a experiência de performers. Limitada à sua experiência como performer, essa especialista defendeu a não produção de significados de ordem estrutural durante uma de suas performances. A ideia de que a análise “nada tem a oferecer” ao performer também foi discutida por Rink (1995); no entanto, ao contrário de Abbate, Rink tem se dedicado à elaboração de propostas que buscam e defendem a interlocução entre análise e performance musical.

No grupo dos que defendem a possibilidade de contribuição da análise musical para a performance podemos admitir uma diversidade de posicionamentos e encontrar uma relação com diferentes vertentes dos estudos sobre a interface análise/performance musical. Um primeiro grupo arquetípico seria a vertente estruturalista, cuja nomenclatura

sugere o peso demasiado conferido ao conhecimento da estrutura no processo interpretativo. Este ideal esteve presente na obra de teóricos musicais da década de 80, como Larson (1983, p. 45), Narmour (1988, p. 319) e Berry (1989, p. 6). Este último preconizou o relacionamento entre análise e performance como uma “via de mão única”, cabendo ao performer a tarefa de reproduzir uma compreensão analítica baseada no ideal de racionalidade. Contudo, um aspecto importante de sua abordagem nos revela a visão em favor do potencial da análise estrutural na abordagem de desafios como a seleção de estratégias voltadas à modelagem da articulação, da dinâmica e o estabelecimento da agógica (BERRY, 1989, p. 3).

Tal possibilidade também foi considerada por especialistas que aderiram a um posicionamento flexível frente a diversos pressupostos estruturalistas. Entre meados da década de 80 e 90, a história dos estudos em Análise e Performance nos mostra uma reação de diferentes estudiosos frente às posturas preconizadas pela vertente estruturalista. Podemos reconhecer em Rink (1990; 1995) e alguns de seus colaboradores (LESTER, 1995; ROTHSTEIN, 1995) o questionamento frente à necessidade de realização de uma rigorosa análise da estrutura como garantia de qualidade de uma performance musical. Qual tipo de análise pode colaborar à construção de uma performance musical ou servir de subsídio aos interesses do performer aparece como questão tratada por diferentes estudiosos, como Schmalfeldt (1985; 2002, p. 54), Rink (1990;1995), Lester (1995) e Rothstein (1995). Notamos em tais autores os esforços por uma abordagem diferenciada acerca do tratamento conferido à figura do performer (e da performance) em relação à proposta de teóricos estruturalistas que assumiram uma postura autoritária nos estudos em análise e performance. Também o incentivo a uma abertura interpretativa a tipos e modos de conhecimento nem sempre contemplados pela vertente estruturalista.

Tanto Schmalfeldt (1985) quanto Rink (1995) demonstraram novas possibilidades de tratamento no discurso analítico relacionado à performance musical. A possibilidade de interlocução entre análise e performance passou a ser considerada por Schmalfeldt (1985) e Lester (1995) como um caminho que poderia levar a uma contribuição mais significativa aos interesses do performer e do analista. Também podemos notar nas críticas de Cook (1999, p. 17) a discussão sobre esta possibilidade de interlocução. Enquanto o exame rigoroso da partitura representou o foco dos estudos relacionados à

vertente estruturalista, pesquisadores como Lester (1995), Schmalfeldt (2002), Cook (2013) e Hood (2014) demonstraram o potencial de colaboração da performance nos empreendimentos analíticos e teóricos.

A partir de uma consciência histórica acerca de aspectos e problemáticas que permearam o desenvolvimento da Análise e Performance Musical, o propósito deste artigo centra-se no oferecimento de análise musical, embasada na proposta de Schenker a fim de evidenciar o seu potencial na abordagem de questões pragmáticas em performance. Para nossa discussão, escolhemos como objeto de estudo o *Praeambulum* da *Partita* n. 5 para teclado, de J. S. Bach, cuja notação musical revela certos desafios em decorrência de sua natureza notacional, caracterizada pela ausência de indicações das nuances de execução relacionadas à dinâmica, à agógica e à articulação. Outras questões do âmbito interpretativo também serão consideradas, já que integram o conjunto de desafios colocáveis ao performer no decorrer de seu processo interpretativo.

2. Justificativa à metodologia adotada – o amálgama entre diferentes possibilidades analíticas e sua relevância aos desafios da performance

O propósito central do presente estudo é demonstrar a possibilidade de colaboração mútua entre análise e performance musical. Defendemos a hipótese em favor da possibilidade de colaboração da análise da estrutura e do estudo de gravações no tratamento de desafios em performance e análise musical. Conforme tratado, anteriormente, o caminho que parte da audição estrutural de gravações à elaboração analítica também tem se mostrado de grande valia aos propósitos dos analistas, principalmente, quando estes têm como alvo a elaboração de uma análise sensível aos interesses de performers.

Tanto estudiosos vinculados à vertente Estruturalista quanto aqueles que têm defendido um posicionamento mais flexível diante da chamada análise rigorosa da estruturação musical têm destacado o potencial de colaboração do exame da estruturação musical ao tratamento de desafios da performance. A compreensão da movimentação das linhas, do objetivo dos movimentos, a modelagem da dinâmica, da articulação e o estabelecimento da agógica representam exemplos de alguns destes desafios (BERRY, 1989; CONE, 1968; HOOD, 2014).

A fim de conceber uma elaboração analítica sensível aos desafios mencionados, selecionamos procedimentos segundo a ferramenta de análise schenkeriana. Para as autoras, esta ferramenta volta-se à abordagem de aspectos que podem trazer importantes contribuições à construção de uma performance musical, por exemplo a compreensão acerca da direcionalidade e objetivos do movimento linear. Sabendo do potencial dos conhecimentos dos eventos situados no plano frontal e médio para a tomada de decisões performativas (HOOD, 2014, p. 5; SWINKIN, 2016), boa parte dos exemplos que serão aqui expostos se fundamentará na percepção do plano frontal em relação a outros eventos da superfície e aspectos expressivos.

A questão relacionada à compreensão rítmica não será ignorada, já que este conhecimento tem profundas implicações para o estabelecimento de agrupamentos, e conseqüentemente para a fluidez de frases musicais. Para tal, nos basearemos no estudo de Burkhart (1994) que se mostrou relevante para a abordagem desta questão, bem como para os problemas conceituais da obra em estudo². Assim, eventos relacionados às vozes condutoras serão considerados a partir de sua interlocução com a métrica. Como ocorre com outros pesquisadores dos estudos em análise-performance, será considerada aqui uma gama mais ampla dos conhecimentos estruturais com potencial de colaborar aos desafios da modelagem sonoro-expressiva.

A fim de tornar a elaboração analítica significativa aos interesses de performers e analistas, nossa proposta se baseará no estudo comparativo de gravações. Entendemos que tal estudo pode colaborar à compreensão da movimentação linear e, conseqüentemente, à representação gráfica numa perspectiva schenkeriana. A modelagem expressiva a tratar nesta análise se baseará em diferentes concepções interpretativas, vindas de performers renomados³. Podemos adiantar que o contato com

² Entendemos como “problemas conceituais” (RINK, 2002, p. 39) aqueles relacionados às possíveis dificuldades que um performer e/ou analista pode enfrentar para nomear ou conferir significados à determinadas estruturas. Este estudo teve como um de seus propósitos observar as implicações à performance do reconhecimento de eventos métricos, por exemplo o tempo adicionado e a elisão, ambos tratados por Burkhart (1994, p. 3).

³ O presente estudo se baseia em gravações dos pianistas Murray Perahia (BACH, 2009), Andrés Schiff (BACH, 1987) e Claudio Arrau (BACH, 1993). A gravação de Perahia foi selecionada em função de seu envolvimento com a ferramenta analítica de Schenker (FINANE, 2019). Com isto, buscou-se observar em sua performance uma aproximação com um “estilo estrutural” de performance. Sabendo-se da relação de Andrés Schiff com um estilo retórico de performance (MATSCHULAT, 2015), buscamos verificar uma aproximação com certas práticas interpretativas do período Barroco. Já a gravação de Arrau foi selecionada

os elementos expressivos da performance favoreceu uma concepção mais ampla de forma musical do que aquelas focadas apenas nos conhecimentos estruturais. Assim, vários dos exemplos evidenciarão a inter-relação entre vozes condutoras e elementos expressivos da performance. Com o intuito de favorecer esta percepção, faremos uso do software Sonic Visualiser e seus gráficos de oscilações de dinâmica⁴ e agógica⁵.

Com fundamentos nas discussões acerca do papel da performance nas análises musicais, é um propósito nosso ilustrar a influência das decisões performativas geradas a partir de gravações para a construção de uma concepção analítica. Se durante décadas musicólogos silenciaram em relação às contribuições de performers para o processo interpretativo de teóricos e/ou musicólogos, buscaremos no estudo a seguir resgatar este potencial de contribuição, mostrando inclusive os impactos das decisões de realização na interpretação estrutural. Assim, o processo simbiótico entre as atividades da análise e performance musical será considerado uma maneira de contribuir para resolver a separação entre ambos os discursos⁶.

3. Proposta analítica ao *Praeambulum* da *Partita* n. 5, de J. S. Bach: a interlocução entre performance e análise musicais como possibilidade analítica

Composto em 1730, o *Praeambulum* da *Partita* n. 5 para instrumentos de teclas⁷, de J. S. Bach, apresenta em seu início uma figuração similar àquela contida em muitas de suas tocatas para cravo. A rápida sucessão de notas e figurações em arpejos são elementos bastante recorrentes nas tocatas do compositor, também presentes ao longo desta peça. Esta também chama a atenção pela figuração a ser executada por meio da alternância entre ambas as mãos, aspecto que novamente remete à similaridade deste prelúdio com

em virtude do contraste interpretativo em relação às demais, possibilitando a inclusão de ambiguidades interpretativas numa análise musical.

⁴ Para gerar os gráficos de amplitude (dinâmica) acessamos os *plugins* utilizados pelo projeto Mazurka, especificamente o recurso “Power Curve”. Este recurso não é nativo do software Sonic Visualiser, sendo necessária a sua instalação. Disponível em: <<http://www.mazurka.org.uk/software/sv/plugin/>>.

⁵ Para realizar a avaliação das variações de andamento optou-se pela marcação do primeiro tempo de cada compasso, ao invés de cada tempo. A elaboração dos gráficos representativos da agógica baseou-se em recursos já disponibilizados pelo software Sonic Visualiser.

⁶ A abordagem deste problema nos estudos em Análise e Performance Musical foi tratada por Tong (1994).

⁷ Para a realização deste estudo nos baseamos na edição *Urtext*, publicada em 1976 pela Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (Kassel). Ver Bach (1976 [1730]). Na análise que será exposta, consideraremos o Dó3 como o Dó central.

diferentes tocatas de Bach. Esse aspecto pode ser notado por meio de uma breve comparação entre o *Praeambulum* e os compassos iniciais da *Tocata em Ré menor* (BWV 913), de J. S. Bach.

Figura 1 – Figurações em arpejos e caracterizadas pela alternância de mãos em diferentes excertos de obras de Bach.

Fig. 1a – Excerto do *Praeambulum* (compassos 1-8).



Figura 1b – Excerto da *Tocata em Ré menor* (BWV 913), compassos 3-7, de J. S. Bach.



Fonte: Fig. 1a – Bach (1976 [1731] e Fig. 1b – Bach (1890 [1708]).

O caráter alegre e brilhante sugerido pelos compassos iniciais coincide com a interlocução entre diferentes elementos da estrutura. Sob o prolongamento da harmonia de tônica é possível notar a alternância entre diferentes registros e figurações que

conferem dinamicidade e contraste. Diferentes artifícios corroboram a sensação de expectativa, como a inclusão de figurações melódicas (apojaturas, compassos 2 e 4) e as pausas que concluem os compassos 2 e 4. Na gravação de Andrés Schiff (BACH, 1987), notamos uma ênfase dada à apojatura e o emprego de distintos níveis de dinâmica. Esta distinção, que ocorre após pausas em ambas as mãos, também aparece no retorno desta figuração (compassos 17-20). Na Figura 2, baseada na gravação de Schiff, apresentamos uma representação das vozes condutoras (plano frontal) e de sua interlocução com a dinâmica e a agógica. Podemos notar a presença dos acoplamentos, indicativos do sentido de direcionamento e prolongamento lineares, que acompanham distintos níveis de dinâmica. Na Figura 2b temos a representação das oscilações de dinâmica e da agógica; nela é possível notar o emprego de um breve ritardando nos finais dos compassos 2 e 4.

Figura 2 – Interlocução entre vozes condutoras, agógica e oscilações de dinâmica baseadas na gravação de Schiff (compassos 1-4).

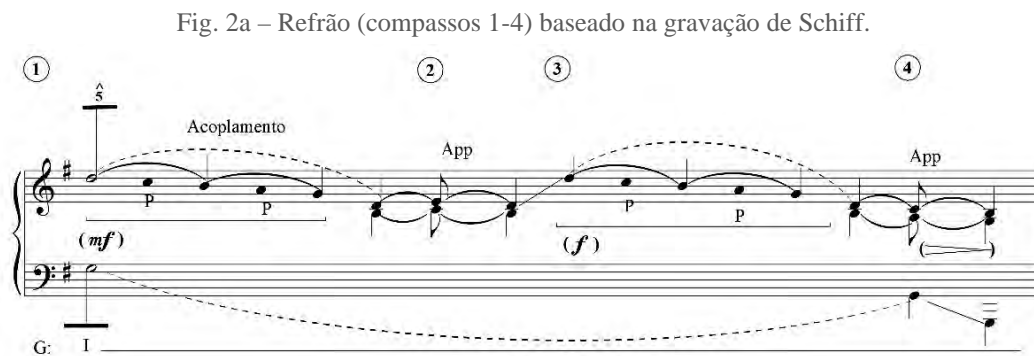
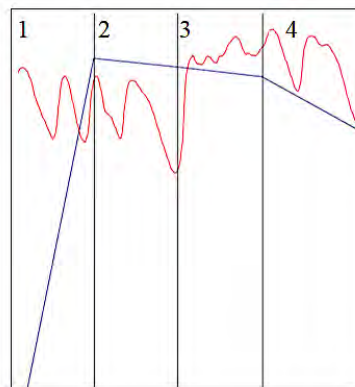


Fig. 2b – Representação das oscilações de dinâmica e agógica (compassos 1-4) em Schiff.



Fonte: Elaboração das autoras.

Após o refrão, temos o típico movimento em “cascata” (compassos 5-8) presente em muitas obras para teclas de Bach (FORTE; GILBERT, 1982). A partir da gravação de Murray Perahia (BACH, 2009) é interessante notar a proposta de condução melódica conferida por este pianista à linha compreendida entre os compassos 5-8 (registro inferior), coincidente com uma progressão de quarta (registro inferior) e de terça (registro superior). A gravação deste pianista também permite notar o aumento da dinâmica no compasso 8 (Fig. 3c), que apresenta o acorde de sétima de dominante (Fig. 3a) e ponto de chegada linear (finalização de uma progressão de quarta). Também é nítido o decréscimo de dinâmica a partir do compasso 8 em direção à nota sol 2 (registro inferior, compasso 9), fronteira do motivo de quinta (representado pelo colchete) e outro ponto de chegada linear. Na gravação de Perahia podemos perceber um sutil diminuendo e ritardando em direção ao objetivo harmônico do compasso 9, delimitando assim o membro de frase compreendido entre os compassos 5-9. Semelhantemente à de Perahia, notamos na gravação de Schiff o emprego de um sutil ritardando e decréscimo da dinâmica em fins do segundo membro de frase (compassos 5-9). A interlocução entre vozes condutoras, variações de dinâmica e agógica é dada na figura 3 a seguir.

Figura 3 – Interlocução entre vozes condutoras, dinâmica e tempo a partir das gravações de Schiff e Perahia (compassos 1-8).

Fig. 3a – Vozes condutoras – *Plano frontal* (compassos 5-9).

The image shows a musical score for piano, measures 5-9, in G major. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has a melodic line with a sequence of notes: G5 (measure 5), A5 (measure 6), B5 (measure 7), C6 (measure 8), and D6 (measure 9). The left hand has a bass line with notes: G4 (measure 5), F#4 (measure 6), E4 (measure 7), D4 (measure 8), and C4 (measure 9). The score includes various annotations: 'IN' above measure 6, '3prg' above measure 8, and '4 prg' below measure 7. Fingerings are indicated with numbers 5 and 6. Harmonic progressions are labeled as G: I, V5, 4 prg, vi, V7, and I. The score is marked with circled measure numbers 5 through 9.

Fig. 3b – Interlocução entre dinâmica e agógica a partir da gravação de Schiff (compassos 5-8).

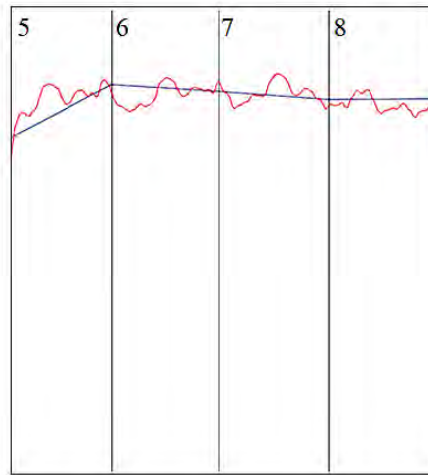
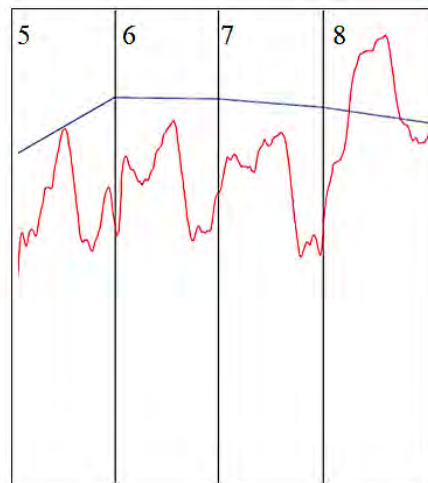


Fig. 3c – Interlocação entre dinâmica e tempo a partir da gravação de Perahia (compassos 5-8).



Fonte: Elaboração das autoras.

A partir das propostas de condução melódica presentes nas gravações de Perahia e Schiff elaboramos nossa representação por vozes condutoras. A ideia de primeiros tempos dos compassos como ponto de chegada de movimentos lineares (Fig. 4a) é corroborada pela escuta das gravações do trecho compreendido entre os compassos 9-15. No gráfico de vozes condutoras da figura 4a observamos a presença de prolongamentos melódicos por meio da retenção de uma mesma altura a cada dois compassos (notas Si 3, Lá 3 e Sol 2; registro superior, compassos 9-14). Entendemos que a observação destes prolongamentos, da direcionalidade da linha melódica, dos objetivos harmônicos e lineares poderia colaborar com a *seleção de estratégias de dinâmica e de agógica*. Um

exemplo é dado no gráfico do plano frontal (figura 4a), que ilustra o emprego de diferentes níveis de dinâmica a partir do compasso 9⁸. Outras estratégias de execução são oferecidas pelos gráficos de dinâmica-agógica. Em Schiff (Fig. 4b) notamos uma dinâmica crescente em direção ao compasso 16, coincidente com acorde dissonante que se resolve no compasso seguinte. Em Perahia (figura 4c), esta resolução é tratada também por meio do emprego de um *ritardando*, que serve como uma espécie de preparação à entrada do refrão (compassos 17-20). Quanto à articulação, as gravações de Perahia e Schiff mostram uma projeção de certas notas do baixo (compassos 8-15) que se movimentam por meio de intervalos de quinta (Ré, Sol, Do#, Fá#, Si, Mi).

Figura 4 - Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 9-16).

Fig. 4a – Representação de vozes condutoras (plano frontal).

The image shows a musical score for piano, measures 9 through 16. The score is written in G major and 4/4 time. It features a conductor's voice line (indicated by a dashed line) and a piano accompaniment. The conductor's voice line starts in measure 9 with a dynamic marking of *(mp)* and a breath mark. It continues through measures 10, 11, and 12, with dynamic markings *(mf+)* and *(mf-)*. The piano accompaniment starts in measure 9 with a dynamic marking of *(mf-)* and a breath mark. It continues through measures 10, 11, and 12, with dynamic markings *(f)* and *(f)*. The score includes various chord symbols and articulation marks. The conductor's voice line is marked with circled numbers 9 through 16. The piano accompaniment is marked with circled numbers 9 through 16. The score includes various chord symbols and articulation marks.

⁸ No gráfico de vozes condutoras da Figura 4 e de outras que serão apresentadas, foram inseridos sinais de dinâmica aliados aos sinais indicativos de suas nuances (símbolos de mais e de menos ao lado das indicações de dinâmica) a fim de evidenciar a escuta de aspectos expressivos. O exemplo mencionado baseou-se na modelagem proposta por Schiff.

Fig. 4b – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Schiff.

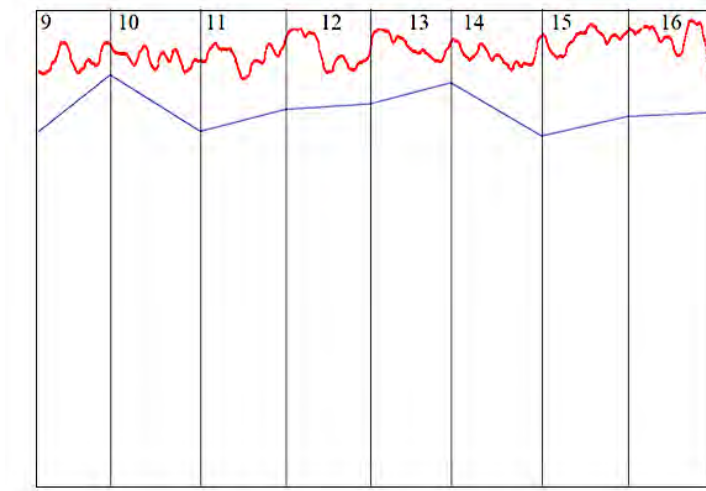
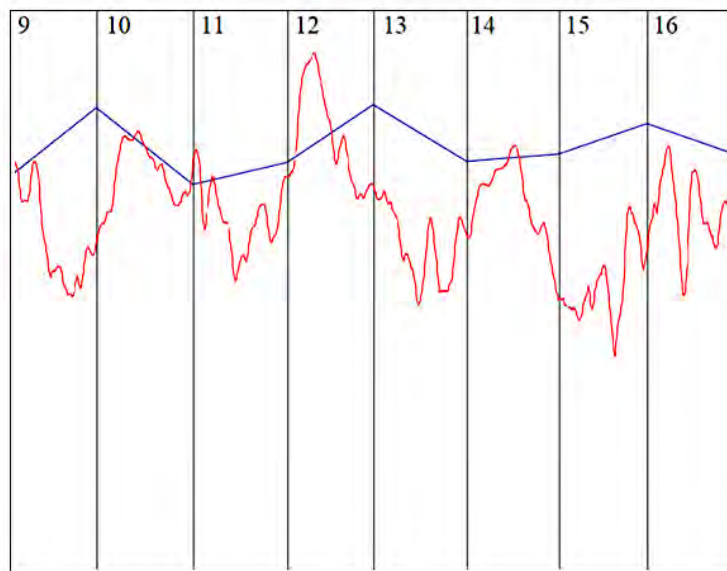


Fig. 4c – Representação da agógica e das oscilações de dinâmica com base na gravação de Perahia.



Fonte: Elaboração das autoras.

Após retorno de figuração melódica que remete à frase 1 ou refrão (compassos 17-20), uma melodia polifônica (FORTE; GILBERT, 1982, p. 68) é iniciada a partir do compasso 21. Uma compreensão da direcionalidade das linhas é favorecida pela escuta das gravações. A ideia dos primeiros tempos (compassos 22-25) como ponto de chegada dos movimentos é perceptível nas propostas de condução melódica (fraseado) dos performers selecionados para este estudo. Podemos, assim, interpretar o compasso 25

como um importante ponto de chegada do movimento linear, coincidente com uma cadência autêntica imperfeita (compassos 24-25) num contexto de tonicização em Ré maior. A influência desta percepção, juntamente com as propostas de condução melódica mencionadas, vê-se no gráfico de vozes condutoras da Figura 5a. Entendemos que uma consciência do performer dos eventos mencionados poderia ter a relevância para a seleção de estratégias de dinâmica e agógica. Tanto em Perahia quanto em Schiff notamos o emprego de um ritardando em direção a este importante ponto de chegada do movimento linear e objetivo harmônico (compasso 25), com mais ênfase na interpretação de Perahia. Com base na gravação de Perahia, incluímos no gráfico de vozes condutoras a representação de algumas das nuances oferecidas por este pianista.

Figura 5 – Interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 21-26).

Fig. 5a – Plano frontal.

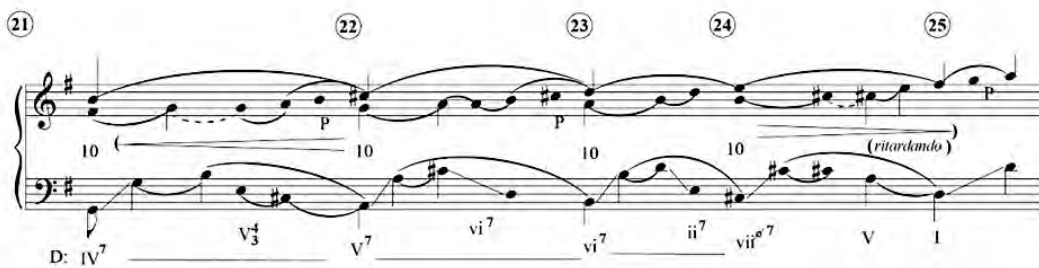


Fig. 5b – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Schiff.

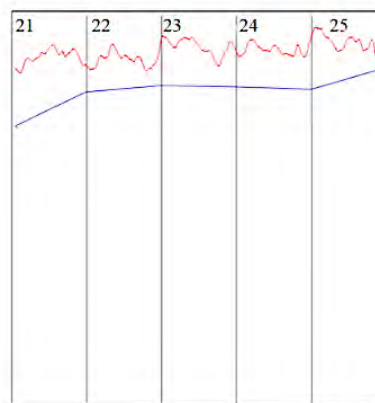
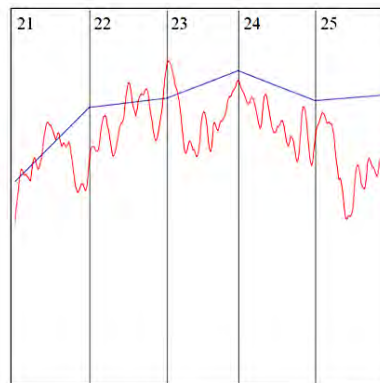


Fig. 5c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Perahia.



Fonte: Elaboração do autoras.

A escuta das propostas de condução melódica (ou fraseado) dos diferentes performers sobre o trecho compreendido entre os compassos 25-29 também nos auxilia no reconhecimento de importantes objetivos lineares, assim como corrobora a ideia de primeiros tempos como pontos de chegada de movimentos lineares. Essa ideia transparece no gráfico de vozes condutoras da Figura 6a, que ilustra movimento por nota vizinha (compassos 26-27) e duas progressões lineares de terça (compassos 27-29), que antecedem uma tonicização para Lá Maior (compasso 29). Entendemos que uma consciência sobre tais pontos de chegada poderia ter sua relevância para a seleção de estratégias de dinâmica, agógica e agrupamentos. Na gravação de Perahia é perceptível o emprego de uma dinâmica crescente gradual a partir do compasso 25 em direção ao compasso 28, acompanhando assim a direcionalidade da linha melódica. Já em Schiff, os compassos que marcam a resolução do acorde de sétima de dominante (compassos 28-29) são marcados pelo sutil *ritardando* e dinâmica decrescente. Tais eventos estão representados no gráfico de vozes condutoras da Figura 6a.

Além das vozes condutoras e de sua interlocução com os aspectos expressivos, outro conhecimento estrutural que poderia ter relevância para a questão do agrupamento de eventos não poderia deixar de ser mencionado: é no trecho compreendido entre os compassos 25-29 que encontramos deslocamento da métrica de sua posição normal com propósito de conferir maior flexibilidade ao fraseado. Assim, o exemplo da Figura 6b oferece uma reinterpretação da métrica em favor de diferentes tipos de deslocamentos,

como a elisão e a métrica adicionada (Burkhart, 1994). Entendemos que uma consciência de tais dispositivos pode colaborar para a compreensão de pontos de partida e chegada dos movimentos (ou conhecimento das fronteiras de diferentes agrupamentos) e, portanto, uma contribuição para o estabelecimento de agrupamentos. Vale ainda mencionar a importante contribuição das propostas de agrupamentos providas pelos performers selecionados.

Figura 6 – Interlocação entre vozes condutoras, métrica e aspectos expressivos (compassos 24-29).

Fig. 6a – Vozes condutoras (plano frontal).

24 25 26

10

D: vii[°]7 V I IV V₄⁶ I₄⁶

27 28 29

3 prg

3 prg

I⁶ vi⁷ IV V₃⁴ I⁶ P I A: IV

Fig. 6b – Interpretação da métrica.

24

1 2 3 4 1 2 3 1 2

27

3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Fig. 6c - Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Schiff.

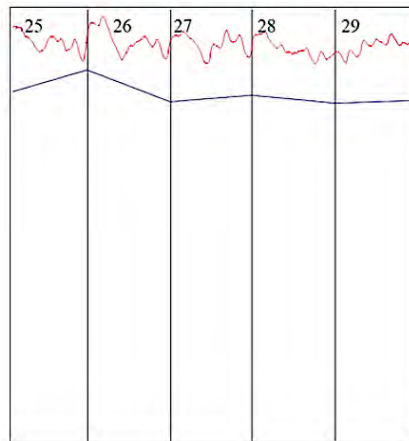
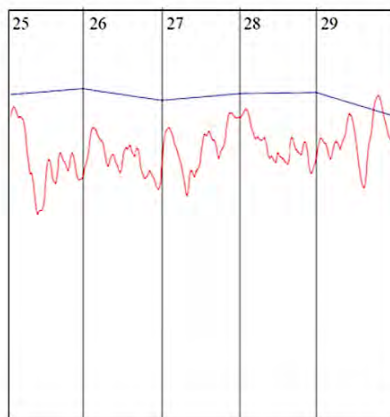


Fig. 6d - Representação da agógica e oscilações da dinâmica por Perahia.



Fonte: Elaboração das autoras.

O trecho que se segue à cadência imperfeita (compassos 28-29) é marcado por uma série de eventos harmônicos e lineares que contribuem com a sensação de dinamismo e propulsão para os compassos 29-37. Tais eventos convergem para o objetivo principal do movimento linear deste trecho, que se encontra no compasso 37, coincidente com uma cadência autêntica imperfeita na tonalidade de Lá Maior⁹. O emprego de dominantes secundárias, movimentação linear ascendente e adensamento da textura (compassos 33-

⁹ A partir do compasso 29 temos uma tonicização para Lá maior, que abrange os compassos 29-39. O trecho é marcado pela ambiguidade em relação à tonalidade de lá menor em decorrência da subdominante menor do compasso 35.

37) contribuem para a sensação de maior intensidade emocional¹⁰, diminuída com a introdução da cadência autêntica imperfeita (compassos 36-37). Uma observação da interlocução entre os eventos lineares e harmônicos dos compassos 33-37 (Fig. 7) corrobora a ideia de uma progressão de quinta, finalizada juntamente com esta cadência. No gráfico de vozes condutoras da Figura 7 é apresentada uma proposta de modelagem da dinâmica e da agógica, fundamentada na análise da estrutura e de gravações. Assim, reconhecemos a escolha interpretativa de uma dinâmica crescente em direção ao compasso 32, que por sua vez inaugura a frase compreendida pelos compassos 32-37. A partir das gravações de Perahia e Schiff nota-se o emprego de uma dinâmica crescente em direção ao compasso 36, sustentado pelo acorde formado sobre a sensível, assim como pelo decréscimo da dinâmica e de um *ritardando* em direção a um importante ponto de chegada do movimento linear ou finalização de uma progressão por quintas (compasso 37).

Figura 7 – Vozes condutoras e representação de aspectos expressivos (compassos 27-37).

Fig. 7a – Vozes condutoras (plano frontal).

The musical score for piano, measures 27-37, is presented in three systems. The first system (measures 27-29) shows a 3-measure phrase with dynamics *(mf)* and *(p)*. The second system (measures 30-32) shows a 3-measure phrase with dynamics *(mp)*, *(mf)*, and *(ritardando) (mp)*. The third system (measures 33-37) shows a 5-measure phrase with dynamics *(mf)*, *(f)*, and *(f+)* *(ritardando)*. Harmonic analysis is provided below the notes, including Roman numerals and figured bass notation.

¹⁰ A possibilidade de produção de metáforas expressivas a partir do conhecimento da estrutura foi tratada por Swinkin (2016, p. 42): ele defendeu o emprego da ferramenta analítica de Schenker na produção de diferentes tipos de metáforas, como aquelas de ordem cinestésica e expressiva (significados emocionais), além de observar a relação da teoria schenkeriana com a produção de metáforas. Em outras palavras, Swinkin compreende a análise musical como um procedimento com potencial de promover metáforas para as experiências cinestésicas e emocionais.

Fig. 7b – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Schiff.

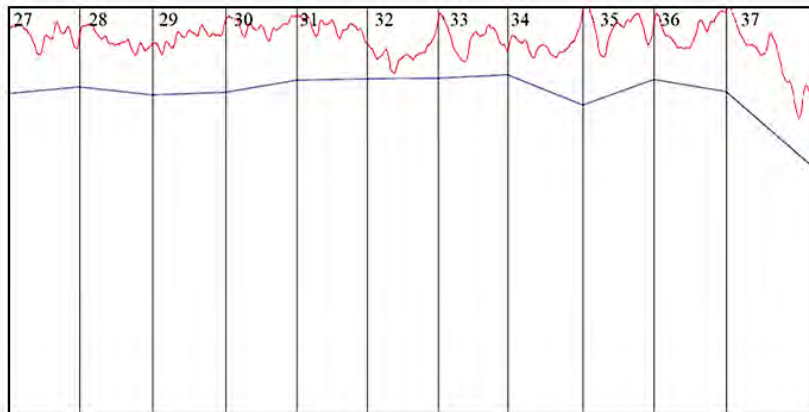
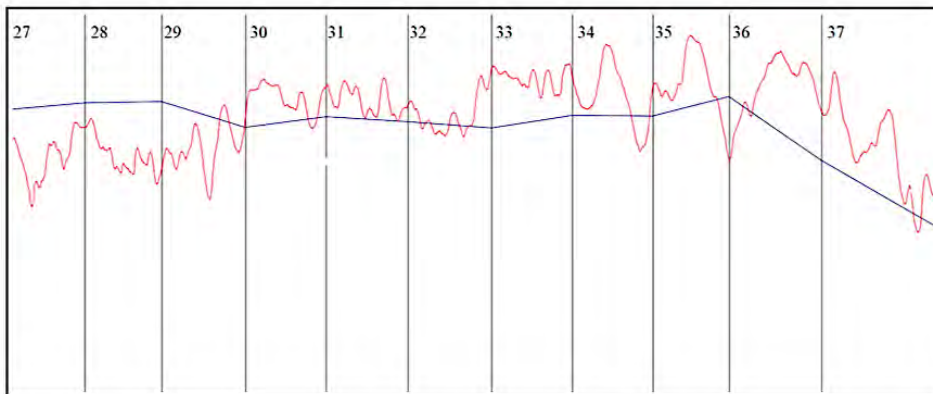


Fig. 7c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica por Perahia.



Fonte: Elaboração das autoras.

A partir do compasso 41, encontramos mais elementos que contribuem para a coesão e coerência desta brilhante e complexa composição, dentre os quais podemos mencionar o aparecimento do refrão (compassos 41-44), agora num contexto de tonicização em Mi menor. Outro elemento que remonta ao início da composição também se vê entre os compassos 45-48, cujos eventos lineares se assemelham àqueles utilizados entre os compassos 5-8. Como exemplo, podemos mencionar a repetição do padrão 5-6, que acompanha a progressão de quarta. Contudo, a mudança para a tonalidade menor deste trecho parece corroborar um novo afeto. É no trecho compreendido entre os compassos 49-56 que encontramos uma série de eventos que parecem colaborar para a intensidade emocional, como a constante presença do acorde de sétima dominante, inseridos num contexto de figuração melódica ascendente (compassos 49-52). Uma

observação das diferentes propostas de modelagem sonora da Figura 8 nos permite notar o emprego de uma dinâmica crescente a partir do compasso 45 em direção ao compasso 52, coincidente com o acorde formado sobre a sensível. Temos aqui mais um elemento que contribui para a intensidade emocional do trecho. A ideia do compasso 57 como um importante ponto de chegada do movimento linear (término de uma progressão de terça) é corroborada pela escuta das gravações. Nas diferentes gravações selecionadas para este estudo é perceptível tanto o emprego de uma dinâmica decrescente quanto do ritardando em direção ao compasso 57, como ilustrado pelos gráficos de agógica-dinâmica da Figura 8.

Figura 8 – Vozes condutoras e aspectos expressivos (compassos 41-57).

Fig. 8a – Vozes condutoras (plano frontal).

The image displays a musical score for piano, measures 41 through 57, in the key of E major. The score is presented in a grand staff format, with the right hand in the upper register and the left hand in the lower register. The right hand features a melodic line with various ornaments and phrasing marks, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and bass lines. The score is annotated with conductor's voice (Vozes condutoras) and expressive aspects (aspectos expressivos). The conductor's voice is indicated by a dashed line above the right hand, and expressive aspects are indicated by a solid line below the left hand. The score is divided into three systems of five measures each. The first system (measures 41-45) is marked 'Acoplamento' and 'Em: i'. The second system (measures 46-50) is marked 'ii°', 'III', 'IV', 'V7', 'i6', and 'V7'. The third system (measures 51-57) is marked 'i', 'VI', 'iv', 'vii°7', 'iv', 'vii°7', 'iv', 'vii°3', 'iv6', 'N', and 'C: vi'. The score includes various phrasing marks such as '4 prg', '3 prg', and 'N'. The conductor's voice is marked with '5' and '6' in measures 41-45, '5 - 6' in measures 46-48, '9 - 10' in measure 50, and '10' in measure 51. The expressive aspects are marked with 'd5 - 10' in measures 51-53 and 'd5 -' in measure 50.

Fig. 8b – Representação da agógica e oscilações da dinâmica a partir de Perahia.

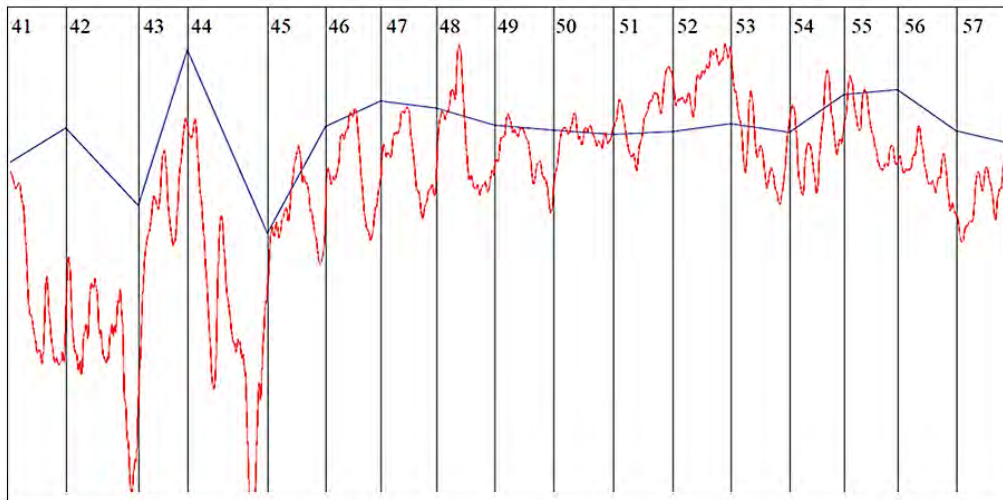
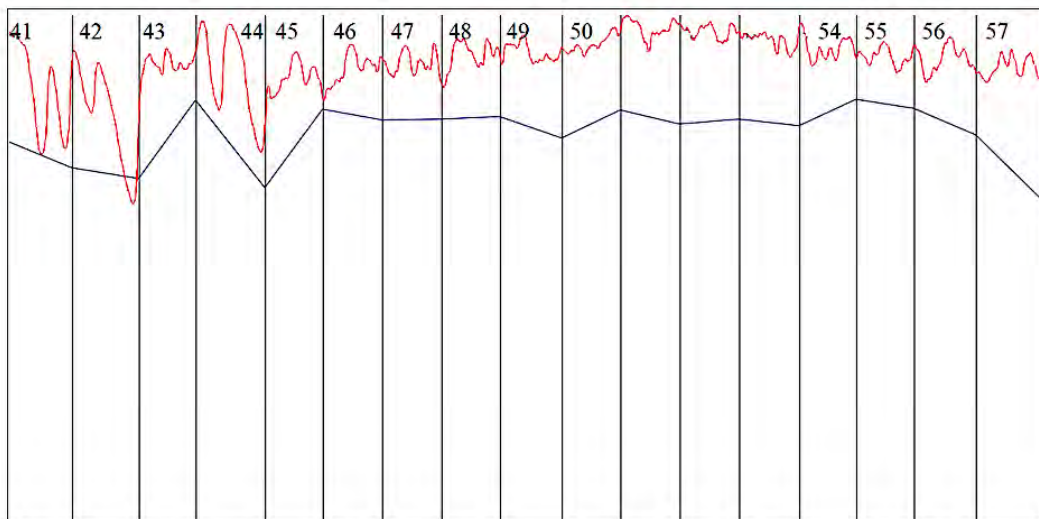


Fig. 8c – Representação da agógica e oscilações da dinâmica a partir de Schiff.



Fonte: Elaboração das autoras.

A atenção conferida aos aspectos expressivos tende a contribuir tanto quanto o conhecimento estrutural para a análise de uma obra musical. Com base nesta ideia propomos na Figura 9 duas possibilidades representativas: uma baseada na ferramenta analítica de Schenker e outra atenta à proposta de articulação oferecida por um dos performers selecionados. Assim, o segundo gráfico oferece uma maneira particular de tratar o emprego das ligaduras, diferindo em alguns aspectos da proposta de Schenker.

Com base na gravação de Perahia, procuramos *representar no segundo gráfico aspectos de sua proposta de condução melódica*. A partir da escuta de sua gravação é possível notar como este pianista ressalta as partes fortes de tempo entre os compassos 57-61 (notas Lá, Si, Sol, Dó, Lá, Fá, Sol, Mi, Lá, Fá).

No segundo gráfico, as notas enfatizadas são relacionadas por meio do emprego da ligadura. A proposta de condução melódica de Perahia ao registro superior também é retratada por meio da ligadura que sugere a ideia de primeiros tempos como ponto de chegada de movimentos. No primeiro gráfico, oferecemos uma representação schenkeriana do plano frontal dos compassos 57-61, no qual se nota a presença de uma progressão de quinta (compassos 57-61, registro inferior), antecedida pelo movimento por nota vizinha (compasso 56, registro inferior). A observação da interlocução entre os eventos lineares e harmônicos entre os compassos 61-64 nos permite interpretar este trecho como alinhado à *sensação de expectativa*, não somente em decorrência do prolongamento de função de dominante, mas também da rápida figuração em semicolcheias. Há um outro aspecto que corrobora esta metáfora: as diferentes propostas de modelagem sonora providas pelos performers. Perahia emprega uma dinâmica crescente entre os compassos 61-64, assim como o ritardando em trecho coincidente com o acorde de sétima de dominante (compasso 64). Outro aspecto a considerar é a proposta de condução melódica oferecida por esse pianista entre os compassos 57-61, na qual se percebe uma ênfase de certas notas do registro superior (Lá, Si, Sol, Dó, Lá, Fá natural, Sol, Mi, Lá Fá natural). Tal ênfase sugeriu a elaboração do gráfico da Figura 9, que novamente apresenta o emprego particular no uso das ligaduras, mas retrata a percepção do fraseado proposto pelo pianista. Em fins deste agrupamento (compassos 60-61) encontramos uma dinâmica decrescente. Dessa maneira, ambos os gráficos da Figura 9 contêm indicações de dinâmica e agógica baseadas na gravação dele.

Fig. 9 – Representação do plano frontal com base na gravação de Perahia dos compassos 57-65.

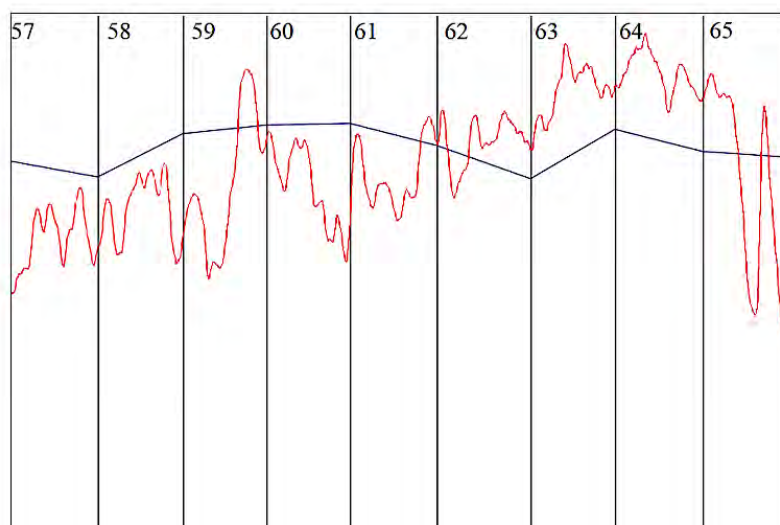
Fig. 9a – Vozes condutoras (plano frontal).

Fig. 9a shows the piano accompaniment for measures 57-65. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 are circled above the staff. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include accents, *cresc.*, and *ritardando*. Chord symbols are listed below the staff: C: vi, ii, V⁷, I, IV, 5 prg, vii^o, iii⁷, vi, V₃⁴, 6/5; G: I⁶, 7, I.

Fig. 9b – Gráfico representativo de aspectos expressivos com base na gravação de Perahia.

Fig. 9b shows the piano accompaniment for measures 57-65, focusing on expressive aspects. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 are circled above the staff. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include accents, *cresc.*, and *ritardando*. Chord symbols are listed below the staff: C: vi, ii, 5 prg, V⁷, I; IV, V₃⁴, iii⁷, vi, V₃⁴; 6/5, I⁶, 7, I.

Fig. 9c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica a partir da gravação de Perahia.



Fonte: Elaboração das autoras.

Se a apresentação do refrão na tonalidade de Sol Maior (compasso 65-68) poderia corroborar a sensação de maior estabilidade, ela é interrompida em decorrência de eventos introduzidos pelo compositor a partir do compasso 73. Apesar da figuração rápida em semicolcheias continuar presente, podemos notar elementos que conferem maior dinamicidade e intensidade emocional ao refrão. Bach apresenta, no trecho entre os compassos 73-78, uma nova textura e mistura de modos, que num contexto de rápida figuração em semicolcheias e dominantes se resolvem em acordes menores (compassos 75-77) e contribuem a ambas as percepções (dinamicidade e intensidade emocional). A sensação de expectativa (compassos 73-86) é reforçada pela cadência suspensiva dos compassos 85-86, antecedida pela harmonia formada sobre o acorde da sensível, que por sua vez contribui para a instabilidade do trecho. Essas observações reforçam a ideia do potencial da análise da estrutura dos eventos da superfície na produção de metáforas emocionais com potencial de contribuir para a expressividade do trecho.

Outro tipo de produção metafórica (de movimento) que gostaríamos de ressaltar vincula-se àquelas características da teoria schenkeriana, a saber, a ideia de *pontos de partida e chegada dos movimentos lineares*. Entendemos que a busca de uma síntese tende a promover tais conhecimentos com potencial de colaborar para a abordagem de desafios da performance, como a articulação, a modelagem da dinâmica e o

estabelecimento da agógica. Uma representação dos *principais pontos de chegada do movimento linear* é dada pelo gráfico de vozes condutoras da Figura 10a.

Nesta interpretação, o trecho posterior à apresentação do refrão em Sol Maior (compassos 65-68) é marcado não apenas pelo movimento por nota vizinha incompleta (Fig. 10a, notas Mi-Ré, compassos 69-70, registro superior), mas por progressões de terça (compassos 70-72) em ambos os registros, que antecipam o compasso 73. Outro importante ponto de chegada do movimento linear encontra-se no compasso 83, também antecedido pelo movimento por nota vizinha incompleta (Fig. 10a, notas Fá natural e Mi, compasso 79-80, registro superior) e progressões lineares de terça nos registros superior e inferior (compassos 80-82). Tais eventos podem ser interpretados como uma espécie de preparação a um objetivo harmônico e linear mais importante (compasso 86), marcado por uma cadência suspensiva, mudança textural e fermata. Dessa maneira, apresentamos na Figura 10 tanto a representação das vozes condutoras quanto dos aspectos expressivos, que ilustram o tratamento conferido à passagem que antecede este fundamental ponto de chegada linear.

Com base nas gravações de Perahia, Schiff e Arrau (BACH, 1993), entendemos que a sensação de expectativa é promovida não apenas pela introdução da harmonia formada sobre a sensível, mas pela modelagem sonora proposta pelos performers (Arrau e Schiff), que tendem a empregar o *ritardando*, assim como a dinâmica crescente em direção ao compasso 86.

Figura 10 – Vozes condutoras (compassos 69-86) e aspectos expressivos (compassos 83-86).

Fig. 10a – Vozes condutoras (plano frontal).

The image shows a musical score for measures 69 to 74. The top staff is a vocal line with notes and slurs. The bottom staff is a piano accompaniment with notes and slurs. There are annotations above and below the staves, including 'IN', '3 ppg', and '7-10'. The measures are numbered 69, 70, 71, 72, 73, and 74. The key signature is one sharp (F#).

The image shows a musical score for measures 75 to 86. The top system (measures 75-79) features a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and melodic lines. The bottom system (measures 80-86) continues the piano accompaniment. Below the piano part, a series of Roman numerals and chord symbols are provided: V^7 , i , V^7 , V , iv , V^7/IV , IV , V , iii^6 , vi^4_3 , IV , vii^o , V , I , iii , vii^o/V^2 , and V^2 . Performance markings include '3 prg' (triplets) and 'N' (accents) above notes in measures 81, 82, 83, 84, and 85.

Fig. 10b - Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Perahia.

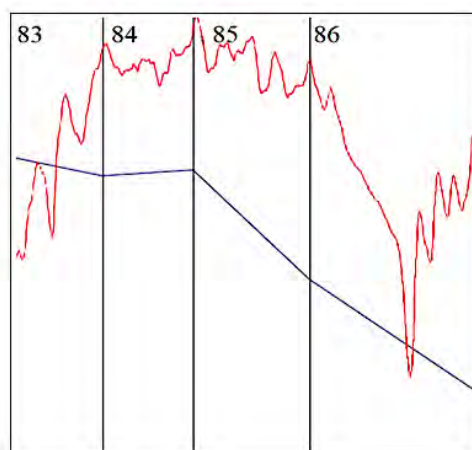


Fig.10c – Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Schiff.

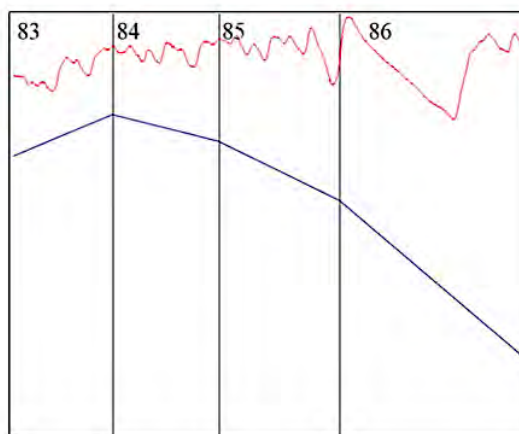
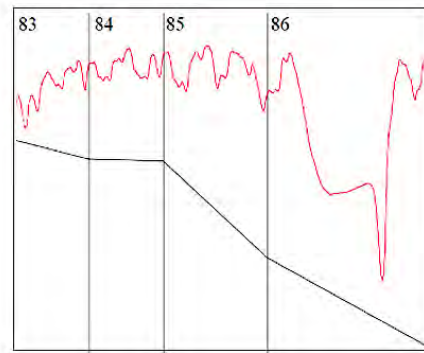


Fig. 10d – Representação da agógica e oscilações da dinâmica (compassos 83-86) por Arrau.



Fonte: Elaboração das autoras.

Outro acorde de importância estrutural inserido em trecho cadencial também é revelado no compasso 88. A percepção da interlocução entre vozes condutoras e aspectos expressivos permite notar a relação entre a cadência autêntica perfeita (compassos 87-88) e estratégia empregada pelos performers, a saber, o acelerando em direção a este importante ponto de chegada (compasso 88) e o objetivo harmônico, coincidente com a inauguração de uma *coda* (compassos 88-95). Nos exemplos da Figura 11, todos os performers empregam esta estratégia, além do declínio da dinâmica em direção ao compasso 88.

Apesar das oscilações de dinâmica que acompanham a *coda*, percebe-se nas gravações uma dinâmica crescente em direção ao compasso 92, coincidente com acorde dissonante, resolvido no compasso seguinte. Tal resolução é acompanhada nas três gravações pelo decréscimo da dinâmica. O que se segue a esta resolução é uma proposta de modelagem da dinâmica e da agógica – observar o *ritardando* do compasso 93 – que reforça a sensação de encerramento desta composição. Uma percepção da interlocução entre as vozes condutoras e os aspectos expressivos nos permite notar no compasso 94 a dinâmica decrescente e o *ritardando*, que acompanham a descida final da *Urlinie*. A sensação de concretude é então reforçada pela proposta de modelagem oferecida pelos diferentes performers. A seguir, apresentamos nossa proposta de representação das vozes condutoras (plano frontal) e de sua interlocução com os aspectos expressivos que marcam os compassos finais deste prelúdio.

Fig. 11 – Vozes condutoras e representação dos aspectos expressivos (compassos 87-95).

Fig. 11a – Vozes condutoras (plano frontal).

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 87-95. The score is written in G major and 2/4 time. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The conductor's voice is represented by a dashed line above the notes. The score is divided into two systems. The first system contains measures 87-91, and the second system contains measures 92-95. The score includes various chords and intervals, such as G, V, I, IV⁶, V⁷, IV, vii^{0 4}/₃, iii, vi⁷, ii⁷, V⁷, I, IV, V⁷, and V. The score also includes dynamics like p and accents like ^.

Fig. 11b – Representação da agógica e oscilações de dinâmica a partir da gravação de Perahia.

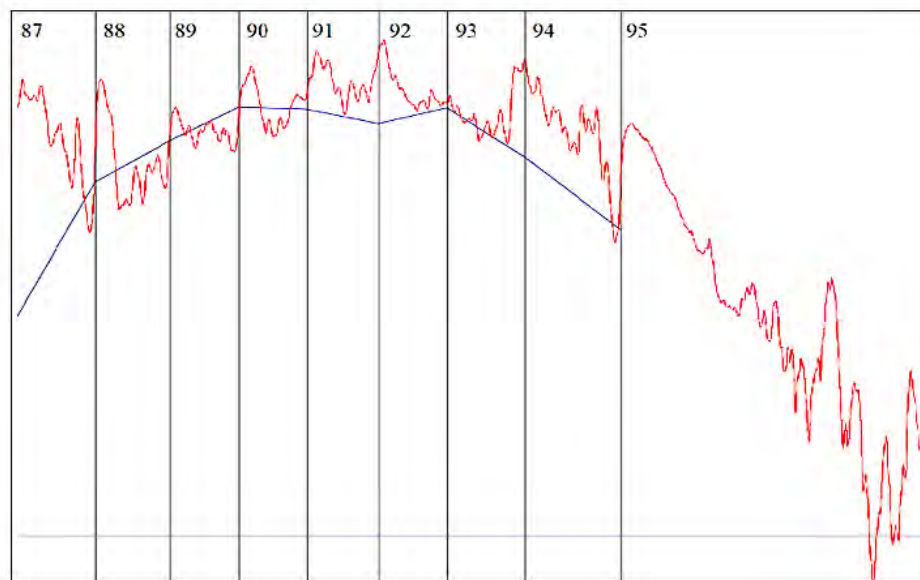


Fig. 11c – Representação da agógica e oscilações de dinâmica a partir da gravação de Schiff.

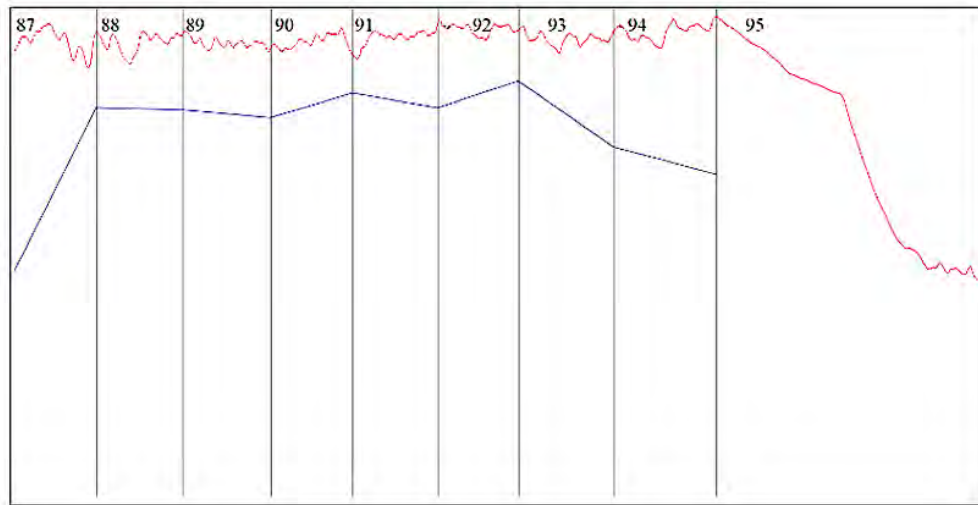
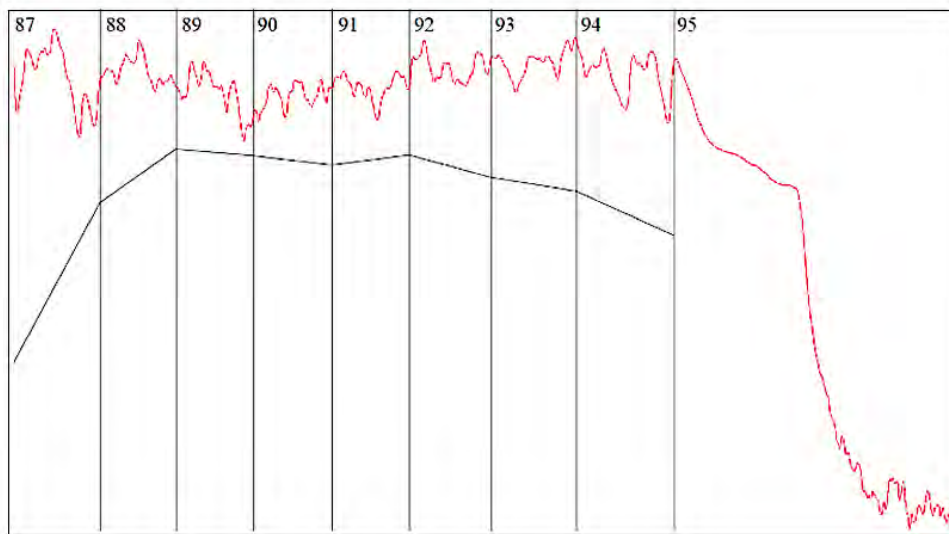


Fig. 11d – Representação da agógica e oscilações de dinâmica a partir da gravação de Arrau.



Fonte: Elaboração das autoras.

Considerações Finais

O presente estudo não teve por objetivo oferecer uma abordagem exaustiva da estrutura que compõe o *Praeambulum* da *Partita* n. 5, de Bach. Tampouco teve o propósito de oferecer prescrições aos performers que remetessem às abordagens estruturalistas em Performance Musical. Antes, assumindo uma postura flexível frente ao estruturalismo buscou-se colaborar à discussão crítica acerca do papel da performance (e/ou das gravações) nas abordagens analíticas com propósito de embasar a prática performativa.

Com base numa consciência histórica acerca do desenvolvimento das principais linhas investigativas e problemáticas enfrentadas pela subárea Análise e Performance Musical, nos propusemos a demonstrar o potencial de colaboração de diferentes procedimentos analíticos para certos desafios performáticos. A escolha da obra analisada ocorreu em função de sua natureza notacional, caracterizada pela ausência de indicações quanto à realização de diferentes aspectos (dinâmica, articulação e o andamento), colocando assim uma série de desafios vinculados à modelagem expressiva. Buscamos oferecer na análise apresentada uma possibilidade de interlocução entre as atividades da análise e da performance musical, distanciando-se assim do autoritarismo que influenciou a postura de teóricos estruturalistas, marcado pela desvalorização das contribuições de performers (ou de suas gravações) aos achados analíticos.

Contudo, a crítica a essa postura autoritária, não correspondeu à desvalorização do potencial do conhecimento da estrutura para a abordagem dos desafios supracitados. Tampouco à desvalorização da análise *a priori* e da possibilidade de contribuição de método sistemático. Por assim entender, demonstramos o potencial da ferramenta analítica de Schenker na abordagem de diferentes desafios da modelagem expressiva, e também na produção de metáforas afetivas. Além disso, reconhecemos seu papel complementar na interpretação da forma musical, entendido como outro possível desafio a ser considerado por um performer (âmbito interpretativo da performance musical).

Mostramos como a observação das vozes condutoras – e de sua interlocução com os eventos harmônicos – pode servir como embasamento à seleção de estratégias de execução. Em outras palavras, mostramos casos em que o reconhecimento de ponto de chegada do movimento linear se mostrou relevante para o estabelecimento de estratégia de dinâmica e de agógica. Vimos também como os conhecimentos de ordem estrutural não originados de uma abordagem rigorosa também podem se mostrar relevantes a uma escolha interpretativa, tais como o reconhecimento de cadências, pontos culminantes e finalizações de frases musicais. Assim, a análise *a priori* da estrutura se mostrou uma ferramenta interpretativa que colaborou com um refinamento das escolhas interpretativas.

Ademais, ilustramos procedimento nem sempre considerado pelas propostas estruturalistas em Performance Musical: o “caminho da performance à análise” ou o reconhecimento da colaboração de performers, por meio de suas estratégias interpretativas, para a análise musical. Buscamos neste artigo retratar uma possibilidade de “processo simbiótico” entre as atividades da análise e da performance, contribuindo assim para um redimensionamento do papel da performance (e também das gravações) nas abordagens analíticas.

Este redimensionamento pôde ser ilustrado a partir das contribuições de performers renomados, como Murray Perahia, Andrés Schiff e Claudio Arrau, cujas performances colaboraram para a compreensão de aspectos métricos e de vozes condutoras. Sendo assim, atentamos ao potencial da chamada “*análise da performance*” à abordagem de questões relacionadas aos agrupamentos de eventos, favorecidas igualmente por conhecimentos teórico-musicais. Vimos também como tal proposta analítica cooperou igualmente à percepção e à representação de eventos lineares.

A tentativa para redimensionar as noções de performance (ou as decisões de realização de performers advindas das gravações) e de análise musical também se fez presente nas representações analíticas. Se durante décadas testemunhamos o peso excessivo conferido à análise da estrutura no conhecimento analítico, nossa proposta buscou ressaltar a importância de outros conhecimentos igualmente relevantes e integrantes do processo de escuta. Isto ocorreu por meio da incorporação de indicações de dinâmica e agógica nos gráficos de vozes condutoras e das representações analíticas ilustrativas da inter-relação entre vozes condutoras e aspectos expressivos (gráficos

representativos da agógica e oscilações de dinâmica). Buscamos, portanto, conferir tratamento igualitário a diferentes possibilidades de conhecimentos analíticos. Assim, nossa proposta buscou oferecer uma resposta à reivindicação de especialistas que clamaram por uma abordagem metodológica mais abrangente nas pesquisas analíticas interessadas em contribuir com alguns dos desafios da performance musical (ROTHSTEIN, 1995; LESTER, 1995; RINK, 2002).

Desse modo, procuramos oferecer, ainda que de maneira muito breve, uma possibilidade de compreensão analítica mais abrangente em relação à ampla gama de conhecimentos analíticos com potencial de colaborar aos desafios da performance musical. Em outras palavras, buscamos oferecer uma possibilidade de compreensão musical aberta ao “processo simbiótico” entre as atividades da análise e da performance a fim de contribuir ao desenvolvimento de abordagens mais sensíveis e relevantes aos interesses de performers e à compreensão da obra como uma arte da performance musical.

Referências

ABBATE, Carolyn. Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, v. 30. n.3, p. 505-536, 2004. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/421160>. Acesso em 5 de maio 2020.

301

ARRAU, Claudio. *The Final Sessions – Volume 4*. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: Claudio Arrau. Switzerland: Philips, 1991.

BACH, Johann Sebastian. *Partitas* 4-6. Teclado. Kassel: Bärenreiter, 1976 [1731]. Disponível em: https://imslp.hk/files/imgltnks/euimg/b/b3/IMSLP83650-PMLP03276-Partitas_No._4-6_-_B%C3%A4renreiter.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Tocatta em Ré menor (BWV913)*. Teclado. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1890 [1708]. Disponível em: https://ks.imslp.info/files/imgltnks/usimg/7/7f/IMSLP03203-3-Bach_-_BGA_-_BWV_913.pdf. Acesso em 15 out. 2019.

BADURA-SKODA, Paul. Dynamics. In: BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 130-143.

BENT, Ian D.; POPLE, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 1. London: Macmillan, 2001. p. 526-589.

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.

BODKY, Erwin. Dynamic Problems. In: BODKY, Erwin. *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. London: Oxford University Press, 1960. p. 89-99.

BOWEN, José Antônio. Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Musicological Research*, v. 16, p. 111-156, 1996.

BOWEN, José Antônio. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

CORREIA, Renata Coutinho de Barros. *Análise e Performance: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica*. 516 p. (Tese) Doutorado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

BURKHART, Charles. Schenker's Theory of Levels and Musical Performance. In: BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983. p. 95-112.

BURKHART, Charles. Mid-bar Downbeat in Bach's Keyboard Music. *Journal of Music Theory Pedagogy*, v. 8, p. 3-26, 1994.

CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, Clayton. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* [3. ed.]. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.

COOK, Nicholas. Words About Music, or Analysis Versus Performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans. *Theory onto practice: Composition, Performance and the Listening Experience*. Leuven: Leuven University Press, 1999. p. 9-52.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: music as performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

CORREIA, Renata Coutinho de Barros; SILVA, Jéssica Evelyn Papi. Simbiose entre performance e análise musical: uma perspectiva analítica de vozes condutoras e análise da performance do *Praeambulum* da Partita n. 5 para teclas, de J. S. Bach (BWV 829). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 53-71. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_05_CorreiaR_SilvaJ-pp_053-071.pdf. Acesso em: 14 maio 2021.

FINANE, Ben. Heinrich Schenker, and the importance of Rubato. *Listen: Life with Music & Culture*, 2019. Disponível em: <https://www.steinway.com/news/features/the-humanist-murray-perahia>. Acesso em: 15 de out. 2019.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. Melodic Diminutions. In: FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982. p. 8-82.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

GABRIELSSON, Alf. 1860-1960. In: STANLEY, Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 20. 2. ed. London: Macmillan, 2001. p. 528-530.

GEIRINGER, Karl. Obras para Teclado Solo. In: GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 255-295.

GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema, 2020.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

HAYLOCK, Julian. [Texto do encarte]. In: *Murray Perahia - Bach Partitas 1,5 & 6*. Berlin: Sony Music Entertainment, 2009. 1 *compact disc*.

HOOD, Alison. *Interpreting Chopin: Analysis and Performance*. New York: Routledge, 2014.

KOCHEVITSKY, George A. Performing Bach's Keyboard Music: Dynamics A Postscript. *The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, v. 7, n. 1, p. 3-11, 1976.

LARSON, Steve. On Analysis and Performance: The contribution of Durational Reduction to the Performance of J. S. Bach's Two-part Invention in C major. *Theory Only*, v. 7, n. 1, p. 31-45, 1983.

LATARTARA, John; GARDINER, Michael. Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships and the Musical Work. *Current Musicology*, n. 84, p. 53-78, 2007. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8V40SVW>. Acesso em: 28 dez. 2019.

LATHAM, Edward D. Analysis and Performance Studies. A Summary of Current Research. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 2, n. 2, p. 157-162, 2005.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. Londres: CHARM, 2009. Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Acesso em 15 out. 2019.

LESTER, Joel. Performance and Analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (Org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

MATSCHULAT, Josias. Uma comparação entre as duas gravações do Cravo bem temperado de J. S. Bach por András Schiff. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MCCLELLAND, Ryan. Performance and Analysis Studies: An Overview and Bibliography. *Indiana Theory Review*, v. 24, p. 95-106, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24046462>. Acesso em: 10 jul. 2018.

NARMOUR, Eugene. On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. In: NARMOUR, Eugene; SOLIE, Ruth A. (Org.). *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. New York: Pendragon Press, 1998. p. 317-340.

PALMER, Caroline. Music Performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, n. 1, p. 115-138, 1997. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.psych.48.1.115>. Acesso em: 22 jul. 2020.

PERAHIA, Murray. *Partitas 1, 5 & 6*. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: Murray Perahia. Berlin: Sony Music Entertainment, 2009. 1 compact disc.

QUANTZ, Johann Joachim. Of the Duties that All Accompanying Instrumentalists in General Must Observe. In: QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Traduzido por Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1975. p. 266-294.

REPP, Bruno H. Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 2, 1997, p. 257-268.

RINK, John. Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry. *Music Analysis*, n. 9, p. 319-39, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/853982>. Acesso em: 11 de jul. 2018.

RINK, John. Authentic Chopin: History, Analysis and Intuition in Performance. In: RINK, John; SAMSON, Jim (Eds.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 241-244.

RINK, John. Playing in time: rhythm, meter in Brahms's Fantasie Op. 116. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance: Studies in Musical Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1995. p. 254-282.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: RINK, John (Org.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35-58.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, John (Org.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. v. 1, n. 1-5. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press, 2004 [1921-1923].

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets/Quartely Publication in Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. v. 2, n. 6-10. Editado por William Drabkin. Tradução de Ian Bent et. al. New York: Oxford University Press, 2005 [1923-1924].

SCHIFF, András. Chromatic Fantasy and Fugue, Partita in G Major, English Suite in F Major. Compositor: Johann Sebastian Bach. Piano: András Schiff. Hungary: Hungaroton Classic, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYrVDGtAZ2U>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 6. *Journal of Music Theory*, v. 29, p. 1-31, 1985.

SCHMALFELDT, Janet. On performance, analysis and Schubert. *Per Musi*, v. 5/6, p. 38-54, 2002.

SONIC VISUALISER. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org>>. Acesso em: 15 de out. 2019.

SWINKIN, Jeffrey. Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance. *College Music Symposium*, v. 47, p. 76-99, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40374506>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

SWINKIN, Jeffrey. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. New York: University of Rochester Press, 2016.

TONG, Chee Yee Jennifer. *Separate Discourses: a Study of Performance and Analysis*. 1994. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Arts, University of Southampton, Southampton, 1994.

A retórica da pronúncia na performance instrumental: modelos suplementares para a articulação musical

William Teixeira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
william.teixeira@ufms.br

Resumo: Este artigo discute sobre modelos de agrupamento melódico, compreendendo a implicação de cada um deles para a performance musical e partindo da própria performance como uma produtora de questões e conclusões para essa reflexão. Isso porque a necessidade de se conectar sons no discurso musical e, portanto, de separá-los, é uma inevitável consequência, por um lado, da limitação dos meios instrumentais e vocais e, por outro, da própria disposição da música no tempo. Para tanto, serão analisadas peças curtas dos compositores György Kurtág (*Az hit...*, 1963/2007), B. A. Zimmermann (*4 Pequenos estudos*, 1970) e Silvio Ferraz (*Partita-passagem*, 2019), de maneira a apresentar uma visão ampla e, ainda assim, objetiva de novas demandas de agrupamento temporal.

Palavras-chave: Performance musical, Música contemporânea, Fraseologia musical, Agrupamentos musicais, Fluxo de energia.

The Rhetoric of Pronunciation in Instrumental Performance: supplementary models for musical articulation

Abstract: This paper discusses models for melodic grouping, understanding the implication of each one for musical performance and starting from the performance itself as a producer of questions and conclusions for this reflection. This is because the necessity to connect sounds in musical discourse and, therefore, to separate them, is an inevitable consequence, on the one hand, of the limitation of instrumental and vocal means and, on the other, of the very disposition of music in time. Short pieces by composers (*Az hit...*, 1963/2007), B. A. Zimmermann (*4 Short Studies*, 1970) and Silvio Ferraz (*Partita-passagem*, 2019) will be analysed in order to present a broad and yet objective view of new demands of temporal grouping.

Keywords: Musical Performance, Contemporary Music, Musical Phrase, Melodic Grouping, Energy Flow.

Nota introdutória: teoria como analogia

A ligação entre a performance instrumental e a voz, seja falada ou cantada, se torna nítida nas primeiras aulas de qualquer estudante de música. Desde as primeiras sílabas aprendidas por um instrumentista de sopro, até o contorno dinâmico que se

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, EITAM5 (TEIXEIRA, 2019, p. 319-332).

aprende a dar a uma frase musical, a busca por modelos verbais é incessante. Essa busca se intensifica quando o estudo musicológico demonstra que mais do que uma coincidência expressiva, a ligação entre o discurso musical e o discurso verbal foi de fato um diálogo decisivo para a ascensão do primeiro a partir da música barroca. Foi a descoberta desse evento que motivou uma primeira revisão bibliográfica das principais menções à articulação musical dentro do escopo da retórica musical no barroco alemão, identificando correspondências bastante acentuadas entre a consideração que os tratadistas faziam da constituição da frase musical em relação à frase verbal, buscando desde aquele momento quais seriam as aplicações práticas desse conhecimento (TEIXEIRA; NOGUEIRA, 2011). Mas de maneira ainda mais marcante, a correspondência entre microestruturas de identificação do ataque de som com fonemas silábicos vogais e consonantais, prática essa inserida dentro da última parte da retórica clássica, a *pronuntiatio*, se mostrou uma fonte riquíssima de ideias musicais, ainda que parecesse oculta no abismo deixado pela ausência de uma prática comum.

Por mais incertas que pareçam as aplicações dessa pronúncia na performance da música barroca, ela já elucida e aponta direções interpretativas claras, ainda que não definitivas. No entanto, essa conexão deixou em aberto a questão sobre se haveria traços dessa relação no repertório posterior e, em especial, no repertório contemporâneo, onde a performance se complexifica por uma falta de indicadores harmônicos que ofereçam direções para o fraseado musical. Essa questão tem permeado trabalhos posteriores, mesmo que de maneira aparentemente periférica (TEIXEIRA; FERRAZ, 2013; TEIXEIRA; FERRAZ, 2017). Ainda que o percurso dessa questão de pesquisa não tenha cessado, a volta àqueles caminhos relacionados diretamente com a pronúncia verbal voltou a se mostrar como uma hipótese relevante diante de alguns casos do repertório recente.

Como foi dito, a relação da frase musical com a frase verbal carrega consigo uma potente condição, de difícil realização, mas que, tão logo seja assimilada, possui ainda mais dificultosa superação. Desde um pueril “Brilha, brilha, estrelinha”, somos ensinados a construir inflexões dinâmicas e agógicas para aquela sequência de notas que à adequação ao modelo verbal, especialmente com a frase cantada e suas correspondentes pontuações, estabelecendo tipos de sílabas tônicas às quais se direciona o apoio físico da performance. A analogia da frase, não por acaso, é muito adequada à interpretação de

boa parte do repertório ocidental, principalmente dos séculos XVIII e XIX, não apenas pela origem retórica da música instrumental, mas também porque esse modelo fora estabelecido por importantes tratados de composição, em especial, no que tange à terminologia até hoje adotada, o Tratado de Composição Musical (*Versuch einer Anleitung zur Composition*), publicado pelo teórico alemão Heinrich Christoph Koch ao redor dos anos de 1790, cujo título do terceiro volume já nos resume bem o conteúdo nesse tema: “Sobre as regras mecânicas da melodia: Da combinação das partes melódicas ou da estrutura dos períodos”. Desse tratado advém boa parte da compreensão até hoje reproduzida sobre a frase musical, desde aquela do grande estudioso de Koch do final do século XIX, Hugo Riemann, chegando à sua retomada por Schoenberg e, no Brasil por Esther Scliar, além de Fred Lerdahl e Jackendoff e sua formalização na teoria dos agrupamentos sonoros. Entretanto, já em Riemann o vínculo de dependência se fez tão notável, que Herman Keller (1973, p. 9) afirmava que sua proposta havia subsidiado toda uma geração de editores musicais, que modificaram toda a notação da música pré-romântica para adequá-la a este modelo unívoco, o que dificilmente seria superado. O corolário do percurso de Riemann a Lerdahl e Jackendoff é bem conhecido, entretanto se faz precisamente sintetizado e sistematizado nas quatro categorias sumarizadas por Caio Barros em sua dissertação de mestrado, que reúne e revisa as mencionadas abordagens, sendo essas quatro categorias:

1. Discrição: Os agrupamentos sonoros são elementos discretos, segmentos que possuem início e fim. [...]
2. Contenção: Agrupamentos de maior duração contam agrupamentos de menor duração em uma estrutura em diferentes níveis. [...]
3. Recursividade: Os níveis são também recursivos, isto é, podem ser replicados indefinidamente sob as mesmas regras.
4. Processualidade: Os agrupamentos são formados na escuta em tempo real. (BARROS, 2013, p. 19)

Do paradigma da frase emergem não apenas concepções teóricas e composicionais, mas, naquilo que interessa primordialmente a este trabalho, toda uma concepção de performance musical, que não apenas condiciona as escolhas musicais do intérprete, mas que, em última instância, é capaz de formar sua própria técnica instrumental. Isso significa que esse paradigma e tais categorias há pouco definidas formam toda a concepção que um instrumentista de cordas, por exemplo, adquirir e passa a possuir na utilização de seu arco, com sua proveniente divisão, aplicação de

peso e escolha de regiões e sentidos de ataque. Isso implica em todo um modelo de respiração que formará as capacidades físicas também de um instrumentista de sopro que, ainda que supere tais limitações por meio da respiração contínua, preservará um senso de direção e apoio estritamente ligados à noção de frase. Esse paradigma irá influenciar toda a concepção de dedilhados de um pianista ou de um violonista e mesmo a manulação de um percussionista. Disso posto de maneira abrangente, o que se conclui, preliminarmente, é que a frase musical, como analogia que é, possui a capacidade de formar e estruturar não apenas a música, mas o próprio músico.

Voltando à dissertação de Caio Barros (2013), sua qualidade reside não apenas na sistematização feita dos postulados teóricos sobre a frase musical, mas principalmente na análise realizada dos pressupostos epistemológicos que subjazem tais abordagens. Barros identifica uma direção comum nos modelos do século XX de se legitimarem cientificamente, via de regra se inscrevendo em campos como a cognição musical, se afastando assim do objetivo artístico-didático que os tratados pioneiros possuíam no âmbito da composição. Esse esforço para se “purificar de devaneios teóricos abstratos” a teoria musical, faz com que a teoria adote um modelo “essencialista” (BARROS, 2013, p. 24-25) onde a representação teórica objetiva sua superação enquanto modelo analógico e passa a se confundir com a própria Verdade, isto é, outorgando a si o papel de uma teoria geral ou final, já que tais teorias apontam a frase musical e o agrupamento sonoro não apenas como possibilidades, mas como necessidades cognitivas humanas.

É por isso que se faz primeiramente necessário se recuperar a conotação analógica da teoria musical. O próprio termo grego original, *analogein*, acrescenta à raiz *logos* o prefixo *ana*, que denota uma sucessão. Desse modo, a analogia consiste exatamente em uma lógica que sucede ou supera a lógica ordinária de um conceito ou realidade, fazendo uso de uma contiguidade predicativa para expor aspectos mais complexos em uma realidade mais simples, em uma espécie de transdução conceitual. Desse modo, parece importante que ao se propor uma leitura fique clara a pretensão de tal teoria, especialmente em um contexto ligado à prática, de maneira que essa leitura não pareça exclusiva ou fatalmente normativa (TORRANCE, 2005).

Foi exatamente dentro dessa compreensão que tratadistas antigos concebiam sua abordagem fraseológica como um modelo teórico para a sucessividade melódica. Aliás,

desde Aristóteles, o próprio vocábulo *melos* denotava não uma sucessão de sons ou notas, mas a parte de um todo. O *melos* da *mousiké* poderia denotar qualquer parte da *ode* às musas, consistindo assim em uma *melodia*. O mesmo termo era utilizado para se denominar partes de um corpo, partes essas que deveriam ser ligadas por juntas, por sua vez, no grego, *harmos*, de onde vem harmonia. Sendo assim, a compreensão de uma certa parte do discurso musical que se organiza a partir da sucessividade de sons interessa na medida de sua conexão com outras partes, constituindo um todo musical. Mesmo no alemão, o termo utilizado nos tratados antigos era *Satz*, termo polissêmico traduzido de Schoenberg como sentença, mas que em um primeiro momento dentro do idioma germânico denotava a realização polifônica de um baixo cifrado. A polissemia é tanta que em meados do século do século XIX, *Hauptsatz* denomina tanto uma frase principal, quanto um grupo temático principal, passando a denominar por Riemann até mesmo as funções harmônicas primárias. Sendo assim, o termo se referia mais amplamente às partes de uma configuração musical geral, razão pela qual o termo foi também traduzido ao inglês, posterior e questionavelmente, por textura. (DRABKIN; PFINGSTEN, 2001).

Esse excuro etimológico não tem outro objetivo que não apontar a profusão de analogias possíveis para a partição melódica ou sucessiva já no nascedouro da concepção teórica da frase musical, exemplificando que apesar de historicamente fundamental, esse paradigma está longe de ser essencial à estruturação musical e, muito menos, à constituição cognitiva da percepção humana. Seria interessante se pensar, assim, em algumas outras possibilidades de operação analógica da sucessão melódica ou, para usar a terminologia de Lerdahl e Jackendoff, para operar a sucessividade de singularidades sonoras, enfatizando sua consequência intrínseca à performance musical, o que acarretaria a expansão do conceito de singularidade sonora para uma *singularidade gestual*.

Alguns exemplos alternativos poderiam ser encontrados ainda mesmo no discurso verbal, exemplos esses que extrapolam os limites da frase gramaticalmente bem estruturada do ponto de vista formal. Poderíamos recordar o trabalho a partir de James Joyce por Berio em um certo processo de aliterações e permutações (MENEZES, 2015) e, mesmo no Brasil, o trabalho a partir dos poetas concretos por Gilberto Mendes que interpenetra sílabas, ocultando a linearidade das frases verbal e musical (SILVA, 2014). Dessa forma, serão expostos nas seções a seguir três exemplos de peças recentes do

repertório para violoncelo solo que demandam atitudes diversas para com a articulação do discurso musical. O que une as três além do instrumento para o qual se destinam não é nada mais do que o fato de terem integrado um mesmo repertório tocado por este autor¹. Igualmente, os modelos de articulação e agrupamento dos quais foram extraídos caminhos diversos para a estruturação da performance eram apenas aqueles que já habitavam o imaginário deste pesquisador-performer e que auxiliaram no processo de fuga do modelo estudado academicamente que parecia afastar tais peças de uma interpretação efetiva.

1. György Kurtág, *Az hit...*

O primeiro exemplo (Fig. 1) é a peça *Az hit...*, de György Kurtág, uma versão para violoncelo solo do último movimento de sua suíte *Os sermões de Peter Bornemisza*, Op. 7, para soprano e piano. A versão para violoncelo também traz a letra original na partitura, como é o caso de outras peças instrumentais de Kurtág.

Figura 1 – György Kurtág, *Az hit...*, linhas 1 e 2.

The image shows the first two staves of the musical score for György Kurtág's 'Az hit...'. The music is written for a single cello in 12/8 time. The first staff begins with the tempo and performance instruction 'Parlando, rubato, con slancio, molto passionato' and the dynamic marking 'f, cantabile, ben marcato'. The lyrics 'AZ hit nem á - lom,' are written below the notes. The score includes various performance markings such as slurs, accents, and fingering/bowings. The second staff continues the melodic line with similar markings and ends with the word 'lom,'.

Fonte: Editio Musica Budapest, 2007.

¹ Recital *Cello Mythos* (série de concertos de violoncelo solo). Repertório: J. S. Bach, *Suite* n. 4, em Mi bemol Maior; B. A. Zimmermann, 4 *Pequenos estudos*; Roberto Victório, *Aztlan*; Silvio Ferraz, *Partita* n. 3 (estreia da obra); G. Kurtág, *Az hit*; Rogério Costa, *Desdobramentos*. Concertos realizados em São Paulo (Capela da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 22 abr. 2019), São Carlos (UFSCAR, 23 abr. 2019), Coxim (UFMS, 17 maio 2019) e Ponta Porã (UFMS, 24 maio 2019).

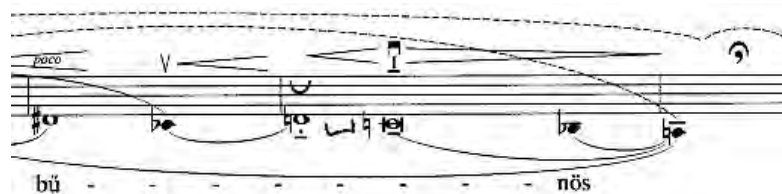
Não apenas uma conexão com a fala é demandada pela indicação de *parlando*, mas a maneira de articular a linha contém notações advindas da escrita do cantochão que indicam uma escrita proporcional ao invés de métrica (SZENDY, 1990). Essa irregularidade torna necessário um outro árbitro para as durações e, à semelhança do cantochão, se torna o texto o responsável por tais decisões, ainda que não seja efetivamente pronunciado, além de servir como modelo para a articulações dos ataques internos correspondentes aos fonemas das sílabas escritas. As inflexões internas do agrupamento também são descritas por minuciosas movimentações dinâmicas, mas a semântica linguística, ainda que não venha a ser objeto da escuta, irá orientar uma ênfase afetiva, sobretudo em certas palavras-chave, que são eixos discursivos da peça (WILSON, 2003). Uma tradução aproximada do texto auxilia a compreensão dessa abordagem:

*A fé não é um sonho,
mas uma criatura viva que se apega a Deus; e é poderosa,
e como a luz do mundo, ilumina outros.
O coração ganha tanta confiança,
que os pecadores acreditam em sua própria redenção.*

A própria versificação do texto já modifica consideravelmente a noção de segmentação em frases que a partitura mantém obscura devido às suas muitas notações. Algumas direções afetivas ficam mais claras, como o caráter resoluto do verso 1, a grandiosidade do verso 2, a luminosidade do verso 3, novamente o senso resoluto do verso 4 e, finalmente, a paixão contrita do verso 5. Além disso, conforme sugere Wilson (2003), a palavra “pecado”, assim como “pecadores”, é uma ideia chave em toda a suíte original e, na verdade, em toda a obra de Kurtág. A peça, que de tantas notações, não possui nenhuma indicação de dinâmica, alcança um clímax melismático sobre a palavra *bűnös* [pecadores] (Fig. 2).

Essas microarticulações, no entanto, não seriam explicitadas pelas relações entre alturas tão somente, de maneira que adentra o trabalho composicional em um contexto pós-serial o emprego de outros recursos que indiquem a direção do fluxo melódico, já que sua dimensão temporal supera as possibilidades de duração de uma frase verbal comum ou mesmo de uma frase musical mais comum

Figura 2 – György Kurtág, *Az hit...*, linha 7.



Fonte: Editio Musica Budapest, 2007.

Tão importantes quanto os fonemas silábicos, contudo, são os silêncios. Dentro da estratégia proporcional de notação, a tipologia de pausas também é ampla, como mostra a bula de seus *Játekok* (Fig. 3), única peça do catálogo de Kurtág com um guia de notações mais preciso:

Figura 3 – György Kurtág, Bula dos *Játekok*.

- ☉ ☐ = molto lunga (corona)
- ☉ = lunga
- ☉ = corta
- ☉ = cesura: questa può venire modificata dai seguenti segni: ☉ = più lunga, ☉ = più corta,
- ☉ ≠ ☉ = disuguale, ☉ = valore di un'appoggiatura

Fonte: Kurtág, 1991.

Porém, se a lista de pausas já é grande, deve-se levar em conta também os dois níveis de ligaduras que conectam e separam notas, acrescidas de acentos, tenutos e staccatos, que além de ataques, denotam também a resolução do envelope sonoro de cada articulação. Sendo assim, a dicção musical da peça se evidencia como sua grande questão interpretativa.

De certa forma, a notação de Kurtág demonstra a tentativa de um compositor (performer?) de recuperar a prática comum perdida de uma articulação performativa. Dos poucos vestígios dessa prática que restam, um dos mais valiosos sem dúvida é do método de flauta de Atys (1715-1784), *Clef Facile et Méthodique*, que adotava a pontuação da escrita verbal para ensinar a condução fraseológica (Fig. 4):

Figura 4 – Attys, *Clef Facile et Méthodique*, uso das pontuações . , ; :



Fonte: Lyungar-Chapelon, 2015, p. 19.

Este é um cerne interpretativo que insere a performatividade do discurso como elemento essencial para a compreensão do sentido da pontuação, tanto no texto verbal quanto, em nosso caso, no texto musical. Como propõe Peter Szendy em sua “Estigmatologia” – o estudo da pontuação – o conhecimento sobre as regras gramaticais acerca desse dispositivo sintático pouco ensina sobre seu uso efetivo em um idioma, quanto mais quando se trata da música (SZENDY, 2018, p. 4). Ao recordar as críticas de Nietzsche às inovações terminológicas de seu amigo Hugo Riemann em sua teoria da frase musical, notando que teria sido melhor manter a ideia de frase dentro do domínio anterior da retórica, aliada à pontuação e à pronúncia, Szendy retoma a conclusão do filósofo: a rítmica musical que ignora a pontuação cabível à pronúncia do texto leva à perda da humanidade da própria música (SZENDY, 2018, p. 41). Por essa razão, Kurtág na verdade busca subsídios em uma música pré-moderna para lidar com os efeitos da objetificação da nota que herdou do serialismo e que por estar introjetada na formação musical atual, também exige um esforço adicional do performer para recuperar a própria humanidade na música tocada.

2. B. A. Zimmermann, *Estudo n. 3*

Se no primeiro exemplo a falta de uma direcionalidade tonal impede a identificação de uma frase, cabendo a outras relações com o texto a constituição de uma linha tão longa, no próximo exemplo (Fig. 5) reside na energia do movimento o fio da continuidade musical em suas irregularidades e ranhuras temporais. Isso fora mais detalhados em uma análise feita da Sonata de B. A. Zimmermann (TEIXEIRA;

FERRAZ, 2017), mas o terceiro estudo de um conjunto de quatro, escritos pelo mesmo compositor, é um exemplo importante que esclarece a compreensão de que não apenas a alternância entre quiálteras de cinco e seis notas afere um senso de ondulação da subdivisão, mas o adensamento da configuração interna por meio da mudança entre modos de ataque distintos, a inclusão de mais ou menos notas, constituindo por vezes acordes, e mesmo a demanda por arcadas, cordas ou articulações específicas, tudo isso feito na região do talão e o mais rápido e forte possível. Tais condições exigem que o instrumentista esteja no limite de sua energia, tornando tais irregularidades não só inevitáveis, mas desejáveis, como revelado pelo compositor em seu influente ensaio *Interval und Zeit* (ZIMMERMANN, 2010).

Figura 5 – B. A. Zimmermann, 4 *Pequenos estudos*, n. 3.

Fonte: Palm, 1985, p. 59.

A peça se insere em uma tradição típica do virtuosismo instrumental pós-romântico de peças que consistem em sequências praticamente ininterruptas de notas rápidas, tal qual o *Moto Perpétuo* de Paganini ou o quarto movimento *Rasendes Zeitmaß* da Sonata para viola solo op. 25 de Hindemith, que seria retomado na Sequenza VI de Berio. No entanto, se a escuta muitas vezes capta apenas um fluxo incansável e quase maquínico, para o performer, possuir alguma direção para esse fluxo é essencial para a própria condução do discurso, mesmo que isso não implique em qualquer quebra sonora. Curiosamente, ao se examinar com mais cuidado, nota-se que esse tipo de virtuosismo não é exclusividade da performance instrumental. Na própria prática popular do repente e suas rápidas improvisações, a velocidade é um componente central do efeito expressivo do gênero, mesmo que comprometendo a inteligibilidade do texto. De fato, na própria fala, a velocidade e a assimetria sintática são componentes distintivos, quase que de estilo, poderia-se dizer.

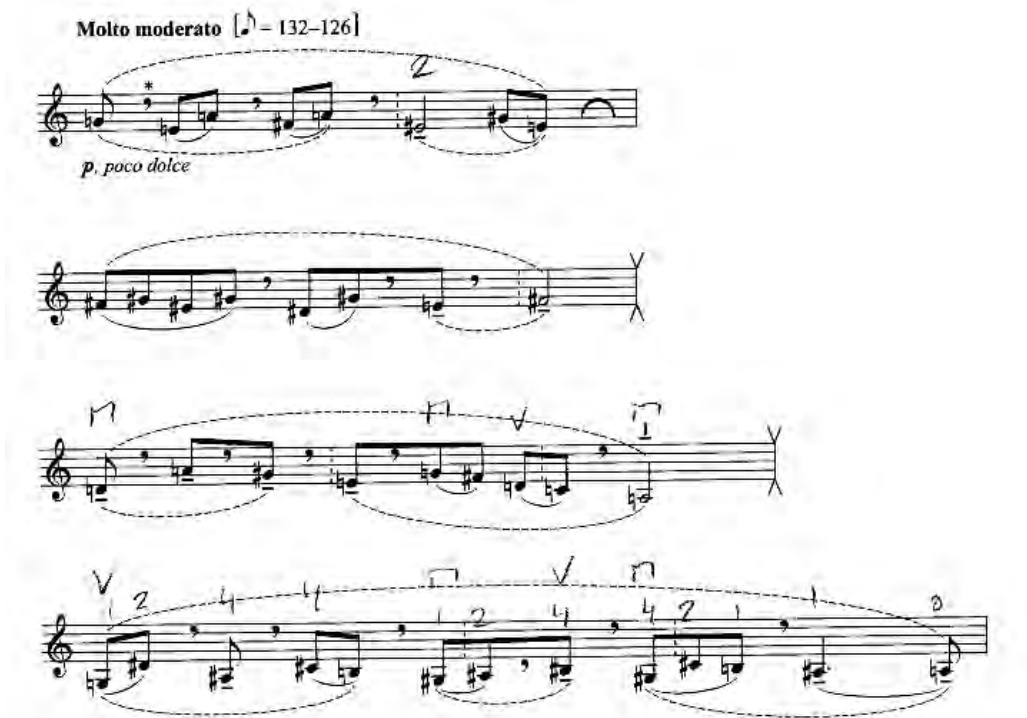
Foi justamente esse traço de musicalidade da fala coloquial que tanto interessou a Guimarães Rosa e que o escritor captou com inigualável técnica. Em sua prosa, ele interpenetra imensos blocos semânticos, estendendo não apenas o limite temporal da frase, mas conectando discursos de forma a se integrarem em um fluxo único e assimétrico. Como comenta Nilce Sant'Anna Martins, autora do *Léxico de Guimarães Rosa*, “as palavras têm canto e plumagem”. Sendo assim, quanto o modelo da fala é frutífero à música que a própria música já não tenha sido à fala, como lembra a professora Nilce, “considerando que a língua é também música” (MARTINS, 2014, p. 235, 237). Nesse sentido, seria possível se sugerir uma análise musical do próprio texto, versificando sua pontuação como notação de oralidade, tal qual percebeu Kurtág, irrompendo um fluxo de ideias que se articula pouco a pouco:

– NONADA.
TIROS QUE O SENHOR ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.
Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego.
Por meu acerto.
Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.
Daí, vieram me chamar.
Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro.
Me disseram; eu não quis avistar.
Mesmo que, por defeito como nasceu, arbitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa.

Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo.
Povo prascóvio.
Mataram.
Dono dele nem sei quem for.
Vieram emprestar minhas armas, cedi.
Não tenho abusões.
O senhor ri certas risadas...
Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir,
instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos.
O senhor tolere, isto é o sertão.
Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a
fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia.
Toleima.
Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?
Ah, que tem maior!
Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um
pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde
criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.
O Urucuia vem dos montões oestes.
Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas almargem
de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata,
madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há.
O gerais corre em volta.
Esses gerais são sem tamanho.
Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão
de opiniões...
O sertão está em toda a parte.
(ROSA, 1994, p. 2-3, primeiro parágrafo)

Uma tentativa aproximada como essa já demonstra que o atributo de tal retórica é exatamente a assimetria: de sílabas, de ideias, de agenciamentos, de campos semânticos, de sonoridades; e tudo isso em um fluxo ininterrupto extremamente veloz. Um redemoinho expressivo onde cada linha deixa de ser frase para ser gesto, carregando consigo a leitura justamente ao recuperar a oralidade da fala coloquial. A escrita tenta formalizar a informalidade da fala por meio de vírgulas, pontos, travessões, ponto e vírgula, dois pontos, reticências... mas é impossível se capturar a velocidade da linguagem no ato de ser feita. Versificações e pontuações nada mais são do que tentativas de se criar fluxos temporais múltiplos que se atualizarão como um fluxo único. Em uma homenagem a Cage (Fig. 6), Kurtág torna visível a assimetria dessa tentativa, que também é musical.

Figura 6 – Kurtág, *Hommage à John Cage*, palavras vacilantes (*faltering words*), linhas 1-4.



Fonte: Edition Musica Budapest, 1991.

Esse virtuosismo instrumental demonstra, assim como o virtuosismo da fala, um tipo de encantamento, um labirinto que a imprevisibilidade dessa aparente falta de um sentido gera. A mesma relação se faz presente em outros gêneros musicais populares, mantendo a conotação virtuosística da fala ou do canto em velocidade rápida, de modo a ocultar a inteligibilidade das palavras e frases sem problema algum. Um exemplo é este estilo do *hip-hop* dos Estados Unidos chamado *chopper rap* ou *speed rap*. Seu atributo distintivo está exatamente nos rápidos andamentos, fluxos ininterruptos e as variações rítmicas dentro do fluxo. Uma breve transcrição de um trecho (Fig. 7) demonstra a riqueza e complexidade desse discurso, onde os inícios de versos ficam por vezes deslocados ritmicamente dos tempos fortes.

Desse modo, é possível observar em um discurso musical vocal como esse a ausência de necessidade de simetria rítmica para a organização dos segmentos e que é justamente na dificuldade de dicção e, conseqüentemente, da compreensão, que está o interesse da escuta. Similarmente, em uma peça como o estudo de Zimmermann

mencionado, deve-se buscar uma organização que não implique em segmentação rítmica, mas apenas em impulsos para novos fluxos sem qualquer interrupção.

Figura 7 – Tech N9ne, *Worldwide Choppers*, estrofe 2 (130bpm).

The image shows a musical score for the second verse of Tech N9ne's 'Worldwide Choppers'. The score is written in 4/4 time and features a continuous eighth-note melody. The lyrics are: 'Fol - low me all a - roud the pla - ne - tI run the ga - me'with no Si - cko - lo - gy They could ne - ver ma - na - ge'we do da - ma - ge'withno a - po - lo - gy Pi - ck'em out the pa - ni - c'a lit - tle ma - ni - c'cause I got - ta be Fran - tic I' ma jam it' cause I'm an od - di - ty Down for the trackin' li - ke'I'm grab - bin' at my bi - no - cu - lars I could pop at you pa - pa 'cause I'm part - ners with Wa - ka Flo - cka Gim-me the top of hip - hop and wa-tcha'I'm ma-ke'em rock With ashow's top-per cha-kraspop-pin off the'. The score is divided into seven lines, each with a number (1-7) on the left. The melody consists of eighth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Fonte: Transcrição do autor.

3. Silvio Ferraz, *Partita-passagem*

A peça *partita-passagem*, escrita pelo compositor Silvo Ferraz como movimento intermediário entre sua mais antiga *Partita 1* com uma nova *Partita 3*

(FERRAZ, TEIXEIRA, 2019), foi concebida pelo compositor em poucos minutos, às vésperas de uma gravação realizada no Estúdio LAMUS, do Departamento de Música da USP, e foi estudada por este autor em outros poucos minutos, tendo sido gravada no quarto *take* do registro que será apresentado adiante. O que despertou o interesse em sua lógica melódica foi a ausência de qualquer segmentação durante toda a peça e, ao mesmo tempo, alguma coisa que tenha tornado o quarto *take* daquela seção tão claramente mais adequado em relação aos anteriores, de modo que ao término dele, parecia óbvio a ambos que aquela era a performance objetivada².

No caso da *partita-passagem* (Fig. 8), esse mecanismo intuitivo poderia ser descrito na medida em que agencia o fluxo de energia em maiores ou menores intensidades, atravessando as linhas de maneira a manter uma continuidade única neste caso em específico, sem corte algum. Composicionalmente, as *appoggiaturas* são injetores de energia por natureza, mas reside especialmente nas notas longas o grande risco da peça no que tange à performance, por serem potenciais dissipadoras de energia, que resultam na interrupção de uma frase, se fossem entendidas como tais. Alguns elementos auxiliam na identificação desses locais mais arriscados e, ao mesmo tempo, com o potencial de exploração por parte do performer. Em todas as ocorrências de mínimas essa dificuldade surge, geralmente adotando a performance um certo tipo de interpenetração que movimentam a nota longa para uma sensação de término, deixando a continuidade por um fio, mas imediatamente conectando ao recomeço de uma próxima linha, outorgando interesse à escuta sem para isso perder sua energia e atenção ao permitir que algum corte aconteça. Em momentos de grande presença de mudanças de cordas, como na terceira linha, o fluxo corre o risco de se quebrar, porém é mantido pela reiteração de um Sol, que se transforma em um eixo de continuidade nesse momento. Essas reiterações, no entanto, fazem que ao chegar a quarta linha, seja muito difícil se manter o interesse em mais uma repetição do Sol. A rápida mudança do eixo para Lá bemol, que conduz a volta ao Sol, recupera a energia, dessa vez, no entanto, por uma memória de curtíssimo prazo formada de maneira imanescente pelos compassos imediatamente anteriores.

² Gravação disponível em: <https://youtu.be/Z5uNlvqfgpw?t=252>. Acesso em: 23 mar. 2021.

Figura 8 – Silvio Ferraz, *Partita-passagem*.

Fonte: Manuscrito do compositor Silvio Ferraz.

Em um trecho como esse não há frase ou qualquer tipo de segmentação. Apenas uma longa e implacável linha que se mantém viva pelos impulsos das appoggiaturas e das inflexões que o performer cria nas notas longas. Também não basta uma performance estática, que simplesmente toque as notas uma atrás da outra, pois a

falta de direção leva a uma escuta monótona e sem sentido. Há de se pensar uma espécie de respiração contínua do arco que jamais se quebra e jamais abandona o som.

Notas finais

321

Os três exemplos demonstram, cada um à sua maneira, a ineficácia do paradigma da frase musical para explicar a construção melódica em uma parte relevante do repertório contemporâneo. Antes, são necessários outros tipos de agenciamento na sucessão de singularidades gestuais que permitam não apenas um agrupamento formal, mas, principalmente, uma articulação que permita a performance de tais estruturas. Esses agenciamentos não carecem necessariamente de uma nova teoria fraseológica, mas de novas imagens analógicas que permitam a transdução da energia simbólica da partitura em movimentos que, para tanto, precisarão de direções expressivas mais claras.

A analogia, contudo, parte do suposto que é parte da singularidade musical uma singularidade analítica, cabendo um esforço a cada caso de se entender sua própria realidade e atualidade musical. Torna-se necessário um pensamento analítico criativo e, em certa medida, nômade, se movimentando e se reconfigurando caso a caso, o que implicaria em um novo tipo de pedagogia musical que não prenda o estudante a modelos tão somente linguísticos. Em ser redesenhado, o paradigma da frase musical pode se beneficiar da performance e sua corporeidade como instrumentos de análise, evidenciando limites e possibilidades que a estrutura sozinha permanece inábil de concluir sozinha. Ainda que deva ser corporificado diferentemente caso a caso, os princípios aqui discutidos passam, pouco a pouco, a serem assimilados como linhas gerais que auxiliam em um ponto de partida mais efetivo para novos discursos. A retórica, nesse sentido, demonstra sua vitalidade na música instrumental, não como uma teoria determinista de figurações e afetos, mas principalmente como uma via de comunhão entre composição e performer em prol de um propósito expressivo a ser pronunciado pelo intérprete sobre o palco.

Referências

- ALBERA, Philippe. *György Kurtág: Entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*. Genebra: Contrechamps, 1990.
- BARROS, Caio G. *Teorias do agrupamento sonoro: propriedades e condições de existência de elementos sonoros temporalmente discrimináveis e o essencialismo na construção de conceitos da teoria musical*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2013.
- BONDS, Marc Ellis. *Wordless Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- DRABKIN, William; PFINGSTEN, Ingeborg. Satz. In: GROVE MUSIC ONLINE, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24628>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- FERRAZ, Silvio. Kairos: ponto de ruptura. *Ouvirouver*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 34-52, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV16-v11n1a2015-2>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- FERRAZ, Silvio. Beckett e música: a composição do tempo. *EUTOMIA*, v. 20, p. 1-20, 2017.
- FERRAZ, Silvio. *Partita-passage*. São Paulo: [s.n.], 2019. 1 partitura manuscrita.
- FERRAZ, Sílvio; TEIXEIRA, William. *Partita 3*, para violoncelo solo: preparação de performance depois das notas sobre o fluxo de energia. *Art Research Journal*, v. 6, n. 2, p. 1-28, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v6i2.17690>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- KELLER, Herman. *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. Tradução de Leigh Gerdine. New York: W. W. Norton & Company, 1973.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bände. Rudolstadt und Leipzig, 1782.
- KURTÁG, György. *Játekok*. v. 1. Milão: Ricordi, 1991.
- KURTÁG, György. *Az hit...* Editio Musica Budapest, 2007.
- KURTÁG, György. *Hommage à John Cage*. Editio Musica Budapest, 1991.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- LJUNGAR-CHAPELON, Anders (Ed.). *Atys: Six sonates en duo oeuvre IV, 1760: clef facile et méthodique oeuvre V, 1763*. (Flöjtisten vademecum = The flautists vademecum). Malmö: Lund University, Malmö Academy of Music, 2015.
- MARTINS, Nilce S. *Semântica e estilística: dimensões atuais do significado e do estilo*. São Paulo: Pontes, 2014.
- MENEZES, Flo. Berio e a Palavra. In: MENEZES, Flo (Org.). *Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

- PALM, Siegfried. *Pro Musica Nova: Studien zum spielen neuer Musik für Violoncello*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.
- RIEMANN, Hugo. *Fraseo Musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1928.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1993.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SILVA, Rafael A. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimídia*. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SZENDY, Peter. Musique et texte dans l'oeuvre de György Kurtág. In: ALBERA, Philippe (Ed.). *György Kurtág*. Genebra: Contrechamps, 1990. p. 266-284.
- SZENDY, Peter. *Of Stigmatology: punctuation as experience*. Tradução de Jan Plug. New York: Fordham University Press, 2018.
- TEIXEIRA, William; FERRAZ, Sílvio. Uma nova retórica para uma nova música. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013, p. 346-351. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/etam/iiencontro/files/comm_Silva_Ferraz_p346-351.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.
- TEIXEIRA, William; FERRAZ, Sílvio. B.A. Zimmermann's Solo Cello Sonata, page 1, system 6: A Thick Description. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Universidade de São Paulo, 2017, p. 431-442. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/ivencontro/EITAM4.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2021.
- TEIXEIRA, William; NOGUEIRA, Marcos Pupo. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos a música instrumental. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2011. v. 1, p. 166-176.
- TEIXEIRA, William; NOGUEIRA, Marcos Pupo. Frases, linhas, partes... fluxo de energia e a conexão melódica na performance musical. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 319-332. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_23_TeixeiraW-pp_319-332.pdf. Acesso em: 26 abr. 2021.
- TORRANCE, Alan. Analogy. In: VANHOOZER, Kevin (Org.). *Dictionary for Theological Interpretation of the Bible*. Grand Rapids: Baker, 2005.
- WILSON, Rachel Beckles. To Say and/or to Be? Incongruence in Kurtág's "The Sayings of Peter Bornemisza", Op. 7. *Music Analysis*, v. 22, n. 3, p. 315-338, 2003.
- ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Écrits*. Editados por Philippe Albèra. Tradução de Marc-Ariel Friedemann. Genebra: Editions Contrechamps, 2010.

Dissonância micrométrica como possibilidade analítica da música dos séculos XX e XXI

Leandro Gumboski
Universidade de São Paulo/ Instituto Federal do Paraná
leandro.gumboski@ifpr.edu.br

Resumo: A dissonância métrica, conceito que surge no século XIX como uma ferramenta composicional, foi sistematicamente teorizada por Krebs (1999), compreendendo situações de desalinhamento métrico entre estratos interpretativos distintos. Um axioma teórico compreende que as dissonâncias métricas apresentam um estrato comum e mais rápido ou em nível menor àqueles estratos interpretativos que dissonam, chamado de estrato de pulso. Em oposição estrutural à dissonância hipermétrica, já discutida em bibliografia teórica recente, este trabalho propõe uma definição para a dissonância micrométrica. Conceituada enquanto situação em que o estrato de pulso se torna, também, um dos estratos em conflito métrico (estrato interpretativo), a dissonância micrométrica pode ser segmentada em categorias analíticas específicas. Ao teorizar três categorias possíveis, a saber, por andamento, por deslocamento e por aceleração ou retenção contínua, este trabalho ainda apresenta concisos exemplos analíticos para cada qual. Considera-se que o conceito de dissonância micrométrica é de grande relevância para se analisar o plano temporal de muitas composições dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Micrométrica, Dissonância Micrométrica, Deslocamento, Andamento, Aceleração ou Retenção Contínua.

Micro-Metrical dissonance as an element of music analysis of the 20th and 21st centuries

Abstract: Metrical dissonance is a concept that emerged in the 19th century as a compositional tool. It was systematically theorized by Krebs (1999) comprising situations of metrical non-alignment between different interpretive layers. It is a theoretical axiom that metrical dissonances present a common layer faster than those interpretive layers that dissonate, called the pulse layer. In structural opposition to hypermetrical dissonance, already discussed in recent theoretical bibliography, this paper proposes a definition for micro-metrical dissonance. Micro-metrical dissonance is conceptualized as a situation in which the pulse layer also becomes one of the layers in metrical conflict (interpretive layers). Micro-metrical dissonance can be segmented into specific analytical categories, namely, *speed* (grouping), *displacement* and *continuous acceleration or retention* dissonance. This paper still presents concise analytical examples for each one. It is concluded that the concept of micro-metrical dissonance is of great relevance to analyze the temporal plane of many compositions of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Micro-Metric, Micro-Metric Dissonance, Displacement, Speed, Continuous Acceleration or Retention.

Dissonância métrica e micrométrica

Das muitas especificidades teóricas concernentes à estética romântica do século XIX, a *dissonância métrica* figura entre aquelas de discussão ainda incipiente no meio musicológico. O conceito, que surge em meio aos escritos críticos de Hector Berlioz (1803-1869) (KREBS, 1999), para quem, ademais, tratava-se de um elemento de emprego óbvio na música de concerto de seu tempo (BERLIOZ, 2015 [1837]), foi revisitado por certo número de teóricos mais recentes.

A título de revisão, conquanto lacônica, cabe destacar Yeston (1976), que ainda se utiliza do termo “dissonância rítmica”, tal qual, afinal, o compositor romântico francês. Revisando a definição de Yeston (1976), Krebs (1987) propôs inicialmente seu entendimento de dissonância métrica, o mesmo adotado no contexto deste artigo. No mesmo ano, Berry (1987), um dos primeiros a apontar para as implicações métricas das mesmas estruturas indicadas por Berlioz, Yeston e outros tantos, definiu “dissonância métrica” a partir do princípio de não congruidade vertical, um tipo de polimetria em que “a barra de compasso real é disjunta, não ‘perpendicular’ à ‘linha’ da sucessão temporal” (BERRY, 1987, p. 365).

No âmbito da dicotomia “ritmo” e “métrica”, quando de estruturas dissonantes, cumpre observar ainda as reflexões de Gauldin (2004), que propõe um modelo bipartite – “dissonância rítmica” e “dissonância métrica” – cada qual com aspectos específicos. Finalmente, autor responsável pelo trabalho mais extenso já dedicado ao assunto, tornando-o a referência mais amplamente citada sobre tal, Krebs (1999) define dissonância métrica como toda estrutura que, dada sua propriedade de estratificação, apresenta algum grau de desalinhamento entre os tempos/pulsos/*beats* de dois ou mais diferentes estratos métricos. Partindo desta definição, o objetivo deste trabalho é apresentar algumas reflexões acerca do conceito de micrométrica e de possíveis correlações com o modelo analítico de Krebs (1999).

A teoria da dissonância métrica de Krebs (1999) está voltada, inicialmente, para a música de Schumann, estendendo-se mais naturalmente a todo o repertório romântico do século XIX, dado que o próprio conceito, ainda que em termos distintos, era de domínio de certo número de compositores deste período (BERLIOZ, 2015 [1837]; KREBS, 1999). Todavia, nota-se que, mais recentemente, a dissonância métrica tem sido revelada

analiticamente também em repertórios dos últimos cento e vinte anos (e.g., BUTLER, 2006; PIESLAK, 2007; McCANDLELLES, 2010; LOVE, 2013; BIAMONTE, 2014; BROWN, 2014; GUMBOSKI, 2017; HANENBERG, 2018). Desta feita, ampliar o escopo de aplicação da teoria da dissonância métrica para os repertórios dos séculos XX e XXI implica em novas categorias inicialmente não previstas, dentre as quais está a da *dissonância micrométrica*.

O conceito de micrométrica não é apresentado explicitamente por Krebs, mas trazido enquanto proposta no presente trabalho, partindo-se da definição de *micropulsos* e de *dissonâncias em nível baixo* do próprio autor. Para Krebs (1999), toda dissonância métrica apresenta ao menos dois tipos de estratos de movimentação: estrato de pulso e estratos interpretativos. O estrato de pulso compreende o nível mais rápido e recorrente [*pervasive*] de movimentação métrica de um trecho musical (KREBS, 1999, p. 23), enquanto os estratos interpretativos são aqueles que exercem o estado de dissonância, i.e., aqueles estratos em conflito e desalinhamento métrico. Krebs (1999) ainda reconhece a existência de micropulsos, que englobam toda a movimentação dada por ornamentos ou pelo resultado da relação entre agrupamentos complexos e com eventos de curtas durações. Por extensão, micrométrica, portanto, compreende toda região de movimentação métrica que esteja “abaixo” – em nível menor, mais rápido – que o estrato de pulso. Por vezes, o estrato de pulso é o próprio nível de *tactus* (FERDAHL; JACKENDOFF, 1983), i.e., o nível de referência para ouvinte e intérprete, que tende a assumir, assim, a função de *estrato primário* (KREBS, 1999), o estrato percebido em primeiro plano.

Os excertos abaixo exemplificam a tipologia de níveis métricos de Krebs (1999), interpretando a rigor as definições dadas anteriormente. Na Figura 1, em “In meines Herzens Grunde”, do Oratório *Paixão segundo São João*, BWV 245, de J. S. Bach, não é possível inferir um estrato de *micropulsos*, sendo que o *estrato de pulso* é exercido pelo nível de semínimas, igualmente o estrato primário (*tactus*) deste excerto. Na Figura 2, na Sonata No. 33, Hob. XVI:20, de Haydn, o *estrato de pulso* assume o valor referencial de colcheia, de modo que os ornamentos presentes no trecho, bem como as passagens em fusa, compõem a movimentação em nível de *micropulsos*, enquanto o estrato primário tende a ser percebido pela movimentação em nível de semínimas.

Figura 1 – Compassos iniciais do coral “In meines Herzens Grunde”, do Oratório da *Paixão segundo São João*, BWV 245, de J. S. Bach: excerto sem movimentação em micropulsos.



Micropulsos = \emptyset
Estrato de pulso = ♩
Estratos interpretativos $\geq \text{♩}$

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 2 – Consequente (comp. 5-8) do primeiro tema do primeiro movimento da Sonata No. 33, Hob. XVI:20, de Haydn: excerto com movimentação em micropulsos.



Micropulsos $\leq \text{♩}$
Estrato de pulso = ♩
Estratos interpretativos $\geq \text{♩}$

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, na Figura 3, em “Danse de la fureur, pour les sept trompettes”, sexta peça de *Quatuor pour la fin du temps*, de Messiaen, o *estrato de pulso* é identificado pela movimentação em nível de colcheia, dado que, neste contexto, o estrato exercido pela figura de semicolcheia, que já opera como *micropulso*, não é do tipo *recorrente*. Neste caso o estrato primário assume uma estruturação menos isócrona.

Em tese, toda dissonância métrica ocorre pelo desalinhamento de estratos *interpretativos*. Os níveis em que localizamos esses estratos desalinhados é naturalmente variável. Assim, Krebs (1999) nota que dissonâncias métricas podem ocorrer em níveis alto, médio ou baixo. O princípio de dissonância em baixo nível (KREBS, 1999) inclui situações de não alinhamento entre estratos próximos do estrato de pulso.

Figura 3 – Compassos iniciais de “Danse de la fureur, pour les sept trompetes”, de Messiaen: excerto com movimentação em micropulsos.

Micropulsos = 
Estrato de pulso =  e 
Estratos interpretativos ≥ 

Fonte: Elaborado pelo autor.

Embora careça de mais exemplos e de um aprofundamento maior na explanação do conceito, em Santa (2019) encontramos a proposta cunhada como *dissonância em nível subtactus*: “aquela na qual a dissonância pode se expressar inteiramente dentro de um pulso do *tactus*”¹ (SANTA, 2019, p. 63). Os exemplos mencionados por este autor, ao menos, correspondem também ao que se define neste artigo como dissonância micrométrica. Não obstante, devemos notar que identificar o *tactus* em alguns excertos musicais é um processo subjetivo e que pode variar de acordo com o ouvinte. Portanto, ambos os conceitos (*dissonância em baixo nível* e *dissonância subtactus*) aplicados ao repertório dos últimos 120 anos tornam-se menos precisos.

Fundamentando-se no conceito de micrométrica e seguindo a rigor a definição de dissonância métrica proposta por Krebs (1999), define-se, aqui, dissonância micrométrica como: *qualquer estrutura que tenha algum grau de desalinhamento entre os estratos métricos, cuja relação resultante torne o próprio estrato de pulso – como estrato mais rápido e recorrente no contexto musical – um dos estratos em conflito* (o estrato de pulso também se torna interpretativo). Haja vista que a micrométrica é, em certo ponto, o extremo oposto da hipermétrica, cumpre observar os apontamentos de London (2012), que identifica o limite inferior de 100ms de IOIs² na percepção humana da métrica

¹ “[...] one in which the dissonance can be expressed entirely within one pulse of the *tactus*” (SANTA, 2019, p. 63).

² Comumente descrito por sua aceção original em inglês, *interonset interval* (IOI) se refere ao intervalo de tempo entre o ataque de uma nota percebido auditivamente e o início da próxima. London (2012) explana de modo consistente sobre os limites da percepção humana descritos em termos de IOIs: no caso da métrica musical, esses limites estão, conforme o autor, entre, aproximadamente, 100 ms e 5.000 ms de IOIs.

musical. Nota-se, doravante, que trechos musicais em dissonância micrométrica tendem a soar, em certa medida, como amétricos, uma vez que a relação entre os estratos desalinhados se torna extremamente complexa e de difícil percepção auditiva. Assim como no caso das dissonâncias hipermétricas, para as quais cabem críticas sob a perspectiva de teorias da cognição musical como um constructo não mais percebido auditivamente como métrico (LONDON, 2012), as dissonâncias micrométricas também aparentam se esvaziar de sua qualidade básica primária – serem percebidas como estruturas métricas. No entanto, reitero os apontamentos de Brower (1993) quanto às distintas estratégias de escuta (*captura* [*entrainment*] e *contagem* [*counting*]): a estratégia de *captura*, como ferramenta da percepção auditiva, em sua versão essencialmente qualitativa, é utilizada na escuta de dissonâncias micrométricas, enquanto o aspecto quantitativo, exibido nos exemplos analíticos, é alcançado por outros meios (em geral, a própria partitura da peça).

Constata-se que o conceito de dissonância micrométrica proposto aqui não se configura apenas como um termo diferente para identificar o mesmo fenômeno já previsto por Krebs (1999 – dissonância métrica em baixo nível), mas sugerimos um novo nível de análise, ou seja, do mais baixo para o mais alto: micrométrico, (métrico) de baixo nível, médio e alto nível ou hipermétrico. Neste contexto, entende-se a dissonância de baixo nível como sendo caracterizada pelo não alinhamento entre os estratos imediatamente acima do estrato de pulso. Uma dissonância em nível médio seria aquela em que o estrato primário não é o estrato imediatamente acima do estrato de pulso, ainda que seja um estrato em conflito.

A observação destas distinções em exemplos analíticos é importante neste momento. Os primeiros compassos de “Die Rose, Die Lilie, die Taube”, terceira peça de *Dichterliebe*, Op. 48, de Robert Schumann, são analisados por Krebs (1999, p. 161) como dissonância de baixo nível, o que está de acordo com o que propomos como dissonância métrica. A Figura 4 apresenta os compassos iniciais deste *lied*, demonstrando que o estrato de pulso em nível de semicolcheia é um estrato alinhado com os dois estratos imediatamente superiores, ambos em nível de colcheia, desalinhados entre si.

Figura 4 – Compassos iniciais de “Die Rose, Die Lilie, die Taube”, terceiro *Lied* de *Dichterliebe*, Op. 48, de R. Schumann: excerto com dissonância métrica por deslocamento em baixo nível.

Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die lieb' ich einst al - le in

Estrato de pulso =

Estratos interpretativos \geq

Fonte: Elaborado pelo autor.

Porém, se tomarmos “Eusebius”, quinta peça do *Carnaval*, Op. 9, como exemplo – também citado por Krebs (1999, p. 53) como dissonância de baixo nível –, veremos que essa passagem é especificamente diferente das outras, pois é uma dissonância micrométrica. A Figura 5 demonstra que o estrato métrico mais rápido, que exerceria a função de estrato de pulso, em nível de septina de colcheia, está em conflito com outro estrato superior, mais lento, em nível de semínimas, o que caracteriza, fundamentalmente, uma dissonância micrométrica.

Figura 5 – Compassos iniciais de “Eusebius”, do *Carnaval*, Op. 9, de R. Schumann: excerto em dissonância micrométrica.

Estrato de micropulsos/pulso =

Estratos interpretativos \geq

Fonte: Elaborado pelo autor.

Uma das consequências imediatas do conceito de dissonância micrométrica é um detalhamento ainda maior da taxonomia de dissonâncias. Nas seções seguintes, detalharemos nossa proposta para as especificidades das relações *por andamento* ($D_m:A$) e *por deslocamento* ($D_m:D$), em situações micrometricamente dissonantes. Há, ainda, uma terceira categoria cujas implicações são necessariamente micrométricas: *por aceleração ou retenção contínua* ($D_m:ARC$).

Dissonância micrométrica por andamento

Destaca-se, inicialmente, a possibilidade definida aqui como *dissonância micrométrica por andamento*. Admitida enquanto possibilidade por extensão ao conceito de dissonância por agrupamento (*grouping dissonance*) de Krebs (1999), trata-se uma dissonância ocasionada por estratos representados por números não múltiplos. Todavia, $D_m:A$ implica em uma dissolução do estrato de pulso, transferindo-lhe a função de estrato interpretativo, como na Figura 6. Visualmente, observa-se que, mantendo-se os princípios do modelo de notação analítica de Krebs (1999) – em que o IOI do estrato mais baixo (estrato de pulso, em dissonâncias métricas) assume o valor da unidade de referência (1) para os estratos interpretativos –, $D_m:A$ implica em agrupamentos com cardinalidades expressas por números não inteiros (as diferenças de andamentos que não são múltiplos entre os estratos desalinhados são observáveis em relação ao nível métrico mais rápido também).

Por praticidade, o estrato que assume o valor 1 como unidade de referência pode, convencionalmente, ser sempre o estrato mais rápido, independente do contexto e da seção que se analisa – este é o caso do exemplo hipotético da Figura 6. Todavia, há maior funcionalidade analítica se se atenta para o contexto do trecho musical em pauta, mormente pelo princípio de métrica como processo (HASTY, 2020), de modo que o conjunto de informações musicais completas no passado ajudam a determinar a análise que se faz do trecho presente – este é o exemplo dado pela Figura 7, demonstrando um hipotético processo métrico de uma estrutura metricamente dissonante para outra micrometricamente dissonante (na realidade, as mesmas indicadas como exemplo da Figura 6).

Figura 6 – Acima: dissonância métrica por andamento; abaixo: dissonância micrométrica por andamento.

The figure consists of two systems of musical notation, each with three staves. The top system shows rhythmic patterns with numerical annotations: the first staff has '1' annotations, the second has '2', and the third has '3'. The bottom system shows similar patterns with '5' annotations above the first staff, '1,25' annotations below the second staff, and '1,875' annotations below the third staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and beams.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 7 – Processo métrico de D:A → D_mA: figura de colcheia se mantém como referência de unidade 1.

The figure shows musical notation with three staves. The first two staves have numerical annotations: the first staff has '1' and the second has '2'. The third staff has '3' annotations. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The figure illustrates a metric process from D:A to D_mA, with a crotchet figure remaining as a reference unit of 1.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A título de exemplo, mencionamos curtos excertos de 3 peças: “Pórtico do Crepúsculo”, primeira peça de *Cartas Celestes* de Almeida Prado; “To Begin” de *Living Room Music* de John Cage; e *Lamentos do Morro* de Garoto, no arranjo de Lucas Telles para o álbum de Túlio Araújo. Os três apresentam notação tradicional utilizando do recurso de quiálteras, que facilita a exemplificação e a identificação da relação micrometricamente dissonante.

As primeiras seções do movimento “Pórtico do Crepúsculo”, da obra *Cartas Celestes* (1974) de Almeida Prado, apresentam uma série de “quadros cronométricos” com fragmentos melódicos que devem se repetir precisamente pelo tempo indicado na partitura. A sobreposição entre as linhas da mão direita e esquerda ao piano gera um desalinhamento – dissonância – a partir de agrupamentos de quiálteras de cinco fusas (mão direita) e agrupamentos de quatro fusas (mão esquerda) (Figura 8). O resultado é deveras textural, mas trata-se de uma dissonância micrométrica por andamento (D_mA). Outrossim, cabe notar que a composição já se inicia em estado de dissonância micrométrica; é um caso em que não há como inferir, com facilidade por uma escuta “pura”, o estrato de pulso.

Figura 8 – D_mA no início de “Pórtico do Crepúsculo” de Almeida Prado.



Fonte: Elaborado pelo autor.

“To Begin” é o primeiro movimento da composição *Living Room Music* (1940) de John Cage. A obra, na íntegra, é repleta de situações similares à ilustrada na Figura 9. Aqui temos a exemplificação de um processo métrico que pode ser notado como $D:A \rightarrow D_mA$ – leia-se, dissonância métrica por andamento torna-se dissonância micrométrica por andamento. O excerto demonstrado na Figura 9 corresponde aos compassos 13 a 18 de “To Begin”, de modo que o compasso 14 introduz uma situação micrometricamente dissonante no trecho em questão.

Dissonância micrométrica por deslocamento

A *dissonância micrométrica por deslocamento* (D_mD) é admitida enquanto possibilidade por extensão da dissonância métrica por deslocamento (*displacement dissonance*) (KREBS, 1999), identificada em situação de não alinhamento entre estratos que operam no mesmo nível métrico e possuem a mesma organização interna, mas estão deslocados temporalmente entre si. D_mD , por sua vez, implica em deslocamento em relação ao próprio estrato de pulso, como na Figura 11, possibilitando inclusive a sensação de dois ou mais estratos de pulso desalinhados e concomitantes, ou, pelo contrário, a falta de identificação de um estrato de pulso, em virtude da relação complexa e ambígua entre eles. Assim como no caso de D_mA , em que as análises revelam relações decimais entre os estratos métricos, uma D_mD também revelada pelo deslocamento em valor menor do que o da própria unidade 1 do estrato de pulso. Na Figura 11, por exemplo, os deslocamentos dos estratos são em valores de 0,5 e 0,75.

Figura 11 – Acima: dissonância métrica por deslocamento; abaixo: dissonância micrométrica por deslocamento.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A título de exemplo, no Prelúdio No. 3 (1929) de Messiaen – “Le nombre léger” –, temos uma situação de dissonância micrométrica por deslocamento (D_mD). Na Figura 12

é possível notar que o estrato de pulso dos primeiros compassos da peça é exercido a nível de colcheia, de modo que o deslocamento em valor de semicolcheia entre os estratos da mão direita e mão esquerda ao piano já opera a nível micrométrico. A notação rítmica utilizada na Fig. 12 não é a original – ela foi adaptada de modo a facilitar a visualização da dissonância micrométrica indicada.

Figura 12 – D_mD nos primeiros compassos de “Le nombe léger”, Prelúdio No. 3, de Messiaen.

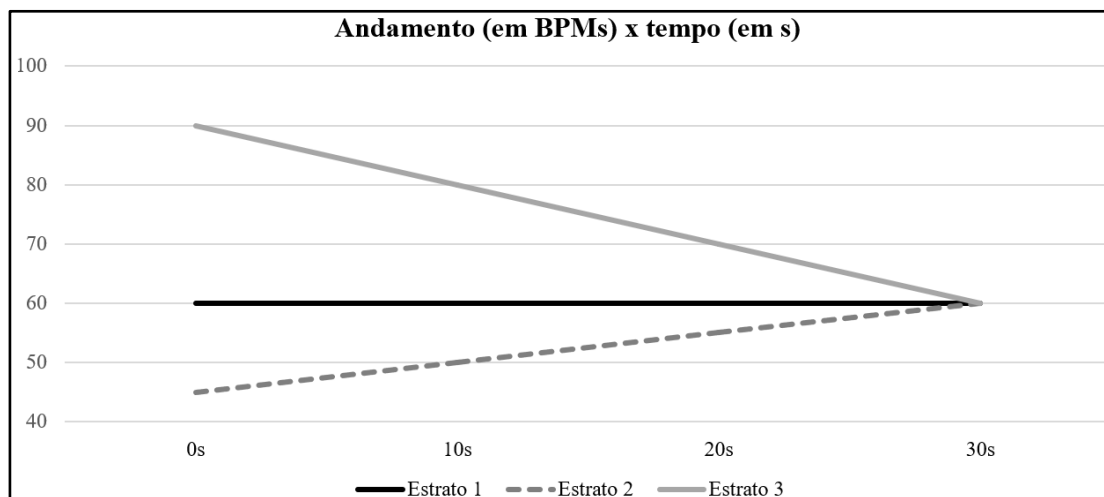
Fonte: Elaborado pelo autor.

Dissonância micrométrica por aceleração ou retenção contínua

Há uma terceira categoria a ser observada, cujo conceito apresenta certo ineditismo teórico: *dissonância micrométrica por aceleração ou retenção contínua* ($D_m:ARC$). Observe-se que as dissonâncias por andamento (métricas ou micrométricas), apresentam como característica comum o constante realinhamento dos estratos em desalinhamento (o início dos estratos é conjunto e a resolução da dissonância é previsível por um processo de minimização). Já as dissonâncias por deslocamento (métricas ou micrométricas) têm como característica o início já deslocado de um estrato em relação a outro(s), de modo que, sem alterações na estrutura de algum dos estratos, o realinhamento jamais acontece. Uma $D_m:ARC$, portanto, se caracteriza pela interação entre estratos distintos com estruturação interna que pode ser similar, mas, contrariamente à $D_m:D$, o que gera o desalinhamento em nível de micrométrica são as diferentes acelerações ou retenções contínuas na execução de cada estrato.

Utilizando uma metáfora com a física mecânica clássica, dissonâncias por andamento ($D:A$ ou $D_m:A$) são casos em que dois ou mais objetos apresentam acelerações constantes, mas velocidades distintas, e essas velocidades são representadas por números não múltiplos. Identificamos que a situação é micrométrica quando a proporção entre as velocidades desses objetos é representada por números decimais, incluindo o objeto que se move na velocidade mais rápida. Porém, é musicalmente possível, analogamente, imaginarmos dois objetos com acelerações variáveis, sendo que as velocidades resultantes são também distintas. Para esses casos, propomos o conceito de $D_m:ARC$. Considerando a velocidade variável de ao menos um dos estratos, não há como notar com precisão a relação matemática entre eles pelo sistema tradicional da teoria da dissonância métrica, mas seria necessário um gráfico que demonstrasse a variação de velocidade, como no exemplo hipotético da Figura 13: uma dissonância micrométrica composta – 3 estratos desalinhados (KREBS, 1999) – por aceleração ou retenção contínua.

Figura 13 – Gráfico de uma $D_m:ARC$ hipotética: estrato 1 com aceleração constante; estrato 2 com aceleração contínua; estrato 3 com retenção contínua – consonância métrica aos 30s.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Lembremos das tantas composições que se utilizam dos processos de *phase shifting* descritos por Steve Reich (2004). Os trechos de transição entre cada seção em *Piano Phase* (1967), por exemplo, caracterizam *dissonâncias micrométricas por aceleração ou*

retenção contínua (D_m ARC). Aqui, o estrato de pulso é estabelecido logo no início da peça e, junto com ele, um estado de *consonância primária* (KREBS, 1999); a dissonância micrométrica, portanto, é introduzida gradualmente, sem que se desfça o estrato de pulso original – esta é uma situação em que o estrato de pulso, inicialmente em contexto de consonância, torna-se, também, um dos estratos em conflito (interpretativo). A Figura 14 apresenta um excerto analítico do início da peça, progredindo de um estado de consonância primária, para uma *dissonância micrométrica por aceleração contínua*, até alcançar uma dissonância métrica por deslocamento. Note-se, assim, que peças como *Clapping Music* (1972), que também exploram o processo de *phase shifting*, operam apenas por dissonâncias métricas, e não micrométricas.

Figura 14 – Processos métricos no início de *Piano Phase* de Steve Reich: $C \rightarrow D_m$:ARC $\rightarrow D_m$ D.

The musical score for *Piano Phase* is divided into three sections. Section 1, labeled 'Consonância' and '1 (X 4 - 8)', features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in a steady 4/8 time signature. The dynamics are marked *mf non legato*. Section 2, labeled 'Dissonância micrométrica' and '2 (X 12 - 18)', shows the two parts gradually drifting out of phase. The dynamics are marked *mf*. Section 3, labeled 'Dissonância métrica' and '3 (X 16 - 24)', shows the parts fully out of phase, creating a new metric structure. The dynamics are marked *mf* and the tempo is marked 'hold tempo 1'. Performance instructions include 'fade in non legato' at the start of section 2 and 'accel. very slightly' at the start of section 3.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Curiosamente, há certo número de casos similares – micrométrica por aceleração ou retenção contínua – na música do século XX. Um segundo exemplo a ser citado encontra-se na extensa lista de estudos para pianola compostos por Nancarrow. O *Study No. 37* (1965-69) é composto por uma série de doze cânones, cada qual integrado por doze partes em andamentos distintos resultantes de acelerações e retenções de tempo. O cânone n. 7, por exemplo, apresenta a exposição de todos os doze estratos conjuntamente, mas, como as oscilações de andamentos são diferentes, os estratos compõem uma estrutura cada vez mais desalinhada micrometricamente em seu próprio devir. Cumpre observar que Nancarrow propôs, em meio às suas práticas composicionais, o conceito de

“dissonância temporal” para definir o tipo de estruturação métrica que ele próprio utilizou (THOMAS, 2000), mas pelas definições que propomos neste trabalho, o conceito de Nancarrow se divide em duas situações conceituais: dissonância micrométrica por andamento (em estruturas similares à do *Poème Symphonique* de Ligeti, 1962) e dissonância micrométrica por aceleração e retenção contínua.

Considerações finais

A partir dos exemplos analíticos apresentados ao longo deste artigo, é possível observar que o conceito de dissonância micrométrica pode ser utilizado para se analisar certo número de composições dos séculos XX e XXI, ajudando na compreensão de alguns processos temporais. A partir de um número maior de análises mais aprofundadas, para muito além dos exemplos lacônicos apresentados anteriormente, é possível mapear proximidades estilísticas ou salientar aquelas já feitas por determinados aspectos entre compositores e/ou escolas distintas.

No entanto, é preciso ressaltar que a dissonância micrométrica não é absolutamente exclusiva dos repertórios do século XX. A condição básica posta no conceito apresentado ao início deste artigo – o estrato de pulso ser, também, um dos estratos em conflito – é encontrada em certo número de exemplos da música de concerto do século XIX. Casos similares ao de “Eusebius”, de Schumann, citado no início deste artigo, que já demonstram a existência de dissonâncias micrométricas, ainda que em relações mais simples entre os estratos, são encontrados também em composições de Brahms. Todavia, é em certas correntes estéticas dos séculos XX e XXI que percebemos uma recorrência muito maior de estruturas similares, empregadas também de modo mais intenso e complexo. A partir do desenvolvimento de novos trabalhos analíticos será possível compreender a dimensão da dissonância micrométrica como elemento estrutural em repertórios dos séculos XX e XXI.

Referências

BERLIOZ, Hector. Strauss: Son Orchestre, Ses Valses – De L’Avenir Du Rhythme. *Site Hector Berlioz*, 2015 [Journal de Débats, p. 1, 10 nov. 1837]. Disponível em: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm>. Acesso em: 8 jun. 2021.

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

BIAMONTE, Nicole. Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music. *Journal of Society for Music Theory*, v. 20, n. 2, [s.n.], 2014.

BROWN, Ryan. *From EDM to Math Rock: Metrical Dissonance in the Music of Battles*. Tese (Doutorado) – University of Princeton, Princeton, NJ, 2014.

BROWER, Candace. Memory and Perception of Rhythm. *Music Theory Spectrum*, v. 15, n. 1, p. 19-35, 1993.

BUTLER, Mark J. *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

GAULDIN, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W. W. Norton, 2004.

Gumboski, Leandro. Da dissonância micrométrica: possibilidades teórico-analíticas. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 393-406. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2021/01/EITAM5-paper_28_GumboskiL-pp_393-406.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.

HANENBERG, Scott James. *Unpopular Meters: Irregular Grooves and Drumbeats in the Songs of Tori Amos, Radiohead, and Tool*. Tese (Doutorado) – Faculty of Music, University of Toronto, 2018.

HASTY, Christopher F. *Meter as rhythm*. 20th anniversary edition. New York: Oxford University Press, 2020.

KREBS, Harald. *Fantasy Pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.

LONDON, Justin. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2012.

LOVE, Stefan Caris. Subliminal Dissonance or “Consonance”? Two Views of Jazz Meter. *Music Theory Spectrum*, v. 35, n. 1, p. 48-61, 2013.

McCANDLELLES, Gregory Richard. *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*. Tese (Doutorado) – College of Music, The Florida State University, Tallahassee, 2010.

PIESLAK, Jonathan. Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah. *Music Theory Spectrum*, v. 29, n. 2, p. 219-245, 2007.

REICH, Steve. Music as a Gradual Process. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Org.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. London: Bloomsbury, 2004

SANTA, Matthew. *Hearing Rhythm and Meter: Analyzing Metrical Consonance and Dissonance in Common-Practice Period Music*. London and New York: Routledge, 2019.

YESTON, Maury. *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

An Analysis of the 4th Movement of György Ligeti's *Musica Ricercata* based on Information Theory and Number Partitioning

Adolfo Maia Jr.
Universidade Estadual de Campinas/ Núcleo Interdisciplinar de
Comunicação Sonora
adolfo@unicamp.br

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música
imaia@ufmg.br

Abstract: In this paper we present a mathematically oriented analysis of the 4th Movement of György Ligeti's *Musica Ricercata* (MR). The pitch analysis is based on Theory of Information and rhythm is analyzed through the Theory of Partitions of integer numbers. After a brief historical review of *Musica Ricercata* and its structure we make an analysis of the pitch distribution along the whole MR4 score, as well the Left and Right hand separately, through Theory of Information. We calculate two Information measures, namely, the Shannon's Entropy and the Kullback-Leibler Divergence for the three cases. In the second part, about rhythm, we introduce a simple notation for coding rhythm patterns in terms of partitions of an integer number. We show that, with few exceptions, Ligeti used the partitions of number 6 to get rhythm variations on the Right hand against the ostinato on the Left one. In addition, we show the usefulness of the so called Hasse Diagram as a pre-compositional device to generate rhythm patterns.

Keywords: György Ligeti, *Musica Ricercata*, Information Theory, Music Analysis, Number Partitioning.

Análise do 4º Movimento de *Musica Ricercata* de György Ligeti baseada em Teoria da Informação e Particionamento Numérico

Resumo: Neste artigo, apresentamos uma análise matematicamente orientada do 4º Movimento da *Musica Ricercata* de György Ligeti (MR4). A análise das alturas é baseada na Teoria da Informação e a do ritmo na Teoria das Partições de números inteiros. Após uma breve revisão histórica de *Musica Ricercata* e sua estrutura, fazemos uma análise da distribuição das alturas ao longo da partitura completa do MR4, bem como da mão esquerda e direita separadamente, através da Teoria da Informação. Calculamos duas medidas de informação, a saber, a Entropia de Shannon e a Divergência de Kullback-Leibler para os três casos. Na segunda parte, sobre ritmo, apresentamos uma notação simples para a codificação de padrões de ritmo em termos de partições de um número inteiro. Mostramos que, com poucas exceções, Ligeti usou as partições do número 6 para obter variações de ritmo na mão direita contra o ostinato na mão esquerda. Além disso, mostramos a utilidade do chamado Diagrama de Hasse como um dispositivo pré-composicional para geração de novos padrões rítmicos.

Palavras-Chave: György Ligeti, *Musica Ricercata*, Teoria da Informação, Análise Musical, Particionamento de Números.

I am in prison. One wall is the avant-garde, the other is the past. I want to escape (LIGETI apud GRIFFITHS, 2006).

1. Introduction to *Musica Ricercata*

344

In the Introduction of his comprehensive monograph *György Ligeti: Music of Imagination* Richard Steinitz grasped sensibly the essential nature of Ligeti as a composer

Ligeti is a dreamer who is a meticulous technician, a creator of mechanism who believes in intuition, an insatiable explorer who is mercilessly self-critical, a hater of ideologies, a profound intellectual who is sensitive, witty, self-deprecating and devoid of pomposity (STEINITZ, 2003, p. xvi).

The Hungarian György Ligeti (1923-2006) is indisputably considered one of the greatest composers of Twentieth Century. He had very personal feeling and opinions about the music of his age as well on the music of the future. This state of affairs, this unconformity, seems to have accompanied Ligeti during all his life. In this work we analyze one of the most famous of his works during the period he yet lived in Hungary, as a music student and later as a young professor at Music Academy of Budapest, namely *Musica Ricercata* for Piano.

In this first period Ligeti's musical style had strong influence from Bartók, Kodály and even Stravinsky in lesser degree, as well from Romanian Folk Music. In the early fifties he managed to produce works in some consonance with the severe restrictions imposed by the authorities of the Communist regime, including being simple and folk-like (KEREFKY, 2008).

Around the early 1950s, a period of great political repression in Hungary under pro Soviet regime, Ligeti changed his mind and started to compose music which no more reflects the musical status. However, he had no opportunity to be officially performed, except partially, in very few cases, due to the strong censorship. Hence, the fate of his *Musica Ricercata* (MR) was a "bottom drawer". In fact, it was premièreed only in 1969 in Sweden (STEINITZ, 2003). He clearly mentions the birth of it as a "new music from nothing" and his own style. Firstly, his wish to go beyond Bartok's style and his condition of isolation from external avant-garde influences:

About 1950 it became clear to me that developing the post-Bartokian style, in which I had composed before, would not further me. I was twenty-seven years old and lived in Budapest completely isolated from all the ideas, trends, and techniques that had emerged in Western Europe after the war (LIGETI apud KEREFKY, 2008, p. 208).

Secondly, the genesis of *Musica Ricercata* as a problem-solving musical research:

In 1951 I began to experiment with very simple structures of sonorities and rhythms as if to build up a new kind of music starting from nothing. My approach was frankly Cartesian, in that I regarded all the music I knew and loved as being, for my purpose, irrelevant and even invalid. I set myself such problems as: what can I do with a single note? with its octave? with an interval? with two intervals? What can I do with specific rhythmic relationships which could serve as the basic elements in a formation of rhythms and intervals? Several small pieces resulted, mostly for piano (LIGETI apud STEINITZ, 2003, p. 54).

From these statements it is not difficult to figure out that *Musica Ricercata* was a kind of turning point in Ligeti's creative process. However, it continues to carry many influences from the past, including, material from early works but more importantly it has many musical ideas, as well as materials, which will be reused by Ligeti in his later works.

Musica Ricercata was merely the beginning of a more gradual metamorphosis with lines of continuity that reach back to his original influences and others that lead forward to the innovation that define his later work (LEVY, 2017, p. 13).

Musica Ricercata is a set of eleven short experimental (*ricercata*) pieces for piano, written between October 1951 to March 1953, containing a “minimalist program” of composition. There is an increasing number of allowed pitches for each piece, starting with only two in the first piece and culminating with the last one with twelve pitches in an “idiosyncratic” twelve-tone type approach even before Ligeti had any acquaintance with their protagonists: “I was even totally oblivious of Schoenberg's method of composition with twelve notes, not to mention Webern's procedures” (LIGETI apud STEINITZ, 2003, p. 54).

This way to think about the overall pitch organization shares, roughly, an approach

of dodecaphony to envisage a new type of composition system (KEREFKY, 2008). However, the musical language of *Musica Ricercata*, as Ligeti himself affirms, had influences from Bartók, besides from the rich folklore of his country, as shown by these two citations:

The Pitch scheme is most conspicuous at the beginning of the work, but as more pitches are added in later movements Ligeti begins to rely, once again, on familiar structures, scales, and ideas –especially those from Bartok's musical idiom (LEVY, 2017, p. 13).

Thus, Ligeti's endeavor to reconcile the twelve-tone system and tonality derives from his idol. No wonder that again we run up against elements of Bartok's style when listening to this pioneering, style-searching composition. At the same time, however, Ligeti openly admits its adherence to his idol by giving the title "Béla Bartók in memoriam" to no. IX of *Musica Ricercata* (KEREFKY, 2008, p. 215).

In fact, some authors argue that *Musica Ricercata* has similar characteristics as Bartok's *Mikrokosmos*: both depart from the simplest forms to the increasingly complex ones. Nevertheless, it was worked in a totally different way, being Ligeti's work far more compact and economic in means (TOOP, 1999).

Many musical ideas and materials developed in *Musica Ricercata* were borrowed from early works. Also, some of the materials were reutilized later by Ligeti in several different works (STEINITZ, 2003). The more emblematic one is the arrangement, for the Jeney Quintet, in which he reworked six of them for wind quintet, namely, III, V and VII-X for his *Six Bagatelles for Wind Quintet*. They were approved by the Official Committee in 1953 but were premièred only in 1956, except the last one, Movement X of *Musica Ricercata*, due to censorship at that time. Ironically, nowadays, this is one of the most played pieces of the contemporary wind repertoire.

D. Grantham made an extensive structural analysis of all movements of *Musica Ricercata*, mainly through a descriptive analysis (GRANTHAM, 2014). In addition, Capuzzo presents a comprehensive work on the performance of *Musica Ricercata* and a short interview he got with pianist Pierre-Laurent Aimard, one of the great interpreters of Ligeti's piano music (CAPUZZO, 2015). In fact, Ligeti allows some freedom in the performance of *Musica Ricercata*, and perhaps even something like a machine as Marshal

suggests apropos of its eleventh movement

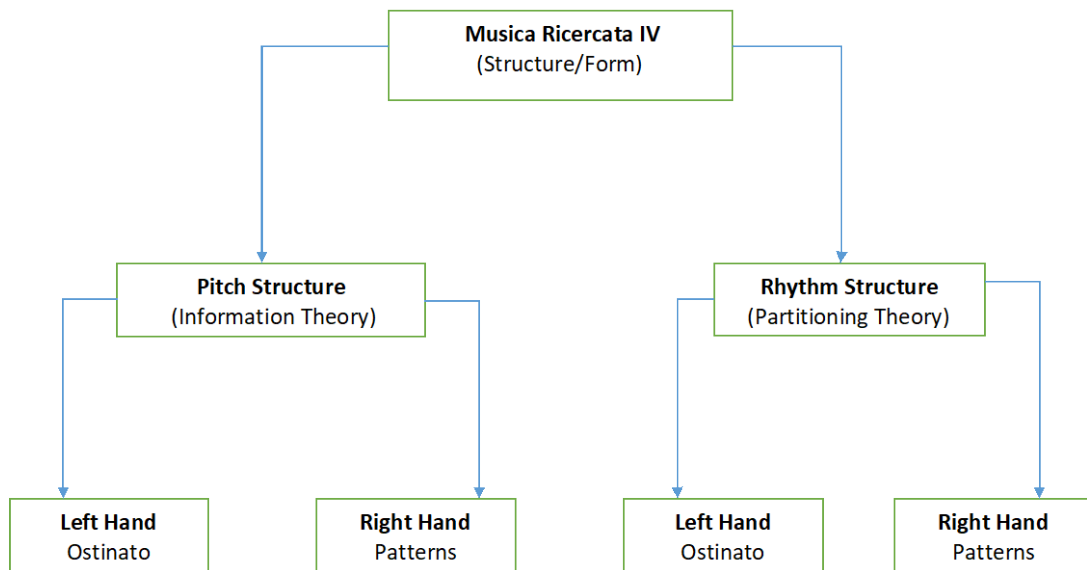
The systematic nature of *Musica Ricercata* made it especially conducive to mechanical performance, and Ligeti indeed authorized an additional adaptation of the Ricercare to barrel organ by Pierre Charial (MARSHALL, 2012, p. 266).

This is also the case of MR4 as Ligeti observes on its score to be played as "à l'orgue de Barbarie" (barrel organ). Some authors go further and interpret those changes in metrics from 3/4 to 2/4 as Ligeti's fine jest of the grinder failing to play the barrel organ or even an imperfection of it (GRANTHAM, 2014). Below we describe its curiously simple and very effective structure.

2. The Overall Structure (Form) of MR4

In this work we are interested in studying some melodic and rhythmic aspects of the fourth movement of *Musica Ricercata* (MR4). This movement presents a waltz like form split in two identical sections. The time signature is 3/4 although, in some few bars, a 2/4 signature is found. So, our analysis can be resumed only for the first part which comprises 60 bars. The form structure of the first part is ABCA. The section A, comprising bars 1-32, presents a two bars simple ostinato on the left-hand and a soft melody on right-hand hovering on it, developed using just four notes from Ligeti's pentatonic. This section is repeated, so we didn't include this repetition in our analysis. Following that, from bars 33-38, there is a small transition section, with chordal variation and slight rhythm variation of the left-hand ostinato, but in higher register. The section B, from bar 38 to 53, shows on the Left hand some sparse variations of the material in section 1 on the same ostinato of section A. section C, from bar 54 to 60, presenting again a chordal structure with the last pitch not yet used G#, has a transitional character being a kind of bridge to return to the same material of the first part and ending the piece. It's worth to mention that the end of this transition section C, at bar 60, has a golden section $r = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \cong 0.618$, with the total length of the piece, that is, $60 \times 1.618 \cong 97$. We show below a diagram of the analysis of *Musica Ricercata* IV.

Figure 1 – Diagram showing the formal structure of the paper.

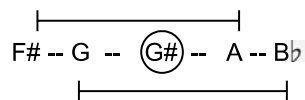


Source: Elaborated by the authors.

3. Pitch Distribution and Structures of MR4

In this section we study briefly the overall form and each one of these sections of MR4. In this short piece, Ligeti uses a chromatic pentatonic, namely, the set $P = \{F\#, G, G\#, A, B\flat\}$. Observe in Figure 2 that the note $G\#$ is the symmetry center of the pentatonic, despite it is used only in the very short section C which has a transitional character for the return to the beginning of first section.

Figure 2 – $G\#$ is the center of symmetry note the pentatonic. The dyads $\{G, B\flat\}$ and $\{F\#, A\}$ are used in the Ostinato having $B\flat$ as a pivot recurrent Bass Note.



Source: Elaborated by the authors.

Nevertheless, its abrupt insertion has a considerable impact on hearing. This is not uncommon Ligeti's expedient in the collection of pieces of *Musica Ricercata*. For example, in MR1 and MR2 a specific note of the set is not used unless in a later and

sometimes short section in dramatic, strong dynamics (LEVY, 2017).

Now, except for G#, the other four notes can be considered as a subset of G Minor Harmonic Scale as shown in Figure 3:

Figure 3 – G Minor Harmonic Scale and the Ligeti's subset {G, A, B ♭, F#}.



Source: Elaborated by the authors.

Taking this G minor scale into account, observe that {F#, A} "resolves" on the pivot dyad {G, B ♭} with a leap of seventh interval. This kind of "resolution", is recurrent on the right-hand "melodic patterns" along the piece since, as mentioned above, it can be considered "written" in G Harmonic Minor. However, MR4 is written in an unconventional mixed key signature, that is F# and B ♭, as showed in Figure 4. This kind of mixed Time Signature had already been utilized by Bartok, for example, in *Microcosms* 70, 99 and 105.

Figure 4 – The left-hand ostinato in the first two bars of *Musica Ricercata* IV showing its Key Signature {F#, B ♭}.



Source: ©SCHOTT MUSIC, reprinted by permission.

MR4 4 is written in 3/4 "Tempo di valse –, à l'orgue de Barbarie" but once a while a 2/4 metric appears in some sparse bars and, sometimes, even empty. The metronome mark is a dotted half note equal to 96. However, Ligeti observes that interpreter is free for different stylistic idiosyncrasies.

The metronome value refers to the maximum tempo. The piece may be interpreted freely –as well as being slower– with *rubati*, *ritenuti*, *accelerandi*, just as the organ grinder would play his barrel organ (LIGETI, 1995, p. 13).

3.1 The left-hand ostinato

Ostinati are frequently used in *Musica Ricercata*, such as in MR3, MR4, MR7, MR8. Kereky comments its importance in *Musica Ricercata*.

Another technique concerning the problem of rhythm and meter is the ostinato, which is frequently applied in both *Musica ricercata* and the String Quartet. In connection with the former, Ligeti speaks about the influence of Stravinsky, which is perhaps the most apparent in the different ostinato passages. Ligeti, like Stravinsky, has a predilection for ostinati in which the recurring section is shorter or longer than one bar, or collides some other way with the non-ostinato layers. [...] Rhythmic ostinato, i.e., a longer section built upon a single rhythmic pattern, are also frequent. This is the case in both *Musica ricercata* and the String Quartet, in their sections written in *giusto syllabique* rhythm. Ostinati often go with static harmonization, as pieces IV and VIII of *Musica ricercata* show (KEREFKY, 2008, p. 226).

Some interesting questions can be raised about these ostinato settings. Firstly, using the same pentatonic set, how many different choices, for the two bars ostinato pattern, could Ligeti have made use of? Secondly, keeping intact the rhythm figures along all piece, how these new choices change the overall melodic patterns along the piece? Which impact do these choices have on the psychoacoustic/aesthetic fruition of the piece? These questions can lead to an appreciation of the status of the composer's work relative to its universe of possibilities, that is, relative to similar pieces, as well as his/her compositional choices.

It's important to point out that the first two technical questions are pertinent since an ostinato is, in general, a relatively short pattern and so the number of alternatives is not very large. In this case, it even allows for simulations of alternative pieces, for the sake of comparison. The third question has much more personal bias, thus precluding an objective answer.

In order to answer the first question, we need to do some Combinatorics

calculations. Observe the Ostinato in Figure 4. In the first bar we have 3 different notes out of 5 possible. The same for the second bar. So, the number of combinations is $C(5,3) = 4$ and the total number of possibilities is $2 \times 4 \times 4 = 32$, where the factor 2 enters into calculation due the possible exchange of bars 1 and 2.

The answer for the second question depends strongly on the algorithm used to substitute notes. For example, if we consider only non-repetitive substitutions, we must consider only injective (one-to-one) substitution functions defined on the set of Permutations $f: P \rightarrow P$. For example, a function can be viewed as a set of note pairs

$$\{(F\#, G), (G, G\#), (G\#, A), (A, Bb), (Bb, F\#)\}.$$

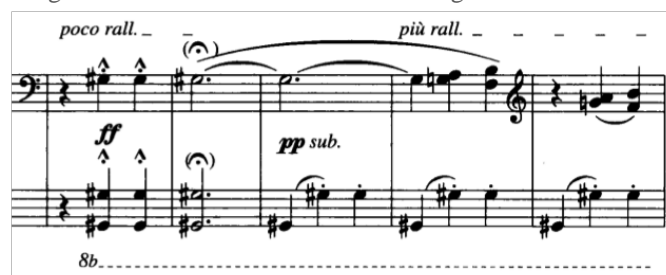
So, it's easy to see that, for 5 notes, the number of possible functions is $5 \times 5 = 25$.

This figure is not too big, making it possible for some computer simulation of alternatives, as mentioned above.

For the third question we must stress that there is little chance this or any other function has a comparable musical result as Ligeti's original one. We've made some experiments on this and only a few possibilities merely resemble the beauty of its folk-like melodic flow.

Now, at the second transition section, from bar 54 to 60, after two bars just affirming the new pitch $G\#$ in octaves in *ff*, Ligeti abruptly changes the dynamics to *pp* to the same rhythm pattern of the Ostinato but now with its pitch content reduced just to new pitch $G\#$.

Figure 5 – Transition section introducing the fifth note $G\#$.



Source: ©SCHOTT MUSIC, reprinted by permission.

A very minimalist but dramatic bridge section, “placed at the approximate golden section of the movement” (LEVY, 2017, p. 17), after which it returns to the same material. Besides this small section, the piece can be described as a folk-like melody in the right-

hand, evolving from a simple phrase to sequences of dyads in different octaves, sparse patterns and other horizontal structures, hovering a left-hand ostinato.

After five bars with only the left-hand ostinato, the first part of right-hand melody contains mainly two presentations of six repetitions of four descending notes {Bb, A, G, F#}, since G# is omitted. After that it presents pointillist two note figurations (leaps) of dyads {Bb, G} ending in bar 28 with a dyad {G, F#}. Ligeti then continues the right-hand with many other variations of these dyads, be them rhythmic, pitch or octave until the beginning of section C on bar 54, with its chordal exploration on the pitch class G#. After that it returns to the beginning of the piece ending with an extended pedal chord {Bb, G} on both hands.

4. Pitch Analysis of MR4: An Information Theory Approach

In this subsection we make some considerations on MR4 from the point of view of Information Theory which was firstly proposed by Claude SHANNON (1948) and since then has been constantly developed and applied to many areas of knowledge (PIERCE, 1980; COVER, 2006).

Applications of Theory of Information and its strongly related subject, Complexity, in Music has a long history. For an account of Information Theory and music, see TEMPERLEY (2007) and KNOPFF (1981). For Complexity in music see TUCKER (2017). Also, in MAIA (2020) there is an application of several Information and Complexity concepts on rhythm patterns.

Information Theory, in practice, is an important tool to analyze patterns of symbolic systems such as human language, computer codes, cryptographic systems, and also music among others (HARRIS, 1991).

The idea here is to consider each note (or even small structures) as a symbol from a suitable alphabet. In this work our alphabet is given by Ligeti's pentatonic $P = \{F\#, G, G\#, A, B \flat\}$. We obtain information from a sequence of symbols (in this case, notes of the pentatonic) just counting their appearance in the score and getting their frequencies, which we interpret as probabilities. Now, there exist many different definitions of Information in the literature. By now, we take the first and perhaps simplest of them, the Shannon's Information or Entropy. Shannon's Information, or Entropy, is based on the

probability that a given symbol appears in a given sequence. Formally, if x is a sequence of symbols from a set, commonly named alphabet, $A = \{a_1, a_2, \dots, a_N\}$ and p_i is the probability to find the symbol a_i in this sequence. The Shannon Entropy of the sequence x is given by the formula of Equation 1.

$$H(x) = - \sum_{i=1}^N p_i \log_2 p_i \quad (1)$$

In our case we take as alphabet the pentatonic P defined above. The allowed sequences are all possible segments from the left or right-hand of the score, or both, or even the entire score. It's worth to observe that probabilities in Shannon Entropy are relative frequencies of the symbols and so the order in which symbols appear in a sequence is inconsequential. This is a severe drawback of the application of Information Theory in Music. A huge number of “similar pieces”, many of them musically trivial or perhaps even nonsense, are informationally equivalent to MR4. So, we must consider the results below *cum grano salis*.

Now, it's a theorem from Information Theory that the maximum entropy is achieved when the distribution of probability of symbols is uniform, that is, all symbols of the alphabet have the same probability to appear in a string, or sequence (COVER, 2006). Since we have just 5 symbols, the probability for all of them is $p = \frac{1}{5}$ and so the maximal entropy for any sequence is easily calculated

$$H_0 = -5 \times p \log_2 p = -5 \frac{1}{5} \log_2 \frac{1}{5} = \log_2 5 \cong 2.32 \quad (2)$$

This entropy H_0 is our reference. Now, the frequencies that the notes of Ligeti's pentatonic appears in *Musica Ricercata IV* is not random. It's a result of a work by the composer. So, a reduction of Entropy is expected when compared with the random case H_0 . The calculation is straightforward. The probability of a symbol (note) is given just by the relative frequency it appears in the score, that is,

$$p(\text{Note}) = \frac{N}{N_0} \quad (3)$$

where, N is the number of times the notes (in fact pitch classes) appear in the score, and N_0 is the total number of notes in the score. For example, for the note F# in MR4, $N = 121$, and $N_0 = 653$. In order to count those notes we've made use of a musical

library provisionally named *maialib*¹. With this simple definition we get the Table 1, which gives the probabilities for the notes of Ligeti's pentatonic for MR4 (full score), both for left-hand and right-hand.

Table 1 – Probability of Ligeti's pentatonic in MR4, for Left, and Right Hand.

Note	MR4	Left hand	Right hand
F#	$p_1 = \frac{121}{653}$	$p_1 = \frac{67}{389}$	$p_1 = \frac{54}{264}$
G	$p_2 = \frac{170}{653}$	$p_2 = \frac{86}{389}$	$p_2 = \frac{84}{264}$
G#	$p_3 = \frac{25}{653}$	$p_3 = \frac{19}{389}$	$p_3 = \frac{5}{264}$
A	$p_4 = \frac{104}{653}$	$p_4 = \frac{63}{389}$	$p_4 = \frac{41}{264}$
B b	$p_5 = \frac{233}{653}$	$p_5 = \frac{154}{389}$	$p_5 = \frac{79}{264}$

Source: Elaborated by the authors.

So, the value of Shannon's Entropy of MR4 reads:

$$H_{MR4} = - \sum_{i=1}^N p_i \log_2 p_i \cong 2.09 \quad (4)$$

So, the Entropy reduction is just

$$\sigma_{MR4} = \frac{H_{MR4}}{H_0} \cong 0.9 \quad (5)$$

This can be interpreted as the fact that the distribution of notes in MR4 departs only 10% from a uniform distribution, which is the distribution of random sequences. But, MR4 doesn't seem random at all! What happens with our calculation? In fact, it's very crude! It just counts number of notes. A mathematical approach, say a symbolic system, which is able to grasp and convey all current musical information in a score doesn't exist yet, and probably neither in a near future. The reason is that Information Theory relies on

¹ *maialib* is C++ based library, with a Python wrapper, for Musical Analysis and Composition. It was created by Nycholas Maia and it is under development with its first release expected for December 2021.

a finite alphabet. The smaller, the better. It is a very reductionist approach. The number of symbols to faithfully represent the score could be, in principle, too big as the number of symbols of the score itself, which would imply our analysis as superfluous. Nevertheless, some other information measures can resolve, partially, this problem without any changing in the alphabet.

In fact, a better way to evaluate the above comparison between the two probability distributions is through the *Kullback-Leibler Divergence*, or *Relative Entropy* and it's defined as follows: let $P = \{p_i\}$ and $Q = \{q_i\}$ two discrete probability distributions. The *Relative Entropy* from Q to P is defined as

$$KL(P, Q) = \sum_{i=1}^N p_i \log \left(\frac{p_i}{q_i} \right) \quad (6)$$

It can be interpreted as the quantity of information gained if distribution P is used instead Q, or how far the distribution Q is from distribution P. We apply this entropy for the case P is the probabilities got from MR4 as in the above table with $p_i = \frac{1}{5}$ and Q is the Uniform Distribution. Plugin the values in formula we get

$$KL_{MR4}(P, Q) \cong 0.16 \quad (7)$$

Since Q is the Uniform Probability distribution we have, effectively, an entropy reduction around 16% which is more realistic than our former calculation. It's worth to stress again these calculations are only a gross approximation since we didn't take into account many other variables such as rhythm patterns, accentuation, dynamics, among others, which should make the difference between them much more significant and closer to human experience of hear something which is not a "noise" but a sequence of "well-ordered" sounds. The same calculations can be performed to Left and Right Hands. The Table 2 show the results for the three cases.

Table 2 – Information functions for MR4. $H_0 = 2.32$.

Function	MR4	Left Hand	Right Hand
H	$H_{MR4} \cong 2.09$	$H_{lh} \cong 2.08$	$H_{rh} \cong 2.04$
σ	$\sigma_{MR4} = 0.9$	$\sigma_{lh} \cong 0.89$	$\sigma_{rh} \cong 0.88$
KL	$KL_{MR4} \cong 0.16$	$KL_{lh} \cong 0.16$	$KL_{rh} \cong 0.19$

Source: Elaborated by the authors.

The values in Table 2 give us an account of how much the pitches of MR4 departs from a random piece, for piano, of the same size and keeping all other parameters like rhythm, accentuation, etc. It's like we have a MR4 template and we can fill it with different distribution of notes from Ligeti's pentatonic, from the homogeneous random one to Ligeti's own composition. In this respect we have a huge number of possibilities of MR4-like compositions, each one of them with its entropy. The highest entropy is achieved for homogeneous distribution and the lowest one by using just one note (this means probability 1) from the pentatonic all the time. The Ligeti's MR4 is placed between these two extreme cases.

Finally, it's worth to stress that entropy depends direct and strongly on the chosen alphabet. For example, in certain sense in MR4, as well in other movements of *Musica Ricercata*, Ligeti makes use of a smart psychoacoustic device: keep a repetitive pattern (small information ostinato) on the left hand against a higher variable flow on the right one. However, we've calculated the entropy of the left hand and it is not low, 2.08 for a maximum of 2.32. This is because our alphabet are single notes. However, suppose our alphabet is formed with more complex structures, which are closer of our psychoacoustic hearing as, for example, taking as a symbol S of this alphabet is the content of the first two bars of the MR4 Left hand. Since it is repeated many times its probability of S tends to 1 and consequently the information approach to 0. In the psychoacoustic domain we get accustomed with the left-hand repetitive background and pay more attention on the right-hand variations, of course.

5. Partitioning of Integers and Coding for Rhythms

As quoted in the Introduction Ligeti himself pointed out the structural importance of rhythm construction in all movements of *Musica Ricercata*, being the utmost example MR1, in which Ligeti used just two pitch classes.

In this section we present an approach to the rhythm analysis of MR4 based on Partitioning of Integer Numbers and using a suitable coding for its rhythm patterns. More specifically, we analyze mainly right-hand rhythm patterns against the almost ubiquitous rhythm ostinato of the Left hand in Figure 4.

In fact, the right-hand rhythm patterns can be classified, up to some few exceptions,

as partitions of the number 6.

Partitions of a natural number n , which we denote by $\Phi(n)$ is the set of all possible ways to write n as a sum of positive integers, where the order not include (Andrews, 1976). A simple example is given by

$$\Phi(4) = \{1 + 1 + 1 + 1, 1 + 1 + 2, 1 + 3, 2 + 2, 4\}.$$

Also, we can use the following notation without the plus sign

$$\Phi(4) = \{1111, 112, 13, 22, 4\}.$$

The number of elements of $\Phi(n)$ we denote $P(n)$. So, $P(4) = 5$. Applications of partitions of natural numbers to musical analysis and composition were extensively studied by Gentil-Nunes and collaborators (Gentil-Nunes, 2009, 2010). For $n = 6$ the number of partitions is $P(6) = 11$, which is easy to check.

It turns out the number 6 is the best choice in order to apply Theory of Partitions to the rhythm space Ligeti explores in this piece. This is so, because our analysis takes into account bars and beats in the fixed time signature $\frac{3}{4}$ and we use the idea of partition of a natural number in a particular way: we code rhythm figures, notes and rests in units of eighth-notes, as follows:

Figure 6 – Units used in the analysis of MR4.

$$\text{♪} = 1, \text{♩} = 2, \text{♪} = 3, \text{♫} = 4$$

Source: Elaborated by the authors.

The correspondent rests have the same value with negative sign. A whole note has value 8 and a sixteenth note is represented by the fractional value $1/2$ and its correspondent rest by $-1/2$, and so on. However, these fraction values are exceptions in our approach using partitions of integer numbers.

From this coding it is easy to see, in Figure 7, the right-hand bars, from bar 1 to 60, can be coded as small lists of integer numbers using the duration values defined above. Each small list corresponds to a bar, since we are interested in the rhythm variability of the right-hand melody hovering over the left-hand ostinato. The following section, bars

61-97, is just a repetition of bars 2 to 37 and, therefore, isn't necessary for our analysis.

While the rhythmic ostinato cell of the Left Hand is a balanced pattern |2 2 2|, the right-hand sequence of rhythm patterns is much more varied:

Figure 7 – Rhythm Coding of *Musica Ricercata's* Right Hand.

-6 | -6 | -6 | -4 | -6 | 6 | 3 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1 | 1 1 1 1 |
1 1 1 1 2	1 1 4	-2 4	3 1 1 1	1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1	1 1 1 1 1 1	1 1 1 1			
1 1 1 1 1 1	3 1 2	2 -2 2	4 2	-2 3 1	4 2	-2 3 1				
3 1 1 3/4 1/4	4 2	-6	-6	-4	-4					
-6	-4	1 1 4	6	6	-2 2 2	6	-2 1 -1 -1 1	6	-2 2 2	6
-2 1 -1 -1 1	4 2	-4	-4	1 -1 -1 1 2	1 1 1 -1 -1 1					
1 -1 2 2	6	-2 1 -1 -1 1	4 2	-2 2 2	6	6	2 2 2	-2 2 2	4 2	4 2

Source: Elaborated by the authors.

Observe that, due to the time signature, our choice of the eight-note as time unit, implies $n = 6$ for each bar with few exceptions. If we choose a quarter note, we must take $n = 3$, but this implies too much fractions in the representation and thus partitions don't apply anymore. On the other hand, taking a sixteenth note as time unit implies $n = 12$ and $P(12) = 77$ whose correspondent set of rhythm pattern is much larger than necessary for the analysis of a rhythmically simple piece as MR4 is. So, we think $n = 6$ is the optimal choice for MR4. In our analysis the calculations of partitions do not take into account the difference between note and rest, that is, partitions mean only the division of a bar in time intervals using an integer number of time units. Of course, most works don't fit entirely this requirement and, as mentioned above, some fractional numbers inevitably appear as we can see in Figure 7. As mentioned above, it is possible to circumvent this problem by using a shorter time unit but this implies a bigger number to be partitioned and thus the number of partitions becomes greater, making rhythm analysis far more complex and, in some cases, leading to no meaningful information. So, we consider these cases of fractional numbers as exceptions, as there are only a few of them.

6. A Partitioning Based Rhythm Analysis of MR4

As is the case in the previous movements of *Musica Ricercata*, it is the superposition of rapid changing rhythms by the Right hand against an *ostinato* on the left hand that makes its construction interesting, even using just five pitch classes. Observe that, due to most bars having a time signature of 3/4, the sum of the durations of figures within them, including notes and rests, is 6, according our coding. Ligeti got great rhythm variety by taking different combinations of notes and rests whose durations sum up 6 as shown in Figure 7. In fact, in MR4 Ligeti used 8 partitions out of 11 possible, namely

$$\{1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\}, \{2\ 1\ 1\ 1\ 1\}, \{4\ 1\ 1\}, \{2\ 2\ 2\}, \{3\ 2\ 1\}, \{4\ 2\}, \{3\ 1\ 1\ 1\}, \{6\}$$

Those not appearing in the score are: $\{2\ 2\ 1\ 1\}$, $\{3\ 3\}$, $\{5\ 1\}$.

Figure 8 – Bars 41 to 44 with code lists $|6\ -222\ |6\ -2\ 1\ -1\ -1\ 1|$ for the Right hand.



Source: ©SCHOTT MUSIC, reprinted by permission.

Negative values in the lists denote rest durations, and taking this into account the real number of possibilities of rhythm patterns can be greater. For example, if in a partition $n = a_1 + a_2 + \dots + a_k$ we allow each element to be note (positive value) or rest (negative value) the number of possible permutations (rhythm patterns) is, a priori, $p = 2^k$. Of, course due to element repetitions in some partitions, the rhythm patterns can be less than p .

On the other hand, in contrast with rhythm patterns, partitions are non-ordered sets of numbers. It's easy to see that each partition above has different number of possible associated rhythm patterns, obtained just making permutations between numbers. Formally, each partition is a class of equivalence of rhythm patterns under permutation

operation. For example, if we have a partition of a number $n = a_1 + a_2 + \dots + a_k$ we can make $k!$ permutations of correspondent rhythms associate to it. Other combinatorial operations can be done on the partition and new rhythms can be generated. Of course, Ligeti made use of just a small set of possible rhythm patterns which are representatives of classes of equivalence. Interesting works can be constructed using even just one class of partitions as, for example, Steve Reich's *Clapping Music*: he uses just (restricted) cyclical permutations of the rhythm vector. In binary code it reads [1 1 1 0 1 1 0 1 0 1 1 0] where 1 means a note and 0 a rest. It can be rewritten as [3 2 1 2], just counting the consecutive notes (there is no consecutive rests), adding up to 8. In *Clapping Music* Reich uses just 12 out of $P(8) = 22$ possible partitions. In terms of composition Reich uses an explicit algorithm (left shifts of the rhythm pattern) and Ligeti, as much as we know, none.

Now, in rhythm analysis an important question is about the distribution and hierarchy of the rhythm patterns along a piece. Our approach in this work, in order to meet this requirement, consists to introduce a kind of taxonomy which is naturally attained by defining an order in the set of rhythm patterns here represented by their correspondent partitions. So, the order (taxonomy) is defined for partitions of an integer number. This can be gotten through the so called *Hasse Diagram* of partitions of an integer number (ZHAO, 2008). The following definition provides a partial order on partitions.

6.1 Partial Order on Partitions

Suppose that $x = (x_1, x_2, \dots, x_r)$ and $y = (y_1, y_2, \dots, y_s)$ are partitions of n . Then x dominates y , written $x \supseteq y$ if

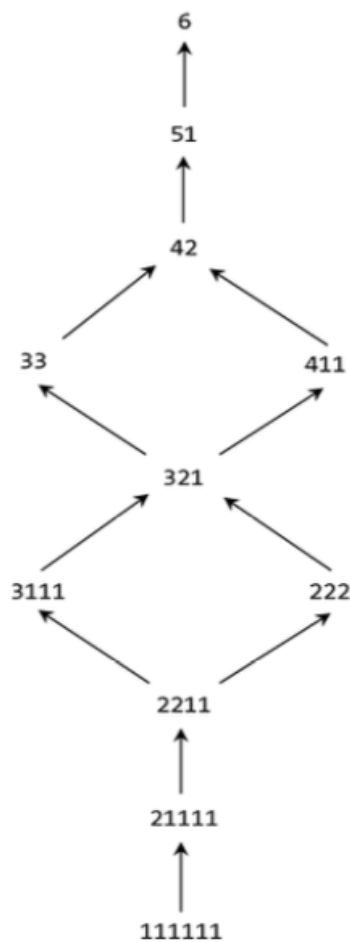
$$x_1 + x_2 \dots + x_i \geq y_1 + y_2 \dots + y_i$$

for all $i \geq 1$. If $i > r$ (respectively, $i > s$), then we take x_i (respectively, y_i) to be zero. This partial order is also named *Dominance Order*.

As an example, by the above definition, we have $\{3\ 3\} \supseteq \{3\ 2\ 1\}$. Nevertheless, it's not possible to compare $\{3\ 3\}$ with $\{4\ 1\ 1\}$ since the inequality fails in both cases of comparison. In this case, we say the partitions are independent of each other. The *Hasse*

Diagram shows the dominance and independence of all partitions as shown in Figure 8 for the case of number $n = 6$ which we use for the analysis of MR4. The dominance is represented by an arrow. Observe that the Hasse Diagram for our case of note (or rest) durations is obtained through augmentation from bottom to top. On the other hand, from top to bottom we have a fragmentation of rhythm patterns.

Figure 9 – *Hasse Diagram* for number 6.



Source: GENTIL-NUNES, 2009.

Following the sequence of partitions for MR4 (as shown in in Figure 6) through Hasse Diagram we find they go through three different sections of the diagram: the first one, at the very outset, its rhythm pattern corresponds to the highest element and suddenly

moving to the last one. The middle section has great variation of rhythm patterns, which corresponds to a quasi-chaotic path through the central part of the diagram. In the third and last section rhythm patterns concentrates partially at bottom and middle parts of the diagram but returning to its highest parts and ending with partition {4 2}. So, the rhythm patterns show a kind of ABCA' form. Finally, observe that there are 13 out of 60 bars with full rest. This makes the left-hand Ostinato be placed in forefront for the listener.

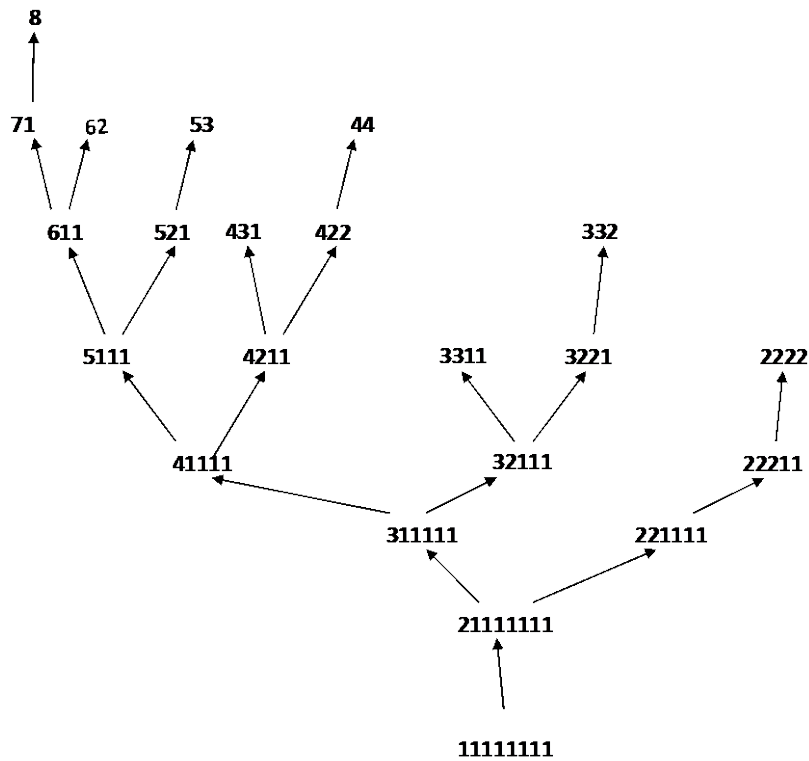
7. Some Examples of Rhythm Pattern Generation

In this section we show a simple example of how the above method can be used as a compositional tool to generate rhythm patterns. Firstly, observe, as mentioned above, that Ligeti didn't use all the partitions of 6 in MR4. In fact, a composition using partitions of a large integer number is likely to explore just a small subset of the partitions. In order to fix such a subset, the composer can use constraints of different kinds, such as symmetry, or even random choices. This economy in terms of rhythm patterns implies, in general, in the use of more complex structures for other musical parameters. In this case the model of rhythm partitions is of little use. Its power is most revealed when the composer intends to use a bunch of varied rhythms constrained by the set of partitions. Below we present some examples of rhythm patterns generated with concatenation and superposition of partitions.

Consider $n = 8$. The number of partitions is $P(8) = 22$ and its Hasse Diagram is shown in Figure 10. Observe that from the bottom to the top, as well from right to left, the nodes growth by augmentation. Since rhythm is an ordered set of durations, we are free to include permutations on any node (rhythm partition) as well as accentuation. In addition, as we did for *Musica Ricercata* IV in Figure 7, we can include rests taking negative values in any partition and its permutations.

Figure 11 shows an example of concatenation of partitions at the extreme limits of Hasse Diagram, namely: [11111111] in the first two bars and [8] in the third one. We've taken a sixteenth note as time unit.

Figure 10 – Hasse Diagram for Partitions of 8.



Source: Elaborated by the authors.

Figure 11 – Using extreme partitions [11111111] and [8] at the edge of Hasse Diagram.



Source: Elaborated by the authors.

Figure 12 shows an example using permutations of partitions from two branches of the Hasse Diagram, where now, the values in a partition count the distance, in time units (in this example, an eighteen note), between chords. The last two Viola and Cello's bars are permutations of the first one.

Figure 12 – Polyrhythm using different branches of Hasse Diagram.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Each instrument part is marked with 'pizz' (pizzicato) and contains rhythmic patterns with specific fingerings indicated by numbers 1-4. The Violin I part has patterns like 4 2 2 and 7 1. The Violin II part has patterns like 4 3 1 and 6 2. The Viola part has patterns like 4 2 1 1 and 5 3. The Violoncello part has patterns like 4 1 1 1 and 4 4. The score is written in 9/8 time and features complex polyrhythmic structures.

Source: Elaborated by the authors.

Many other examples can be constructed using the method of time organization above for musical structures in a score. However, observe that for large integer numbers the set of partitions has too many elements. In this case the composer is likely to explore just some branches of Hasse Diagram.

We presented above an extension of Gentil-Nunes’ approach to analysis and composition based on Partitions of a positive integer number. Complementing Gentil-Nunes’ approach, which uses partitions exploring set of notes, we’ve applied it to the horizontal dimension of time, that is, rhythm. That approach can be useful in order to search patterns in a score. In fact, the method can be applied to search patterns in time organization of musical structures. However, it is important to stress that our method may not represent the actual rhythm on the score since in our analysis, for example, some artificial adjustments are needed to accommodate partitions, as showed in the analysis of Ligeti’s *Musica Ricercata* IV. Nevertheless, this can be thought as a second order rhythm organization. On the other hand, it’s possible to extend the above method by just measuring distance, in time units, between structures. These could be single notes, vertical ones such as chords and clusters, horizontal such as rhythm phrases, melodic patterns, or even between any kind of vertical or horizontal blocks.

These simple examples above show that the joint studies of partitions of numbers and associate classes of equivalence under permutations can be a useful tool for analysis

and composition of rhythm patterns in other music pieces. The method just asks for a number and returns a bunch of strings. What to do with it is upon the discretion of the composer.

8. Conclusions and Perspectives

In this paper we have used Information Theory for just one independent parameter, namely, pitch distribution. However, even a score, not to mention the interpretation of the piece, has many more parameters, which are articulately superposed in time. So, a comprehensive approach must include a multiple variable Information Theory.

We have also performed a rhythm analysis through Partitioning of Integer Numbers. Theoretically, we can also make an analysis of it based on Information Theory. The basic idea is just to compute the variation of durations of notes along the piece and calculate the Shannon's and Relative Entropy of the left hand to the right hand. It's easy to infer that the right hand has much more rhythm variability than its left counterpart. The problem here is: which is the suitable alphabet of rhythm patterns? This is an interesting topic, since it's related to generating complex rhythm structures as, for example, rhythmic phrases, from basic ones considered as symbols.

Another important aspect of the piece which can be explored is from the point of view of its variability of information in time, which can give us some clues how the musical information is related to psychoacoustic detection of musical structures by the human ear.

Acknowledgements

We thank Nycholas Maia for the use of C++/Python library *maialib* and kind suggestions during the writing of this work.

References

- ANDREWS, George. *The Theory of Partitions*. Massachusetts: Addison-Wesley Pub. Co., 1976.
- CAPUZZO, Helder D. *Musica Ricercata de György Ligeti: considerações de performance*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- COVER, Thomas M.; THOMAS, Joy A. *Elements of Information Theory*. 2nd Edition. New Jersey: John Wiley & Sons Inc., 2006.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise particional: uma mediação entre Composição Musical e a Teoria das Partições*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2009.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. Análise particional: uma mediação entre Composição Musical e a Teoria das Partições. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, SINCAM, 6., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2010, p. 343-354. Available at: <https://abcoamus.org/wp-content/uploads/2020/09/SINCAM6.pdf>. Accessed: 25 April 2019.
- GENTIL-NUNES, Pauxy. PARSEMAT: uma ferramenta para a Análise Particional. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, SINCAM, 6., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2010, p. 355-357. Available at: <https://abcoamus.org/wp-content/uploads/2020/09/SINCAM6.pdf>. Accessed: 25 April 2019.
- GRANTHAM, Daniel. *Ligeti's Early Experiments in Compositional Process: Simple Structures in "Musica Ricercata"*. Thesis (Master of Music) – University of North Texas, Denton, Texas, 2014.
- GRIFFITHS, Paul. György Ligeti: Central-European Composer of Bleakness and Humor, Dies at 83. *New York Times*, [s.n.], 13 June 2006. Available at: <https://www.nytimes.com/2006/06/13/arts/music/13ligeti.html>. Accessed: 30 April 2021.
- HARRIS, Zellig. *A Theory of Language and Information: A Mathematical Approach*. New York: Oxford University Press, 1991.
- KEREFKY, Márton. "A 'New Music' from Nothing": György Ligeti's Musica Ricercata. *Studia Musicologica*, v. 49, n. 3/4, p. 203-230, 2008.
- KNOPOFF, Leon; Hutchinson, William. Information Theory for Musical Continua. *Journal of Music Theory*, v. 25, n. 1, p. 17- 44, 1981.
- LEVY, Benjamin. *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. New York: Oxford University Press, 2017.
- LIGETI, György. *Musica Ricercata per Pianoforte (1951-1953)*. Mainz: Schott, 1995. 1 score.

MAIA, Adolfo. Clapping Music: Complexity and Information in Reich's Rhythm Space. *Perspective of New Music*, v. 58, n. 1, p. 91-121, 2020.

MAIA, Igor; MAIA Jr., Adolfo. A Number Partitioning Approach to Rhythm and its Application to Analysis of Ligeti's *Musica Ricercata* 4. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019, p. 209-218. Available at: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_15_MaiaI_MaiaA-pp_209-218.pdf. Accessed: 30 April 2021.

MARSHALL, Kimberly. György Ligeti (1923-2006). In: ANDERSON, Christopher S. (Ed.). *Twentieth-Century Organ Music*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2012.

PIERCE, John R. *An Introduction to Information Theory: Symbols, Signals and Noise*. 2nd Edition. New York: Dover Publications Inc., 1980.

SHANNON, Claude. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, v. 27, p. 379-423, 623-656, 1948.

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003.

TEMPERLEY, David. *Music and Probability*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

TOOP, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

TUCKER, Zoë. *Emergence and Complexity in Music*. Thesis (Bachelor of Science) – Harvey Mudd College, Department of Mathematics, 2017. Available at: https://scholarship.claremont.edu/hmc_theses/101. Accessed: 30 April 2021.

ZHAO, Yufei. Young Tableaux and the Representations of the Symmetric Group. *The Harvard College Mathematics Review*, v. 2, p. 33-45, 2008.

Analysis of Ligeti's *Atmosphères* by Means of Computational and Symbolic Resources

Ivan Simurra
Universidade Federal do Acre
ivan.simurra@ufac.br

Rodrigo Borges
Universidade de São Paulo
rcborges@ime.usp.br

Abstract: We report a music analysis study of *Atmosphères* (1961) from György Ligeti, combining symbolic information retrieved from the musical score and audio descriptors extracted from the audio recording. The piece was elected according to the following criteria: (a) it is a music composition based on sound transformations associated to motions on the global timbre; (b) its conceptual creative intercourse makes direct references to electronic music and sound/timbre techniques from the ancient Renaissance Music; and (c) its sonorities are explored by means of variations on the timbre contrast. From the symbolic analysis perspective, *Atmosphères*' timbre content can be discussed considering the entanglement of individual characteristics of musical instruments. The computational method approaches the musical structure from an empirical perspective and is based on clustering techniques. We depart from previous studies, and this time we focus on the novelty curve calculated from the spectral content extracted from the piece recording. Our findings indicate that novelty curve can be associate with five specific clusters, and regarding the symbolic music analysis, three leading music features can be argued: (a) instrumentation changes; (b) distinct pitch chromatic set locations and (c) intensity dynamic fluctuations.

Keywords: Music Analysis, Computer Music Analysis, Symbolic Music Analysis, Timbre, Ligeti.

Análise de *Atmosphères* com recursos simbólicos e computacionais

Resumo: Relatamos estudo de análise musical que utiliza métodos computacionais baseados em descritores de áudio concomitante com análise simbólica de uma peça orquestral. O método foi testado em *Atmosphères* (1961), de György Ligeti. O objeto foi definido pelos seguintes critérios: (a) trata-se uma composição baseada em alterações sonoras com foco no seu movimento tímbrico global; (b) seu projeto criativo conceitual relaciona técnicas de músicas eletrônicas com música renascentista e (c) suas sonoridades resultantes são exploradas por meio de variação de contrastes tímbricos. Do ponto de vista da análise simbólica proposta neste estudo, as sonoridades de *Atmosphères* podem ser discutidas por intermédio do entrelaçamento das características individuais dos instrumentos musicais. O método computacional explora a estrutura musical do ponto de vista empírico e é baseado em técnicas de agrupamentos de descritores de áudio por similaridade (homogeneidade). A partir de resultados de estudos anteriores, o atual estudo foca na curva de novidade de conteúdo espectral. Nossos achados indicam que a curva de novidade pode ser associada com cinco agrupamentos distintos. Sob a ótica da análise simbólica, há três principais características musicais: (a) mudanças na instrumentação; (b) regiões distintas de conjuntos de notas musicas dispostas cromaticamente e (c) flutuações dinâmicas de intensidade.

Palavras-chave: Análise Musical, Análise Musical Computacional, Análise Musical Simbólica, Timbre, Ligeti.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no V Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, EITAM5 (SIMURRA; BORGES, 2019, p. 305-317).

1. Introduction

Several analysis methods focus on a hack of a music composition into a series of, more-or-less independent sections, materials and data (COOK, 1987, p. 2). The music analysis task taken from the musical sheet in essence furnishes substantial outputs considering the composer's aspects on his or her aesthetic and conceptual planning. However, and it is not uncommon, the analysis performed only by the music sheet may not be enough for the macro- and the micro-structural strand, primarily, over the timbristic universe.

One of the advancement possibilities relating the musical analysis tools are the computational methods which retrieve definitive features in the spectrum domain and magnitude. The computer advances contemporarily witnessed extends the technical means which can be applied either to audio or symbolic data content. An audio record transcription into objective data might result both to visual representation and to statistical interpretation to be likely interact with its music score. At the heart this context, specific features from distinct domains, either by an audio content or the symbolic music material, can be combined simultaneously for a compositional planning subject.

Some of the substantial music designs, notably, since the end of World War 2, were capable to accomplish a crucial perspective for both the timely electronic music resources and the acoustic music instruments. Precisely, it is the instance of Hungarian composer György Ligeti, whose conventional symbolic writing such as in musical pitch, dynamics, rhythmic assemblies are adapted in order to represent new sonic metaphors, primarily, over the electronic sonic corollary (SIMURRA; BORGES, 2019). Infused in the context of Ligeti's creative process his orchestral composition, titled *Atmosphères* (1961), strictly fits into the antecedent interweaving inference on timbre and textures with little to no concern for traditional compositional rules such as melody, harmony or rhythm (SIMURRA; BORGES, 2019).

The aim of *Computational Music Structure Analysis* (MÜLLER, 2015) area is to help analysts in finding the acoustic elements composing one musical piece through the information extracted from its recording. This process is usually separated in three consecutive parts: first, meaningful information is extracted from the musical piece audio recording; second, the boundaries of each element are detected in time (local); and then

they are compared with every other one in the sequence for finding useful relationships among them (global) (KLAPURI et al., 2010). The boundaries detected for these elements can arise from melodic, harmonic or timbre discontinuities, and the relationships between them can be associated to (i) repetition, (ii) novelty or (iii) homogeneity.

Among the three possible relationships between acoustic events, we focus on homogeneity exclusively arising from the timbre dimension. We group similar frequency content in homogeneous groups, and we considering discontinuities in time as their boundaries. It is very important to emphasize that an empirical analysis, like the one presented here, is particular for one specific recording.

Despite of the fact that the subjects underlying the current discussion rely on information provided by the composer, the application of the proposed mixing method to a broader framework should also be viable. These prospects will be the subject of the discussion provided in the following Sections in which we present in a nutshell some of György Ligeti's compositional strategy, Section 2, and the music composition *Atmosphères* on Section 3. On Section 4 we discuss the major steps of the method settled on the study from the music symbolic inputs and its timbre outputs scrutiny. On the following Section 5 we present the computational analysis proposal. In Section 6 it is adduced the results from method concurrently with their dialogues. Finally, we conclude the study in Section 7 with its closing concern.

2. György Ligeti

There are myriad technical and conceptual aspects in which it is possible to depict the compositional strategies of the Hungarian composer György Ligeti (1923-2006). Apart from the Serial Music (specially by the music of Anton Webern) and specific non-musical aspects of the creative art (by works from Paul Klee) (LEVY, 2017), Ligeti settled most of his music compositions on very complex techniques inspired both on technological input from electronic music studio and ancient music such as Giovanni Pierluigi da Palestrina and Johannes Ockeghem (KIEVMAN, 2003). From the latter, Ligeti settled a comprehensively sound resultant composition motionless which has no culminating peak neither in any music pitch or melodic prevalent profile even though there exist an unrestricted rhythmic contour.

In the perspective erstwhile argued the resultant sound refers to the melded instrumental layers or voices indeed. It brings on a sort of straightaway auditory stream. It is necessary to listen to the whole piece to realize that even if there are changes even though the totality is static. Indeed, from the Italian Renaissance Music of Palestrina, Ligeti apprehends a pitch-based resultant sound in which its high-level musical outlook restrains any formal structure mix-up with respect to the consonance and dissonance sensitivity (LIGETI, 1958). From either the continuous music flowing or the endless line of music spread evenly over each voice like waves in the sea (VÁRNAI et al., 1983, p. 26) in Ockeghem's acknowledgment and the culminating point strikingness for the compositional style of Palestrina, Ligeti was able to focus on the musical structure's permeability (LIGETI, 1958, p. 8) bearing on the sensitiveness degrees of the symbolic elements, such as pitch interval, amplitude of dynamic intensities. From the precedent prospect, Ligeti asseverated that different sound textures may occur synchronously, penetrate each other and even merge into one another completely, whereby the horizontal and vertical density-relationships are altered (LIGETI, 1958, p. 8). Accordingly, such concerns advanced by Ligeti had resonances preponderantly in 1950's Electronic Music techniques.

After a working time period on the Electronic Music Studio of Westdeutscher Rundfunk, in the last years of 1950, György Ligeti acquired new and considerable theoretical and technical substrates to construct his own compositional poetics. His influences on that prospect rely on the perspective of works developed by Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen and Gottfried Koenig. Subsequently, Jennifer Iverson minds that Ligeti disposed of the potential to handle his music experiments by means of an electronic music technique termed as "additive synthesis" depicting the "sound tracks" overlapping alike timbre, harmonic spectrum, noise, roughness and loudness agency (IVERSON, 2010, p. 65-66).

Despite the first electronic music experiments, such as *Glissandi* and *Artikulation*, it was from the unfinished electronic project *Pièce Électronique n°3*, predominantly, in which Ligeti ran into electronic music resources liability at that time period. In *Pièce Électronique n°3* there were nearly 48 acoustic tracks and it would not be feasible to put them together without the unpredictable and intractable artefact sounds. From this perspective, Ligeti asseverated that nothing but the digital techniques advances would

overcome such constraints (GRIFFITHS, 1997). Correspondingly, as reported by Levy, Ligeti considered the very content of sonic data on the electronic layer including register, attack qualities and sine-tone versus relation as the straightforward perspectives of musical composition (LEVY, 2009, p. 74).

From the aforementioned outlook, Ligeti strove to inquire into the sonic paradigms relating to the acoustic instrumental impracticability in such perspective. Nevertheless, considering that he was immerse with the electronic systems advancement at that time period in Cologne, he started to treat the music instruments relation by an alternative approach (DE PINA, 2019, p. 2). In order to realize the compositional idea of a “global network”, where the individuality of the lines disappears, the composer created an experiment through the overlapping of individual layers of sounds. Ligeti conceived a timbre-based composition in which the individual elements would no longer be audible but *en masse*, like a “floating timbre” (CATANZARO, 2005, p. 6-8). Ligeti would claim that these experiments would be crucial in the development of his instrumental writing. Following this purpose, each instrument started to be interpreted as a layer, which, superimposed, create an interrelation that causes the various rhythmic events to lose their identities and mask each other, so that the distance between the attacks of the different instruments, added together, are around the threshold of resolution.

In such perspective aligning electronic music tools and the instrumental music composition techniques Ligeti was able to thrive up his works by using chromaticism, polyrhythm and he later dubbed micropolyphony (RICHARD, 1999). It is a particular construct of Ligeti's own understanding of the aesthetic of sound-mass composition (DAVACHI, 2011). Accordingly, it is the own emancipation of the surface texture, the creation of dense sonorities by chord clusters resulting from the suspension of traditional structures of musical time, form, and pitch relation (COPE, 1997). Nevertheless, regardless of the fact that Ligeti did not come up with the electronic studio techniques to be the right medium for his idea, that experience in electronic studios was crucial for his composition and his stylistic development (LEVY, 2006).

Properly, the auditory perception between the successive and the simultaneous sonic events provided an occurrence in which Koenig termed as “sound colour in motion”, *Bewegungsfarbe*, by which discrete sound events are played so fast as to become

a continuous flowing over the perceptual threshold between individual notes to harmonic effects (IVERSON, 2010; LEVY, 2017; VITALE, 2016). Heeded by Catanzaro, the compositional project researched by Ligeti following Koenig findings, from timbres subjacent a temporal domain in which the individual elements would no longer be audible, alternating sonic cycle ratios by the *Bewegungsfarbe* or *démontage* technique. Thus, when the temporal length among note-onset intervals constricted to a less than 50ms, the auditory perception of the individual ones becomes inaudible (CATANZARO, 2005, p. 7).

A farther creative perspective by which Ligeti indite his sound density fluctuation is through the termed “micropolyphony” technique (LIGETI; MICHEL, 1995). It is a variation of a renaissance canon through which each voice is playing the same set of ordered pitches or nearby, yet to a separate rhythmic pattern with micro interval duration span. The sound saturation provided by the micropolyphony technique makes it impossible to discern individual music elements for the sake of the global sound resultant (SIMURRA; BORGES, 2019, p. 307).

The preceding perspectives ground a creative interlacing in which it ended up smudging the polyphony archetypes, either to the ancient and the Renaissance Music paradigm as heretofore argued, picturing a Ligeti change handling with the resultant sound material for his musical form treatment indeed (LEVY, 2006). It is notably beholden in Ligeti’s compositional projects between the late of 1950s and the 1970s primarily in his orchestral work *Atmosphères*. Therefore, binding the ancient sonic assignment, such as Ockeghem and Palestrina forethoughts, and the electronic resource input, predominantly from the remarks of Stockhausen, Koenig and Eimert, Ligeti translating a “studio experiment” back to the acoustic sphere, used the perceptual blurring technique in his sound-mass orchestral works featuring with *Atmosphères* (IVERSON, 2017).

3. *Atmosphères*

Inward the *Atmosphères* perspective, Ligeti focus on timbre and textures in sense of the aforementioned content with little to no concern for traditional compositional rules such as melody, harmony or rhythm. These elements are not the centre of its composition

however they do play a crucial role in producing dense sounds. The timbre-centred symbolic music analysis from instrumental layers of pitch contours, the symbolic music notes on vertical chromatic design or instrumental techniques such *assul tasto*, *sul ponticello*, *molto vibrato* playing was proposed from Jonathan Bernard (BERNARD, 1987). Notwithstanding, for Bernard, the compositional aim in *Atmosphères* towards to a “Ligeti’s *klangfarben* piece while its modifications of timbre and dynamics are obviously very significant but the patterns emerging from them are even more important” (BERNARD, 1987, p. 216).

For instance, in *Atmosphères*, from measure 44 to 53, the micropolyphony technique dilation is utilized, resulting in a mirror-like canon over five octaves gradually pulled inward to a minor third. Although the canon decreases its range, it remains densely chromatic, with no recognizable melodic profile (BAUER, 2001). Moreover, the pitch motion presented on the canon is revealed by timbral dynamic profiles with unique string techniques and color articulations such as *sul tasto* and *sul ponticello*, followed by a higher range in music dynamic amplitudes between *pppp* and *ffff*. Thus, the canon as a device develops the opening cluster by varying its density, articulation and volume, and implies that the “formless” *Atmosphères* may actually represent a series of variations on a theme (BAUER, 2001, p. 46).

Considering that in *Atmosphères* the rhythmic movement is eliminated by overwhelming instrumental onsets emphasizing sustained sounds and avoiding all sense of pulse (SIMURRA; BORGES, 2019), the whole effect of continuity stirs up a sound experience as sound texture whose timbre resultant is peculiarly permeable) (GRIFFITHS, 2010, p. 147). Concurrently there is a harmony construct which is held in suspension by the musical note clusters occurrence as acutely discussed already (Vitale, 2016). *Atmosphères* ascertained distinct location of the sonic extent between tone and noisy sounds (FLOROS, 2014, p. 65). Referring to Section 2, conceptually inspired by an earlier electronic work named as *Pièce électronique N°3* (1957-58), *Atmosphères* in which the focus was in creating sound masses by layering sound waves that were displayed at a myriad of sound frequencies (SIMURRA; BORGES, 2018). The electronic piece is composed based on additive synthesis (IVERSON, 2009, p. 29). For Iverson even though the central compositional issue in the acoustic work *Atmosphères* is addressed to timbre, the close relationship between *Elektronische Musik* and *Atmosphères* provides

one way of understanding his elevation of timbre in the sound-mass works (IVERSON, 2010, p. 62-63).

Afterwards, Ligeti derelicted the electronic composition in favour to “create a sustained texture” consistently “within which composite sounds would emerge and recede like shadows” (Mayville, 2014, p. 33). The complex instrumental cluster on *Atmosphères* is equivalent of *Pièce électronique*'s additive synthesis techniques. According to Amy Bauer, *Atmosphères* represented “polyphony” of tone color, severing timbre from any identifiable harmonic context and creating a laboratory in which “the tone colours were the musical elements preeminent in determining the form” (BAUER, 2001, p. 45).

In *Atmosphères* for orchestra without percussion (1961) there is no longer any treat with pitch degrees, temporal and metric intertwining, loudness level or timbre endeavour in a serial approach, or indeed any other, featured it as one of the most representative figures on “sound masses” and “tone-color” composition (Simurra; Borges, 2019).

Regardless of Ligeti's reasons for drop the electronic medium off for his particular creative process at that time period of *Atmosphères* compositional planning, his aim of a “transformation of sound” from the expansion of tone colour, development of montage and canonical structures to create texture and dimension, the juxtaposition of formal dialectics such as stasis and motion or continual and discrete movement, and the perceptible transformation of sound in musical space (DAVACHI, 2011, p. 112). Some of the timbral filtering, glissandi effect, overlapping, superimposition of different textures (initial tone, glissando, filtering, melodic lines), glissandi moving to another static texture (DAVACHI, 2011, p. 127-128). According to Sarah Davachi, it stands for different electronic processes such as transition-filtering in spectral magnitude spot, overlapping and juxtaposition of different rhythms alongside of filtering complex frequency-collections, gradual shaping of dense formations and progressive transition between the amount of set of chromatic pitch and single notes (DAVACHI, 2011, p. 133, 140).

This specific outlook wielding the electronic music-aided acoustic composition stretches out the Ligeti's project on which in his *Atmosphères*' remarks it is about an electronic music, but “set” for orchestra (LEVY, 2006, p. 3). It is a linking panorama amongst acoustic and electronic agencies.

4. Symbolic Music Structure

Symbolic Music Analysis procedure throughout the musical score outputs worthwhile outcome for the conceptual aspects of the structural composition. Under the symbolic analysis circumstances, music timbre issues might be curbed by definite individual interleaving of musical instruments. Coming out of the global structure analysis from *Atmosphères* a few of figurative music data stand out in its overall creative design: (a) *instrumentation changes*; (b) *distinct pitch chromatic set locations* and (c) *intensity dynamics fluctuations*. It is shown that contrasting timbral changes outcome in diverse dynamic curve profiles both from spectrum and chromogram content. Connecting with findings from (SIMURRA; BORGES, 2019), there are timbral dynamic profiles and colour articulations for changing sound resultant. For such perspective it can be mentioned any contrasting instrument groupings such as the woodwinds, strings and brass perform dissimilar music profiles in range (e.g., low register and high register), dynamic rhythmic behaviours (e.g., static and moving occurrences) and timbre changing variation (e.g., like in *air blowing without production of tone, col legno* or *harmonic glissandi*).

5. Computational Analysis

The first step of an empirical music analysis process is the extraction of meaningful audio features from the recording of a musical piece. These features (for example frequency spectrum) are usually calculated for short slices of time, starting from the beginning and sliding along the audio signal, and the process originates a sequence of audio features organized in time. In a second step the relationships between these features are analysed, and a temporal musical structure might be revealed. In the following we describe the audio features extraction process, and we describe the applied method in detail.

a. Audio Feature Extraction

There are several audio features (also known as *descriptors*) that can be extracted from an audio signal (PEETERS, 2004), depending on the aim of their application. One feature might serve well for visualizing the harmonic content of the recording, another might be more appropriate for the analysis of the timbre. Also, it can happen that some

of these features are less specific and prioritize the overall characteristics of a musical piece; and on the other hand, it can happen that the analyst is interested in a certain phenomenon and needs to extract more specific audio descriptors.

Audio features are usually extracted from audio signals with the help of a short analysis window, let's say of 50 ms, which slides along the whole signal with juxtaposition. That is to say, the descriptor is calculated for the first 50 ms in the sound and stored in the memory, the window slides, for example 25 ms, and new values are calculated for the descriptor and stored again in the memory, and so on. The signal comprehended inside a window, also referred to as a *frame*, is usually multiplied by a smoothing factor for emphasizing the content present in central positions and avoiding discontinuities in the borders.

In this work we have decided for extracting *Mel-frequency Cepstral Coefficients* (MFCC) as a less specific audio feature, and as more specific ones, we decided for *Spectral Centroid* and *Spectral Flatness*. The reason behind the selection as well as the details about the three descriptors are presented in the following.

Mel-frequency Cepstral Coefficients. Human auditory system can be modelled as a set of critical band filters, for example the Mel Scale (PEETERS, 2004), which can be applied to the frequency spectrum for originating the Mel Spectrogram. The intensity of a sound is not perceived linearly by humans, and for this reason the Mel Spectrogram is represented in its logarithmic form. Finally, the Discrete Fourier Transform (DCT)¹ is applied to the resulting logarithmic mel spectrogram for obtaining cepstrum coefficients, and the lowest coefficients, typically the first 12 (skipping the first one), are considered as the MFCCs. MFCCs were considered as the standard timbre descriptor for many years and were successfully applied in many tasks like instrument recognition, music genre classification or music recommendation (MÜLLER et al., 2011). They were selected here based on its capacity for providing a small and meaningful representation of the timbre content.

Spectral Flatness. It might be reasonable to assume that in a frequency spectrum calculated for a sound, the energy is as spread over all frequency values as close as the

¹ For more information about the DCT the reader may want to check (MÜLLER, 2015).

sound gets to a white noise. On the other hand, the energy is concentrated in a certain frequency value in the case of a tonal sound, or even more concentrated in the case of a sinewave. The Spectral Flatness expresses how the frequency content is spread over frequency values and can be calculated with:

$$Flatness = \frac{\sqrt[N]{\prod_{n=0}^{N-1} x(n)}}{\frac{\sum_{n=0}^{N-1} x(n)}{N}} = \frac{(\frac{1}{N} \sum_{n=0}^{N-1} \ln x(n))}{\frac{1}{N} \sum_{n=0}^{N-1} x(n)}$$

Where $x(n)$ is the amplitude of the frequency band n . For tonal signals the flatness is close to 0, and for noisy signals is gets closer to 1.

Spectral Centroid. It is usually associated to the brightness of a sound, or the “center of mass” of its frequency spectrum. It can be calculated with the formula:

$$Centroid = \frac{\sum_{n=0}^{N-1} f(n)x(n)}{\sum_{n=0}^{N-1} x(n)}$$

Where $x(n)$ is the amplitude of the spectrum in point n , and $f(n)$ is the corresponding frequency value.

b. Method

The method described here was first proposed in (SIMURRA; BORGES, 2018), and is presented in four consecutive parts:

- *Feature Extraction* - Consecutive MFCC coefficients are extracted from the whole piece and are concatenated all together in one array. MFCCs were extracted with Librosa python library (LIBROSA, [s.n.]), with window size of 2048 and a hop size of 512 samples. The length of the FFT was set to 2048 and the window function to Hanning.
- *Clustering* - A clustering algorithm is applied on the resulting array for separating the extracted MFCCs in groups (clusters) by similarity. MFCCs² within the same cluster are assumed as homogeneous, and heterogeneous if compared to

² MFCCs and MFCC coefficients are used interchangeably during the text.

coefficients from another cluster. The ideal number of clusters is dependent on the data and decided by the clustering algorithm. We applied the Mean Shift clustering algorithm implemented in Scikit Learn Python Library (SCIKIT-LEARN, [s.n.]). Each cluster has a central coordinate that represents the average coefficients, also referred to as its centroid, identified by an index.

- *Codewords* - After all centroids are calculated, the method iterates through each MFCC extracted from the musical piece associating it to the closest centroid. The result is another array with the same size as the number of MFCCs, but this time containing consecutive indexes of the closest centroids. A filter is applied for removing extremely fast deviations and maintaining the smoothness of the sequence.
- *Novelty* - Finally, a novelty curve is calculated for indicating the transitions along the piece that depart from frequent timbre content (clusters observed very often) to novel content (clusters rarely observed), as well as the other way around, from novel to usual content. The level of novelty is calculated as the inverse of the number of MFCCs within a cluster normalized by the total number of MFCCs.

It is worth mentioning that the three first steps correspond to the process of obtaining the *bag-of-words* representation, first proposed in the area of Natural Language Process (NLP), and later adapted to the audio domain (MCFEE et al., 2012).

The clustering process has an interesting property of grouping similar elements together, which emphasizes the global homogeneity of the timbre of the whole piece. The novelty step navigates in these groups highlighting the transitions that occur towards the timbre content that is less frequent, interpreted here as novel. Also, the transition from one cluster to another can be interpreted as the moment when the timbre content changes from one homogeneous neighbourhood to another taking the whole timbre content into account, instead of a local discontinuity.

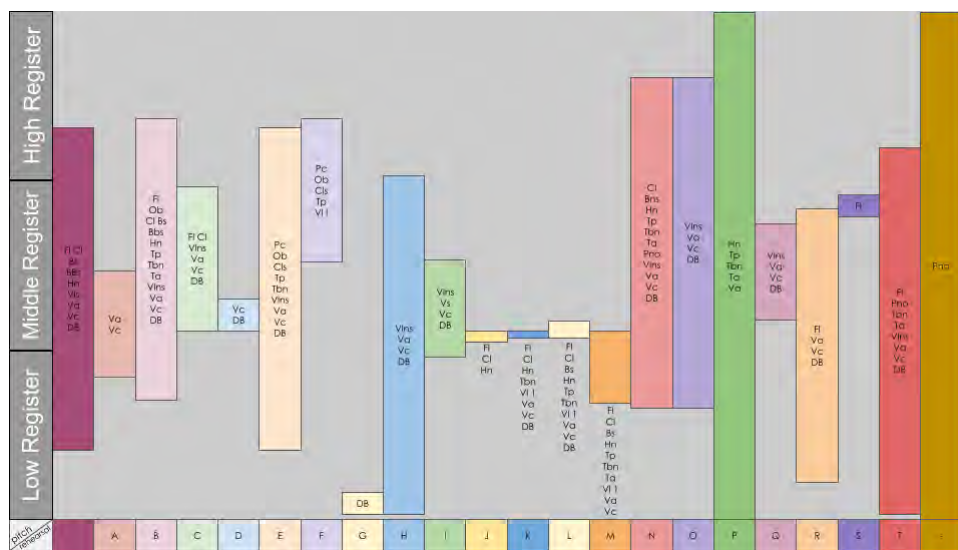
6. Results and Discussion

For the timbral changing motion the very first step was to map the orchestration variations along *Atmosphères*. The following Figure 1 pictures the music instrumentation groupings by rehearsal marks by cluster of musical pitch locality from musical score. For

the sake of a viewable representation, letter *P* and the last square of the rehearsal marks consists of “noisy sound” outputs and consequently it was settled to involve the whole ambit of the musical pitch register wilfully.

From the symbolic music analysis over the instrumentation/orchestration disposition, the chromatic set scope is autonomous either by the density of music instruments or their overlap mixing. It is worth to mention the independent design between the music instrument set up on narrower set of musical notes in letters K and L for instance and their opposed one on letters F, H and O indeed.

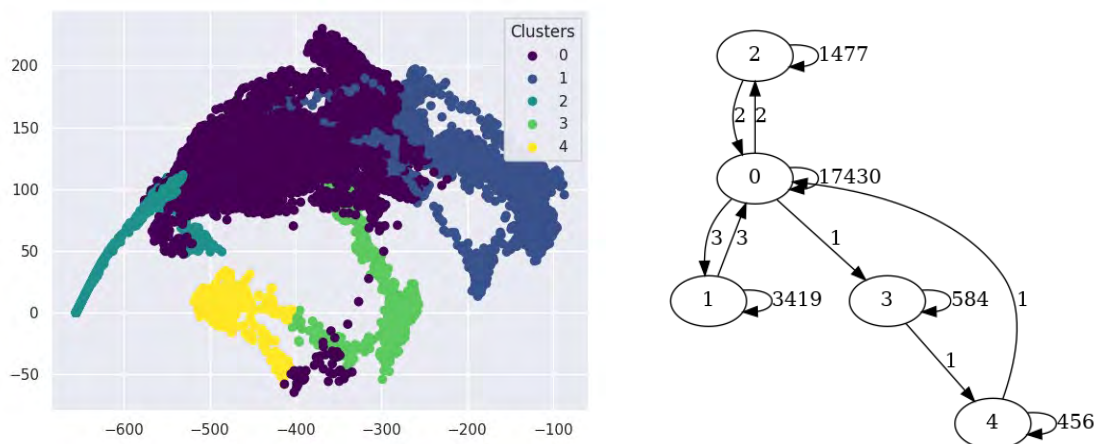
Figure 1 – Diagram analysis of the music instrumentation groupings in *Atmosphères*. Y-axis stands for musical pitch region from the lowest note to the highest one. X-axis represents the rehearsal marks along the entire score (Ligeti, 1980). Color degrees correspond to each of rehearsal steps. Fl for flute, Pc for Piccolo, Ob for Oboe, Cl for Clarinets, Bsn for Bassoon, Hn for Horn, Tp for trumpet, Tbn for Trombone, Ta for Tuba, Pno for Piano, Vlns for Violins, Va for Viola, Vc for Violoncello and DB for Double Bass.



Source: Elaborated by the authors.

The computational method was applied to the recording of *Atmosphères* performed by the Berlin Philharmonic Orchestra, conducted by maestro Jonathan Nott on *The Ligeti Project II* (LIGETI, 2020) and the results are presented in Figure 2 and 3.

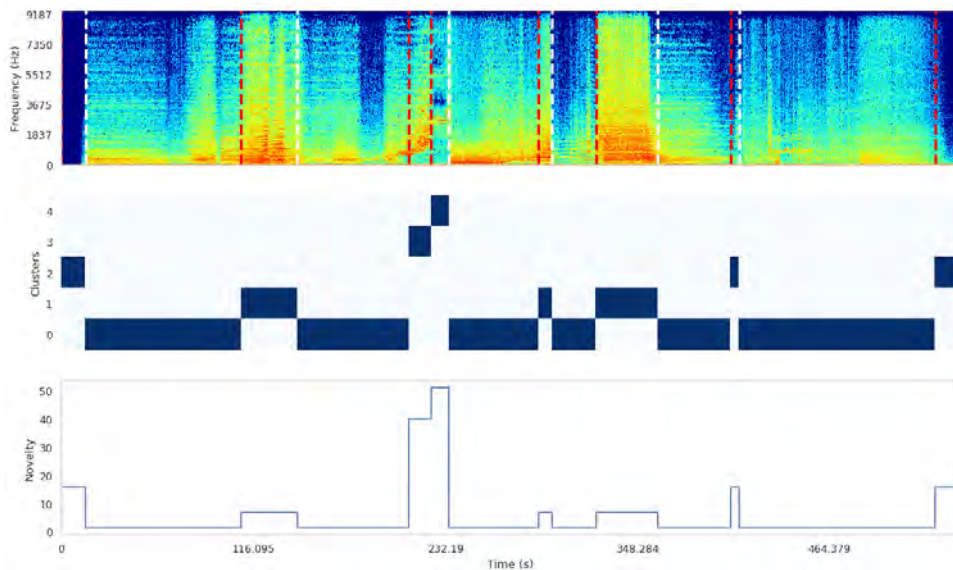
Figure 2 – Left: The first two Mel-frequency Cepstral Coefficients extracted from the *Atmosphères* recording. Right: A graph representation of transitions between clusters.



Among the 12 Mel-frequency Cepstral Coefficients extracted for the whole recording, the first two are presented on the left side of Figure 2 for the sake of visualization. The first coefficient is represented in x axis, and the second one in the y axis. The number of clusters was defined by the Mean Shift clustering algorithm and the indexes depend on the number MFCCs attributed to each cluster, that is, cluster 0 is most frequent one and cluster 4 is the one associated to fewer cepstrum coefficients. It is worth noticing that each point in this graph is a MFCC extracted from the piece and that MFCCs within each cluster are more similar to each other than if compared to MFCCs from another clusters.

The graph in the right side of the same figure brings information about the temporal evolution of the piece, or more specifically, it presents an overview on the transitions between clusters. One can imagine the audio recording evolving in time, changing from one cluster to another or staying in the same cluster where it was before. The graph describes how many and how these transitions happened during the whole piece. It provides no information on where the piece started but gives already a notion of a potential temporal structure.

Figure 3 – Top: the spectrum extracted from the piece recording; Middle: the clusters corresponding to each frame of the piece; Bottom: the novelty curve proportionally converses to the cluster population. Red and white dashed lines indicate relevant transitions to and from regions containing novel timbral content, respectively.



Source: Elaborated by the authors.

The novelty curve described in Section 5.b is presented in Figure 3, together with the spectrogram of the audio recording, and the transitions between MFCCs clusters. The moments in which these transitions occur are indicated as dashed lines in the spectrogram, and the number of MFCCs associated to each cluster is remembered once more: red lines are used for transitions to less frequent clusters (associated to few coefficients), and white lines are used for transitions to more frequent clusters (associated to many coefficients).

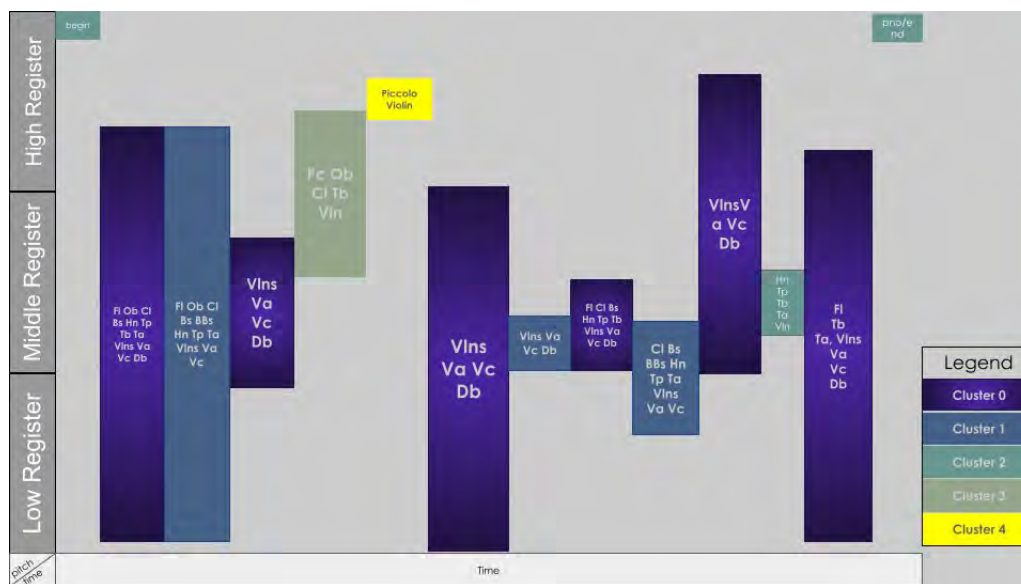
When comparing the first and second rows of this figure, the spectrogram and the transitions between clusters, one can intuitively make some associations, for example, it might be reasonable to assume that cluster number 2 comprehends silent or low dynamic audio features extracted from the piece. Cluster 1 is associated to higher dynamics and with a wider frequency spectrum. Cluster 0 is the most frequent one (observed all along the piece), from which most of transitions depart from.

Novel timbre content is assumed here as the one associated with less frequent clusters in the context of the analysis. The novelty curve is presented in the third row of Figure 3, combining information about the cluster's population and the moment when transitions happen, for indicating the level of novelty associated to each transition. In

other words, in the case when there is a timbre material that is only used for a short period during the whole piece, it might be reasonable to believe that when it is presented to the listener it will be listened as novel stimulus. In our analysis we see two clusters with considerably higher degree of novelty, 3 and 4, and we can also see the increase in the novelty curve when there are transitions to these clusters.

Preponderantly on the current analysis approach of *Atmosphères*, each of the distinct cluster is linked by cluster 0 anyhow. The single deviation is centred between 175” and 231” in which cluster 0 rounds cluster 3 and cluster 4 in sequence (Figure 3-Middle describing the clusters corresponding to each frame of the piece). For the orchestration settings, there are categorical instrumentation groupings and blending idiosyncratic music instrument families, such as strings and woodwinds in cluster 0 instances. It is in line with the aforementioned instrumentation changes in (a) and the distinct pitch chromatic set locations in (b) suggested on Section IV. Figure 4 depicts the discrete orchestration settings by clusters from Figure 3.

Figure 4 – Cluster analysis from music instrumentation settings on *Atmosphères*. Y-axis stands for musical pitch region from the lowest note to the highest one.



Source: Elaborated by the authors.

Along with instrumentation and orchestration contrasts further timbral dynamic profiles and colour articulations for changing sound resultant are concurrent on the light of (a) in Section 4. The Figure 5 pictures the exceptional cluster 2 which is situated intrinsically in *Atmosphères* because the two instances of cluster 2 correspond to the beginning and the end of the piece relating to “music silence” or “noisy sound”. The cluster 2 in *Atmosphères* is associated with some noisy sound outputs such as air blowing and toneless bowing techniques in woodwind and string instruments.

Figure 5 – *Atmosphères* excerpt associated with noisy sound outputs by specific instrumentation techniques in woodwind and string instruments.

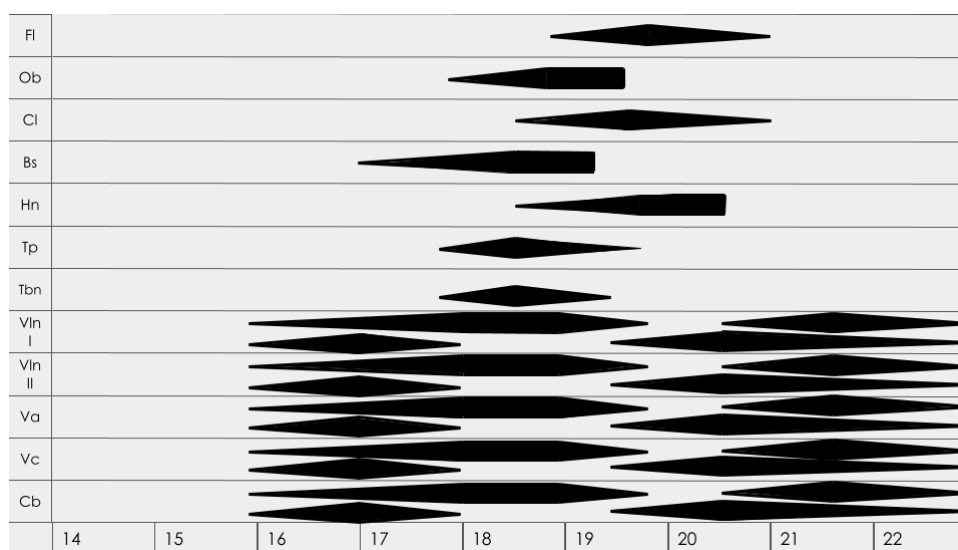
The image displays a musical score for an excerpt from Ligeti's *Atmosphères*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Horn in F 1, 2, 3, 4, 5, 6; B♭ Trumpet 1, 2, 3, 4; Trombone 1, 2, 3, 4; Tuba; Viola 1 through 10; and Violin 1 through 10. The score is divided into two main sections. The first section begins with a tempo marking of $\text{♩} = 40$ and features a complex, layered texture of notes and rests. The second section begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and continues the layered texture. Dynamic markings such as *pppp* (pianissimo) are used throughout the score, indicating very soft dynamics. A specific instruction for the violas is noted: "sul ponticello" (on the bridge), which is a technique used to create a toneless, noisy sound. At the bottom of the score, a performance instruction reads: "do not put the finger of the left hand all the way down; draw the bow without pressure. Almost without tone".

Source: Elaborated by the authors.

For the third musical features argued in Section 4, namely (c) intensity dynamics fluctuations, the foremost occurrence of cluster 2 in *Atmosphères* stands for the manifold of intensity envelopes from the same instrumentation settings against the previous cluster

0. The following Figure 6 illustrates the intensity profiles for the excerpt in which the filled black “<” sign corresponds to crescendo and the flip-side “>” sign relates to decrescendo intensity amplitude fluctuation.

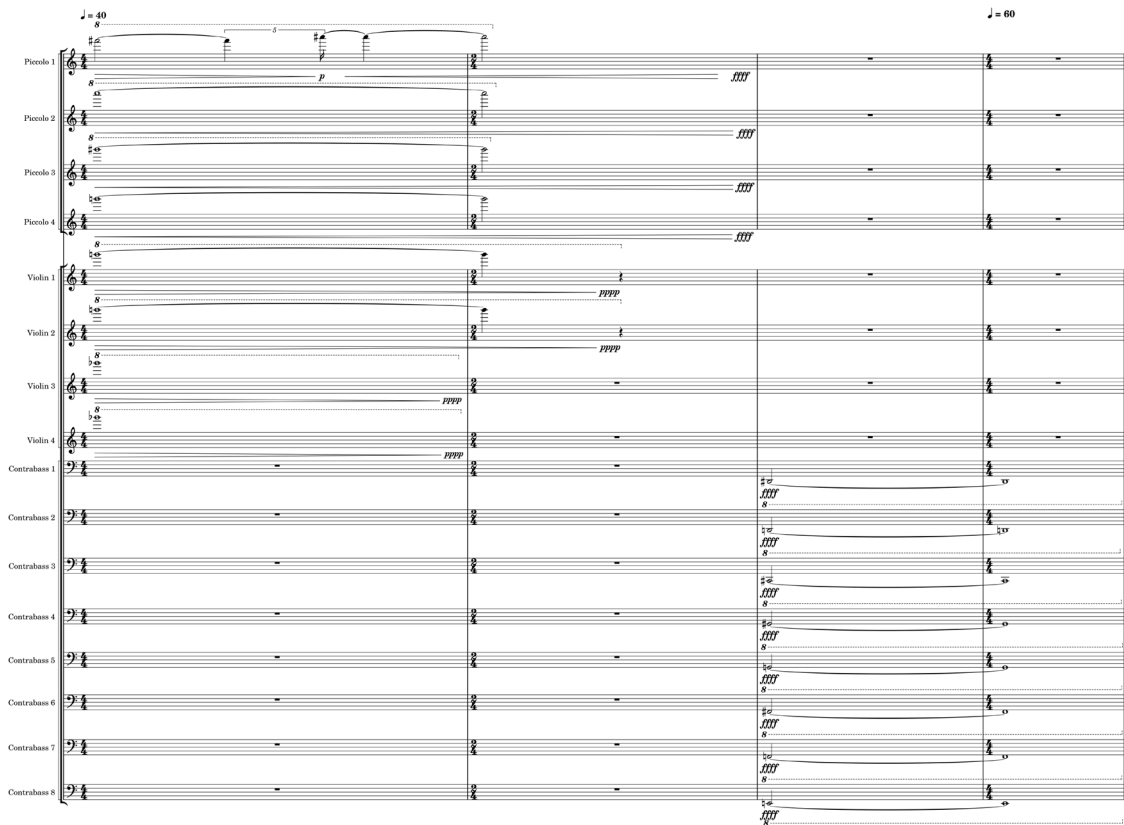
Figure 6 – The intensity dynamic analysis in *Atmosphères* linked by one of the cluster 1 instance from Figure 3. Y-axis corresponds to music instruments, Fl for Flutes, Ob for Oboes, Cl for Clarinets, Bs for Bassoons, Hn for Horns, Tp for Trumpets, VlnI for Violin I, VlnII for Violin II, Va for Viola, Vc for Violoncello and Cb for Double Bass. X-axis relates to measures as reported in the musical score.



Source: Elaborated by the authors.

Exclusively for the cluster 3 and cluster 4 in sequence and the successive cluster 0 disposal which corresponds to the novelty curve acme from Figure 3, contrasting musical note settings concurrent with instrumentation groupings tied in the compelled pitch chromatic set locations. The subsequent Figure 7 represents the music symbolic transition between the cluster 4 which it is related with piccolo and violin at the highest register pitch chromatic and the cluster 0 subjected to the Double Bass groupings at the lowest register pitch chromatic bunch.

Figure 7 – The music symbolic contour between cluster 4 and cluster 0 shift from the musical score.

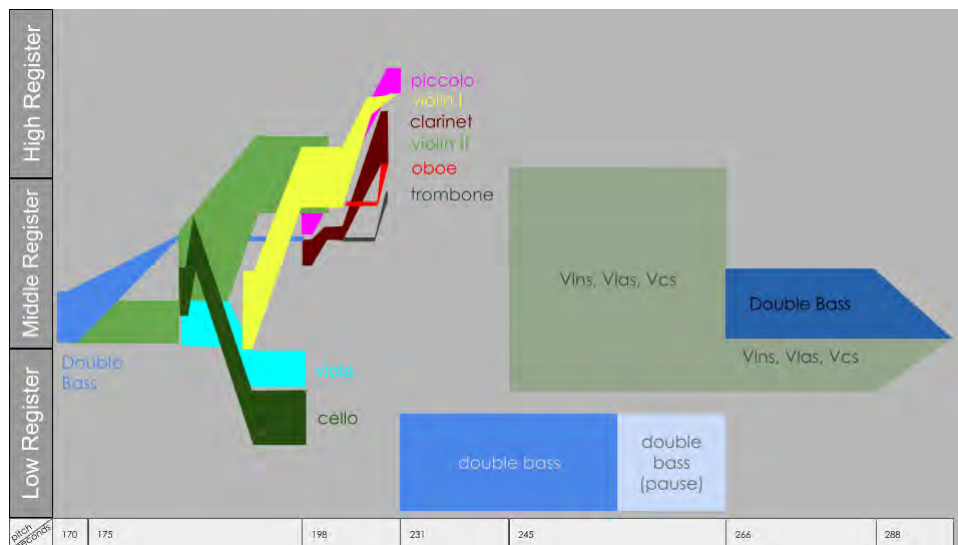


Source: Elaborated by the authors.

Apropos for the novelty cluster bend as previously mentioned some thorough features are feasible pointed out. Apart from both the contrasting musical pitch register and the music instrumentation/orchestration contrasts, “noisy sound” outputs remain nearly flexible. From the symbolic music analysis, the following Figure 8 features an allegorical chromatic set fluctuation corresponding to cluster 0, the clusters 3 and 4 sequence before the standard supersaturated canon previously reported on Section III. The excerpt evinces the contextual creative planning in Section 2 relating to electronic music techniques such as filtering and the *Bewegungsfarbe*. In agreement with the already declared for the supersaturated canon (SIMURRA; BORGES, 2019), the block-like structural planning highlights the chromatic set shifting in string instruments.

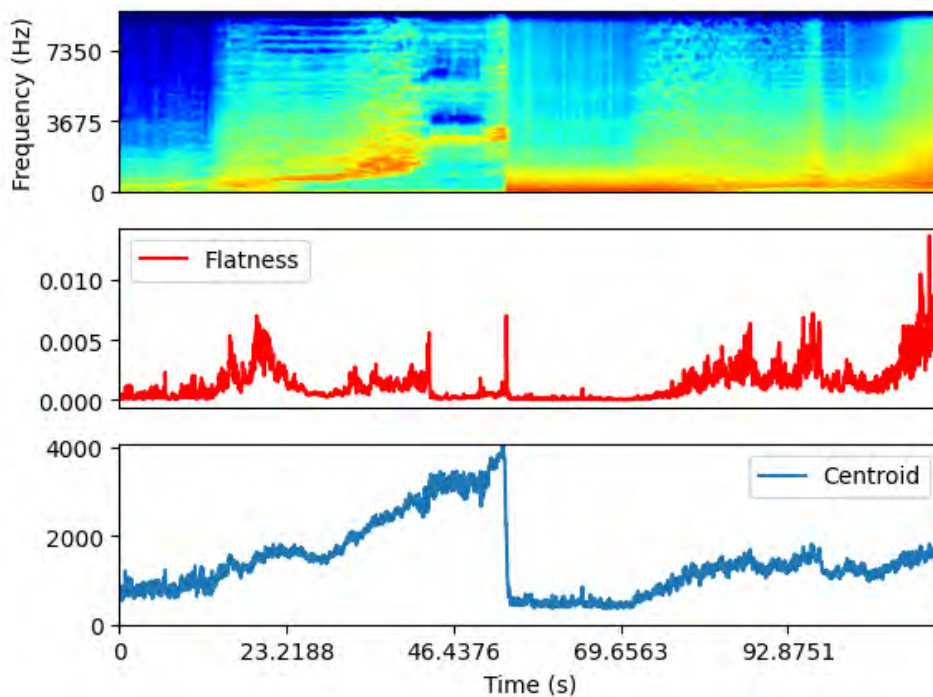
Meanwhile, pursuant to the Spectral Flatness and the Spectral Centroid the considered excerpt asseverates the distinct audio features interlacing profiles. The Figure 9 depicts each of the mentioned audio features along with the spectrogram.

Figure 8 – Music Instrument layers corresponding to the sequence of cluster 0, cluster 3, cluster 4 and the supersaturated canon (Simurra; Borges, 2019), cluster 0 and cluster 1 in *Atmosphères*. Y-axis stands for musical pitch region from the lowest note to the highest one. X-axis represents time in seconds according to the musical score data (Ligeti, 1980).



Source: Elaborated by the authors.

Figure 9 – Top: the spectrum extracted from the excerpt containing the novelty curve apex from Figure 3; Middle: the Spectral Flatness; Bottom: the Spectral Centroid.



Source: Elaborated by the authors.

Let's recall that the spectral flatness expresses how a frequency spectrum is distributed along an available range and let's also recall that the spectral centroid of a sound expresses its brightness, or more specifically, the frequency value in which its frequency spectrum is concentrated. Briefly said, the former indicates if a spectral distribution approximates a tone, and the later indicates the resulting tone, in the case it exists.

The excerpt observed in Figure 9 corresponds to the one within which the greatest variations in the novelty were observed according to Figure 3. In the first half of the excerpt a constant increase in the centroid values suggests that the orchestra is sounding linearly higher in the pitch scale, almost like an artificially generated sound, whilst the flatness values remain relatively stable and low. In the second half there is an unambiguous shift in pitch scale region towards to the low chromatic set accomplished by the Double Bass ensemble. Moreover, the spectral centroid profile confederates it onto a darker sound (Figure 7). From the nearly 70 seconds in the Figure 9, there is a sparse motion conflux for both spectral centroid and flatness forward to higher indexes individually.

Accordingly, this ending part of the second half is held by the supersaturated canon part suggesting that, in agreement with any of the leading music features in Section IV such as (b) and (c), although the pitch material over the portion remains invariant and regular settled on chromatic content such as set of pitches, its dynamic organization from both rhythmic and metric structures aims to compose dense sound instances through spectral outcome and microvariation of chromatic handling (SIMURRA; BORGES, 2019).

7. Conclusions

The entire path of the presented music study settled an engaging analysis method combining distinct features from autonomous domains, from the audio recording and the music symbolic score, in a multimodal perspective. *Atmosphères* is developed by mixing the conceptual designs both from ancient music and the electronic music studio assets either by technical or compositional means. From the old-fashioned music aesthetics, chiefly by Renaissance Music, Ligeti focused on the individuality of the music features

based on their intercommunicability, pertinency and permeability magnitude. For the electronic music advance inputs, in *Atmosphères* the filtering processes of textural layers, represented by each musical instrumental of the orchestral settings, where each layer performs a distinct process while they focus on the very same sound objective: global timbre transformation. However, there are different transitions among these layers: sometimes the filtering is done abruptly, in others one they are subtly led from the entire spectral region, across the pitch chromatic set.

A further perspective in this *Atmosphères* study was associated with the instrumentation changes which permit a timbre colour variation from the inner sound qualities either from their idiosyncrasies or in mixings ensembles. Moreover, intensity dynamic variations indicate that the energy aptitude also leads onto timbre differences in spectral magnitude regions. From this perspective intertwining acoustic instrumental music involved by techniques or process settled by electronic music, this arrangement might be potentially correlated with the technomorphism view (HOLMES, 2019; HOLMES, 2014; CATANZARO, 2005). Nonetheless, further studies would be necessary to test this hypothesis. Regardless of the forthcoming inquiries the current study yielded a consistent music analysis aided in dealing with the very composition planning in which symbolic music content and audio data resources are treated equivalently.

References

BAUER, Amy. Composing the sound itself: secondary parameters and structure in the music of Ligeti. *Indiana Theory Review*, v. 22, n. 1, p. 37-64, 2001.

BERNARD, Jonathan W. Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem, and his solution. *Music Analysis*, v. 6, n. 3, p. 207-236, 1987.

CATANZARO, Tatiana. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Brasil: ANPPOM, 2005. p. 1246-1255.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press, 1994.

COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. Wadsworth: Schirmer Books, 1997.

DAVACHI, Sarah. Aesthetic appropriation of electronic sound transformations in Ligeti's Atmosphères. *Musicological Explorations*, v. 12, p. 109-110, 2011.

DE PINA, Cláudio Miguel Andrade Fonseca. Ligeti's harmonies, ENCONTRO INTERNACIONAL DE INVESTIGAÇÃO DE ESTUDANTES EM MÚSICA E MUSICOLOGIA, 1., 2019, Évora. *Anais...* Évora: CESEM, Universidade de Évora, 2019.

FLOROS, Constatin. *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2014.

GRIFFITHS, Paul. *György Ligeti: The Contemporary Composer*. London: Robinson Books, 1997.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. 3. ed. New York: Oxford University Press, 2010.

HOLMES, Bryan. Tecnomorfismo em música: uma visão teórica e prática. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

HOLMES, Bryan. Tecnomorfismo em música: surgimento do conceito e revisão bibliográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* Brasil: ANPPOM, 2014.

IVERSON, Jennifer. Shared compositional techniques between György Ligeti's Pièce Électronique no. 3 and Atmosphères. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, v. 22, p. 29-33, 2009.

IVERSON, Jennifer. The emergence of timbre: Ligeti's synthesis of electronic and acoustic music in Atmosphères. *Twentieth Century Music*, v. 7, n. 1, p. 61-89, 2010.

IVERSON, Jennifer. Learning the studio: Sketches for mid-century electronic music. *Contemporary Music Review*, v. 36, n. 5, p. 362-387, 2017.

KIEVMAN, Carson. Ockeghem and Ligeti: The Music of Transcendence. Thesis (Ph.D.) – Princeton University, 2003.

KLAPURI, Anssi; PAULUS, Jouni ; MÜLLER, Meinard. Audio-based music structure analysis. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL, 11., 2010, Utrecht, Netherlands. *Proceedings...* Utrecht, Netherlands: ISMIR, 2010.

LEVY, Benjamin Robert. The electronic works of György Ligeti and their influence on his later style. Thesis (Ph.D.) – University of Maryland, 2006.

LEVY, Benjamin Robert. Shades of the studio: Electronic influences on Ligeti's Apparitions. *Perspectives of New Music*, v. 47, n. 2, p. 59-87, 2009.

LEVY, Benjamin Robert. *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 60s*. New York: Oxford University Press, 2017.

LIBROSA. A python package for music and audio analysis. [s.n.]. Available at: <https://librosa.org/doc/latest/index.html>. Accessed: 24 April 2019.

LIGETI, György. *The Ligeti Project II: Lontano, Atmosphères, Apparitions, San Francisco Polyphony, Concert Românesc*. The Berlin Philharmonic Orchestra, conducted by Jonathan Nott. London: Warner Classics International, 2020. 1 compact disc.

392

LIGETI, György. Metamorphoses of musical form. *Die Reihe*, v. 7, p. 5-19, 1958.

LIGETI, György. *Atmosphères*. 6. ed. Donaueschingen: Universal Edition, 1980.

LIGETI, György; MICHEL, Pierre. *Entretiens avec György Ligeti*. Paris: Minerve, 1995.

MAYVILLE, Stephanie. The compositional techniques and influences behind Ligeti's *Atmosphères*. *Intermezzo*, v. 1, p. 30-38, 2014.

MCFEE, Brian; BARRINGTON, Luke; LANCKRIET, Gert. Learning content similarity for music recommendation. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, v. 20, n. 8, p. 2207-2218, 2012.

MÜLLER, Meinard; ELLIS, Daniel; KLAPURI, Anssi; RICHARD, Gaël. Signal processing for music analysis. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, v. 5, n. 6, p. 1088-1110, 2011.

MÜLLER, Meinard. *Fundamentals of Music Processing: Audio, Analysis, Algorithms, Applications*. 1. ed. Switzerland: Springer Publishing Company, 2015.

PEETERS, Geoffroy. *A large set of audio features for sound description (similarity and classification) in the CUIDADO project, Technical Report*. Paris: IRCAM, 2004.

TOOP, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press, 1999.

SCHAUB, Stéphan; SIMURRA, Ivan; TAVARES, Tiago Fernandes. Mixing symbolic and audio data in computer assisted music analysis a case study from Harvey's Speakings (2008) for orchestra and live electronics. In: SOUND AND MUSIC COMPUTING CONFERENCE, 10., 2013, Stockholm, Sweden. *Proceedings...* Stockholm: SMAC, 2013.

SCIKIT-LEARN. Machine Learning in Python. [s.n.]. Available at: <https://scikit-learn.org/stable/index.html>. Accessed: 24 April 2019.

SIMURRA, Ivan Eiji; BORGES, Rodrigo. (2018). Combining automatic segmentation and symbolic analysis based on timbre features—a case study from Ligeti's *Atmosphères*. In:

INTERNATIONAL CONFERENCE OF STUDENTS OF SYSTEMATIC MUSICOLOGY, 11., 2018, Belo Horizonte. *Proceedings...* UFMG: SysMus, 2013. p. 76-78.

SIMURRA, Ivan Eiji; BORGES, Rodrigo. Analysis of Ligeti's Supersaturated Canon in *Atmosphères* by Means of Computational and Symbolic Resources. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 5., 2019, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2019. p. 305-317. Disponível em: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_22_SimurraI_BorgesR-pp_305-317.pdf. Acesso em: 27 maio 2021.

VÁRNAI, Péter; HÄUSLER, Jose; SAMUEL, Claude. *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*. Trans. Gabor J. Schabert, Sarah E. Soulsby, Terence Kilmartin and Geoffrey Skelton. London: Eulenburg, 1983.

VITALE, Claudio. A gradação nas peças 5 e 6 das dez peças para quinteto de sopros de György Ligeti. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 1., 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2009.

VITALE, Claudio. Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: *Atmosphères* de György Ligeti. *Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 2, p. 1-17, 2016.

Temáticas Livres

Aquecimentos para banda de música: estado da arte

Frances Serpa
Instituto Federal do Espírito Santo
francesserpa@gmail.com

Raimundo Nonato Cordeiro
Instituto Federal do Ceará
nonatocordeiro@ifce.edu.br

Francisco José Costa Holanda
Instituto Federal do Ceará
costaholanda@ifce.edu.br

Resumo: Este artigo é um recorte da revisão de literatura de uma de pesquisa de mestrado em andamento, tendo como tema os aquecimentos para banda de música. O recorte aqui exposto compreende o levantamento do estado da arte sobre o assunto no âmbito brasileiro, no tocante a pesquisas bibliográficas, publicações em revistas e congressos e também na literatura americana, onde o tema é bastante abordado em livros, congressos, artigos e cujo uso faz parte da abordagem sistêmica utilizada no ensino musical com bandas naquele país. Com base no estado da arte, e levando em conta a escassez da temática na produção científica nacional no âmbito do conhecimento, a pesquisa proporciona uma ampla visão sobre a importância, relevância e uma compreensão mais completa do tema aqui apresentado.

Palavras-chave: Aquecimentos para Banda de Música; Banda de Música; Banda Sinfônica; Técnica musical; Estado da arte.

Warm-Up for Wind Ensemble: State of The Art

Abstract: This article is an excerpt from the literature review of a master's research in progress, regarding the warm-ups for the wind ensemble. The excerpt here exposed comprises a survey of the state of the art on the subject in the Brazilian context in terms of bibliographic research, publications in magazines and congresses and also in American literature, where the subject is extensively addressed in books, congresses, articles and its use is part of the systemic approach used in music education with bands in that country. Based on the state of the art and taking into account the scarcity of the theme in national scientific production in the field of knowledge, the research offers a broad view on the importance, exonerated and a more complete understanding of the theme presented here.

Keywords: Warm-Up for Wind Ensemble. Wind Ensemble. Symphonic Band. Musical Technique. State of The Art.

Introdução

Este trabalho é parte da revisão de literatura elaborada com vista a um projeto de pesquisa de Mestrado em Artes em andamento, que busca fazer uma investigação sobre “aquecimentos para banda de música”, tema ainda pouco abordado na produção científica nacional. O termo “Aquecimentos para Banda de Música” ou, no idioma inglês, “*warm up*”, refere-se a exercícios técnicos, geralmente utilizados na parte inicial dos ensaios, cujo objetivo é abordar aspectos tais como: estudos de notas longas, embocadura, escalas, arpejos, articulações, diferentes ritmos e andamentos, postura e corais, sendo utilizados conjuntamente.

Esta parte da pesquisa compreende não apenas o estado da arte sobre o tema no contexto brasileiro, quanto a pesquisas bibliográficas, publicações em revistas e congressos, mas também a literatura produzida no exterior, onde o assunto é bastante investigado em livros, congressos, artigos, e principalmente na abordagem sistêmica utilizada no ensino musical com bandas na América do Norte.

No âmbito das bandas de música no Brasil o aquecimento é realizado, mas muitas vezes mal interpretado ou abordado erroneamente por regentes, fazendo com que os músicos entendam esse momento como algo não prazeroso ou inócuo. Essa abordagem muitas vezes pode ser malvista pelos músicos, em virtude da falta de conhecimento do regente, ou pela falta de acesso a métodos específicos de aquecimento com embasamento técnico-pedagógico.

Ressalta-se que os aquecimentos para banda de música são aplicados a todo o conjunto, ou seja, à família das madeiras, metais e percussão. Essa abordagem técnico-pedagógica é sempre indicada para a parte inicial dos ensaios, entendido também como uma prática coletiva onde fundamentos básicos do estudo do instrumento musical são trabalhados conjuntamente, com o objetivo de alcançar a preparação mais homogênea possível da banda.

Hunsberger e Ernst (1992) observam que o período do aquecimento é o momento ideal para aperfeiçoar os fundamentos da produção sonora, da técnica, da articulação, enfatizar a importância da concentração e da escuta. Diante disso, podemos entender que o período do aquecimento é algo de extrema importância, pois é nele que aspectos técnicos são trabalhados a fim de que o músico tenha uma preparação adequada para a execução e obtenha um relativo desenvolvimento em seu instrumento musical.

A prática do aquecimento é usada amplamente por atividades humanas que dependam das ações do corpo, como podemos observar no universo dos esportes, quando atletas se preparam para entrar em ação. Mesmo no âmbito da música, vai além da preparação para estudo de um instrumento musical. É muito utilizado no meio vocal com cantores(as), tendo como objetivo preparar o corpo, superar dificuldades técnicas e relaxar a musculatura para a execução musical. Norris faz uma maior abrangência dizendo que “tocamos o nosso instrumento musical com o corpo inteiro” (NORRIS, 1997).

Como dissemos, o termo “aquecimento” também é utilizado em outras áreas, como no esporte, teatro e dança. Kozai (2017) observa que o aquecimento prepara o corpo para o cotidiano, desafios de intensidades mais altas da atividade física, aumentando gradualmente a frequência respiratória, cardíaca, e a eficiência dos sistemas de produção de energia.

Estado da arte no Brasil

No Brasil, a busca por pesquisas relacionadas ao tema (aquecimentos para banda de música) não é uma tarefa fácil. Pela falta de um entendimento por partes dos regentes de bandas de música, já que muitos não têm formação musical técnica ou superior, e talvez por não compreenderem a profundidade do termo nesse contexto, alguns autores em suas pesquisas preferem intitular a ação como: preparação para atividade musical; atividades de preparação técnica em bandas de música; proposta de metodologia de ensaio para banda de música, entre outros. Mesmo que timidamente, em se tratando de aquecimento para o estudo do instrumento individual, a busca pelo termo específico já foi encontrada com mais facilidade nos repositórios, talvez pelo fato de muitos professores universitários terem um maior acesso a métodos estrangeiros, ou pela experiência internacional.

No contexto nacional, não consegui localizar nenhum material publicado sobre o aquecimento. As pesquisas a que tive acesso partem de investigações com bandas quanto ao uso ou não de algum método estrangeiro, de criações próprias de regentes, adaptações de métodos individuais, ou de propostas pedagógicas por parte de pesquisadores da área em suas dissertações ou teses. Podemos presumir que os aquecimentos sejam realizados de alguma forma, mas como o número de bandas de música no Brasil ultrapassa duas mil corporações (FUNARTE, 2020), é impossível, dentro do escopo deste trabalho, saber se e como a prática dos aquecimentos acontecem, de forma sistematizada ou não, em todas elas. Vale lembrar que a informação no site da Funarte está desatualizada, e muitas bandas não devem estar mais em atividade.

A menção mais antiga que encontrei, sobre trabalhos de cunho técnico para banda de música, foi ao maestro Manuel Tranquilino Bastos, grande percursor de bandas filarmônicas na Bahia entre os anos de 1870 e 1935. Seu acervo pode encontrado na Subgerência de Obras Raras e Valiosas da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Soube da existência do maestro por diversos trabalhos citados por Juvino Alves dos Santos Filho (2010) em sua pesquisa de doutorado sobre a pedagogia e acervo do maestro Tranquilino. Santos Filho (2010) cita dois métodos autorais (manuscritos) não publicados para bandas nos acervos do maestro. São eles: *Methodo para Afinar, com arte, uma banda musical* (manuscrito inédito, 10 páginas), e o *Methodo para Afinar Banda, aconselhado por hábeis praticas* (manuscrito inédito, 5 páginas). Apesar de não ser propriamente dito um método de aquecimento com abordagem em vários aspectos comuns de métodos pedagógicos já publicados em outras línguas, Tranquilino

demonstra uma preocupação em escrever um método didático para banda direcionado especificamente para a afinação, aspecto este fundamental presente nos conceitos básicos do estudo do instrumento musical.

Em relação a aquecimentos ou, mais precisamente, ao desenvolvimento técnico de integrantes de bandas de música, Alves da Silva (2010), faz uma pesquisa com regentes e músicos instrumentistas de quatro bandas de música no estado do Rio de Janeiro. Em sua tese de doutorado são realizados questionários com o regente e posteriormente com os alunos, a fim de buscar informações sobre a estrutura dos ensaios. O pesquisador constatou que as quatro bandas consultadas realizam o aquecimento na parte inicial do ensaio, focando precisamente nos aspectos de afinação, escalas e arpejos.

Parece haver desconhecimento, por parte de regentes, acerca de métodos pedagógicos específicos para aquecimentos com bandas com o objetivo de aperfeiçoamento do grupo. Alguns deles citam o Método *Da Capo*, que se trata de um método para iniciação com bandas, mas não especificamente de *aquecimentos* para banda com objetivo técnico-pedagógico.

Minha inquietação acerca da falta de literatura e métodos pedagógicos sistematizados com olhar técnico-pedagógico é confirmada por Alves da Silva, que afirma:

Diante do que foi pesquisado, constatamos que no Brasil é praticamente inexistente literatura sobre metodologias ou estratégias para serem utilizadas em ensaios de bandas de música escolares, assim como material didático em língua portuguesa. Isso faz com que diversos mestres de banda utilizem como estratégia de ensaio somente a atividade de tocar as músicas do repertório (ALVES DA SILVA, 2010, p. 41).

Alves da Silva lembra ainda que em muitas bandas não há preocupação em proporcionar desenvolvimento e aperfeiçoamento musical ao aluno, havendo somente o treino de repertório.

Tenison Santos também realiza uma pesquisa relacionada com atividades de preparação técnica baseada nas necessidades didáticas, com três bandas de música na Bahia. Na referida pesquisa, o autor adotou como metodologia a pesquisa bibliográfica e exploratória descritiva, a fim de investigar as atividades técnicas em grupo que são realizadas nos ensaios das respectivas bandas. O autor relata que:

Nenhuma atividade de preparação técnica é realizada em seus ensaios, o que mostra um grande distanciamento entre o que acontece nos grupos pesquisados e as recomendações de realização de trabalhos de preparação encontradas na literatura especializada de outros países, como nos indicou a revisão realizada no início de todo o processo (SANTOS, 2015, p. 54).

Joel Barbosa, professor da Universidade Federal da Bahia, além de reconhecido teórico e pesquisador na área de bandas de música no Brasil, desenvolveu o método *Da Capo* inspirado

pelos métodos americanos para bandas. O método é fruto de sua tese de doutorado realizado na University of Washington-Seattle (1994).¹ Esse método de Barbosa (BARBOSA, 1998) é uma abordagem pedagógica direcionada ao ensino coletivo para bandas, aliando o ensino teórico ao prático, mas não trata da questão do aquecimento. A citação é de suma importância, pois o mesmo autor lançou, em 2010, pela Keyboard Editora Musical Ltda., o método *Da Capo Criatividade*, onde são propostas as atividades de aquecimento em algumas partes do método com o intuito de ajudar o desenvolvimento do aprendiz e a construção da sonoridade da banda. O método inclui desenvolvimento da técnica instrumental, da prática de conjunto, da percepção (tocar “de ouvido”) e da criatividade (improvisação). Totalizando 117 atividades, o método propõe o aquecimento em 19 delas, mostrando assim uma preocupação por parte do autor no tocante ao quesito “aquecimento”. Para o autor, os aquecimentos na parte inicial de cada lição de seu método são vistos como algo fundamental na prática musical relacionada a banda de música.

Em sua dissertação, Silva (2014) faz uma pesquisa com duas bandas marciais no estado de Goiás, na qual constatou que ambas realizam o aquecimento na parte inicial dos ensaios e que os resultados de entrevistas realizadas com os maestros mostram que ele reconhece uma grande eficácia quanto ao uso dos aquecimentos com um olhar técnico-pedagógico, a fim de aprimorar o nível sonoro e técnico da banda. Segundo Silva (2014), em uma das bandas o maestro utiliza um método americano obtido na internet onde são trabalhados diversos aspectos técnicos tais como: notas longas, dinâmicas, acentuação, exercícios com acordes e exercícios de staccato. O autor ainda cita que o maestro não utiliza o método por completo com a banda em virtude da exigência técnica que é proposta, afirmando que seus alunos ainda precisam evoluir tecnicamente.

Dantas (2007), em seu livro de exercícios para banda, trabalha diversos aspectos técnicos como notas longas, intervalos, dinâmicas, graus conjuntos, melodias, articulações, escalas em tonalidades maiores e menores, bem como melodias de músicas de contexto cultural.

Ao levantar este estado da arte sobre o aquecimento, encontramos ainda uma pesquisa recente de Dias, que trata do aquecimento e rotina de estudo do trombonista com abordagem em aspectos fundamentais. Julgo necessário a citação, pois se trata de uma pesquisa relacionada

¹ Tese de Doutorado de Joel Luiz da Silva Barbosa: *An Adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies*, defendida na University of Washington-Seattle (1994).

ao instrumento de sopro trombone, o qual pertence ao quadro instrumental básico de todas as bandas de música. Quanto a necessidade do aquecimento, Dias cita o seguinte:

Ao tocar o trombone, as condições da musculatura e sua interação com o metal variam drasticamente. Ao iniciar este contato diário é necessário um aquecimento, algo comum entre outros instrumentistas e cantores, os quais conhecem bem os problemas de se tocar ou cantar - principalmente pela manhã (DIAS, 2018, p. 8).

Garcia (2012, p. 41), em sua pesquisa sobre distonia focal com músicos de sopro, reforça a importância do aquecimento e questiona os músicos sobre seus hábitos de aquecimento, obtendo como resposta dos músicos que eles reconhecem não aquecer o suficiente ou consideram que simplesmente tocar escalas ou algum trecho lentamente pode ser um aquecimento adequado.

Em continuidade, Garcia também sugere algumas formas de prevenções quanto a distonia focal em instrumentistas de sopro, sendo o aquecimento uma delas. Deste modo, entendemos que o aquecimento, além de ser primordial no quesito preparação técnico-musical tem função de prevenção a lesões.

Kandler (2011) investigou os processos de musicalização realizados nas bandas de música do meio oeste catarinense. Em uma das bandas a qual pesquisou percebeu que o maestro realizava um trabalho com ensaios de naipes quando os músicos possuem algum tipo de dificuldades em executar novas músicas do repertório. O interessante é que a parte inicial do ensaio é composto pelo aquecimento, pela afinação e somente após este período o ensaio é iniciado.

Silva (2020) realizou uma pesquisa com quatro bandas escolares no Rio Grande do Sul. Em uma delas onde os ensaios ocorriam duas vezes por semana o pesquisador por meio da observação notou que maestro iniciou o ensaio com exercícios de aquecimento com os integrantes dos instrumentos de sopros executando notas longas. As notas executadas pelo grupo eram ditadas pelo maestro enquanto o naipe da percussão realizava uma sequência rítmica com divisão de colcheias sob a regência. Terminando o primeiro exercício foi proposto uma outra forma onde o percussionista criava um ritmo totalizando quatro compassos onde os demais instrumentistas do mesmo naipe deveriam repetir. Após essa parte o maestro iniciava o ensaio do repertório.

É perceptível por meio deste levantamento do estado da arte com pesquisas nacionais que o tema aquecimentos como abordagem técnico-pedagógica tem sido fonte de pesquisa em alguns estados brasileiros, trazendo assim uma maior reflexão e uma conscientização para que

mais pesquisadores se interessem pelo tema. Observa-se também que o aquecimento de certo modo tem sido realizado, seja intuitivamente ou mesmo seguindo alguns métodos estrangeiros. Este estado da arte segundo autores brasileiros nos faz refletir o porquê alguns dos maestros supracitados realizam o aquecimento e qual a importância deste aspecto na fase inicial dos ensaios. Fica a pergunta: De quem ou como obtiveram esta orientação? Essas são questões que certamente servirão para futuras pesquisas.

Estado da arte nos Estados Unidos

No contexto americano o termo “*Warm-Ups*” é extremamente comum para bandas, *jazz ensemble*, orquestras e no estudo do instrumento musical de sopro desde o século passado. Contudo ressalto que seria impossível abordar os autores do tema em sua totalidade devido a imensa gama de publicações. Nos Estados Unidos existem centenas de publicações que abordam o tema, sejam em livros, artigos, propostas, sites ou também em congressos internacionais realizados no país. Um exemplo disto é *The Midwest Clinic International Band, Orchestra and Music Conference*, que está em sua septuagésima quarta edição, e praticamente em todas elas sempre acontecem palestras e publicações com proposta de aquecimentos para grupos instrumentais, que são divulgadas em seu site.

Variados autores especialistas no ensino do instrumento de sopro publicaram a respeito das atividades de aquecimento. Acerca disso, podemos incluir Davis (1997), Droste (1998), Saul (2006, 2015), Spring (1995), Cluff (2012), Callet (1973, 1986), Lisk (1991), Gage (2005) e Stamp (1978), os quais tecem argumentos ou publicam a respeito da importância desses tipos de exercícios, tanto para quem toca instrumentos da família dos metais, quanto das madeiras.

A respeito de métodos de aquecimento para bandas, acredito que talvez um dos mais conhecidos mundialmente seja *Belwin Warm-Ups for Symphonic Band*, escrito por Leonard B. Smith² e Jack Bullock,³ publicado pela Belwin em 1961, como material para uso pedagógico com bandas de concerto. O método tem uma abordagem técnico pedagógica que faz uso dos

² Leonard B. Smith (1915-2002) foi um cornetista americano, regente de banda de concertos e editor de música de banda. Embora seja considerado um dos melhores solistas de corneta no século XX, Smith é conhecido principalmente como líder da Detroit Concert Band, grupo que se apresentou e gravou de meados da década de 1940 até a década de 1980.

³ Jack Bullock teve uma carreira variada e ilustre na música como intérprete, compositor, arranjador e educador. Como compositor e arranjador prolífico, o Dr. Bullock escreveu mais de 600 publicações para um grupo diversificado de conjuntos, incluindo banda de concerto, orquestra, *jazz ensemble* e *marching band*. Ele é coautor do método de banda do século XXI da Belwin e foi arranjador/colaborador para as gravações de *Music Expressions*.

aquecimentos, que são trabalhados com notas longas, escalas em quatro tonalidades e em forma de tríades ascendente e descendente, dinâmicas, diferentes fórmulas de compasso, divisões rítmicas variando em colcheias, quiálteras e semicolcheias, arpejos, finalizando com corais de Bach adaptados para banda. Quanto à utilização do método, Smith e Bullock (1961), orientam que:

Não se pretende que esses exercícios sejam executados do início ao fim em cada ensaio. Eles devem ser usados conforme necessário para realizar as habilidades necessárias para cada período de ensaio. Um ensaio típico pode incluir: escolha uma dos quatro tons. Toque o exercício das escalas naquele tom; Escolha as necessidades técnicas da sua banda ... escalas, arpejos, etc; Toque os Corais no mesmo tom. Cada um dos quatro principais centros se concentra no tom, entonação, mistura e equilíbrio. Não há marcações dinâmicas ou de andamento, novamente, para que o maestro possa "personalizar" cada ensaio e praticar a coordenação "olho com a mão" - a mão do regente ao olho do músico. Os exercícios número 1, 6, 11 e 16 são retirados do "Tratado das escalas" por Leonard B. Smith. Os exercícios foram escritos por Jack Bullock, que também adaptou os Corais de Bach número 1, 2, 3 e 4. As marcações dinâmicas e de estilo são as do arranjador. (SMITH; BULLOCK, 1961, p. 3; tradução nossa)⁴

Sobre uma visão ampla do aquecimento, Lisk (1991) diz:

O início de cada ensaio é a área mais crítica no desenvolvimento do programa de uma banda. O tradicional termo "aquecimento" geralmente implica os aspectos físicos do desempenho com breve atenção à prontidão mental para produtividade efetiva no ensaio. Os resultados são mínimos se a preparação mental adequada do aluno não é levada em consideração. Na maioria das vezes, gastamos menos tempo em busca de abordagens criativas para o "aquecimento", que é o porta de entrada para o sucesso, permitindo que os alunos alcancem seu maior potencial musical.⁵ (LISK, 1991, p. 2; tradução nossa).

Mauk (1993) aborda a importância do aquecimento diário, defendendo que existem três razões para uma rotina diária de aquecimentos, que são: preparar a mente e o corpo para a performance, aquecer os músculos para evitar lesões e rever fundamentos básicos. O autor ainda aborda que, durante a rotina diária, o músico deve aquecer o pescoço, as costas, os dedos, as

⁴ No original: "It is not intended that these exercises be played from start to finish at each rehearsal. They should be used as needed to accomplish the skills necessary for each rehearsal period. A typical rehearsal might include: Choose one of the four keys. Play The Treasury Of Scales exercise in that key; Choose the technical needs for your band... I.e. scales, arpeggios, etc; Play the Chorale in the same key. Each of the four key centers focuses on tone, intonation, blend and balance. There are no tempo or dynamic markings, again, so that the director can "customize" each rehearsal and practice "eye to hand" coordination - the hand of the conductor to the eye of the performer. Numbers 1, 6, 11 and 16 are taken from THE TREASURY OF SCALES by Leonard B. Smith. The exercises are written by Jack Bullock, who also adapted the Bach Chorales 1, 2, 3 and 4. The dynamic and style markings are those of the arranger".

⁵ No original: "The beginning of every rehearsal is the most critical area in the development of a superior band program. The traditional term "warm-up," generally implies the physical aspects of performance with brief attention to mental readiness for effective rehearsal productivity. Results are minimal if the proper mental preparation of the student is not taken into consideration. Most often we spend the least amount of time in seeking creative approaches to "warm-up," which is the doorway to success in allowing the students to reach their fullest musical potential".

mãos, os braços, o mecanismo respiratório, a embocadura, a língua e também preparar a mente. Acerca deste aspecto o autor diz:

Cada pessoa deve planejar um aquecimento mental individual. Isso pode ser algo tão simples como limpar a mente pensando na palavra “relaxar.” Alguns podem usar métodos mais estruturados, como os ensinados na arte da ioga. No entanto, a mente e o corpo não realizarão tarefas musicais no nível ideal se a mente não estiver livre de preocupações e inquietações (MAUK, 1993, p. 12, tradução nossa).

McMurray (2008) diz que o aquecimento é mais uma sessão de sensibilidade, talvez para “aquecer” os ouvidos, ouvir a si mesmo e aos outros. Peter Loel Boonshaft foi solicitado a listar os dez aspectos mais importantes para que uma banda obtivesse uma boa sonoridade. Ele achou muito fácil e listou em um pedaço de papel na seguinte sequência: “Postura, postura, postura, postura, postura, postura, postura, postura, e por fim postura” (BOONSHAFT, 2002, p. 7, tradução nossa). Percebemos, nessa citação, que a postura é algo extremamente fundamental na emissão do som, pois interfere na respiração. Isso torna imprescindível a orientação do professor sobre a postura, no período do aquecimento dos alunos.

Todd IV (2011) discorre em seu livro que realiza o aquecimento com o grupo todos os dias, e que este momento é o mais importante de todo o período de aula, pois determinará se os alunos estarão fisicamente preparados para tocar seu instrumento da maneira mais eficaz e se estarão mentalmente cientes dos elementos da música que precisarão executar. O autor também expõe que trabalha o aquecimento de formas diferentes para cada uma de suas aulas, mas que, independentemente do nível musical dos alunos, considera importante ter os seguintes elementos em uma seção de aquecimentos: emissão de som, precisão de notas, diferentes tonalidade, variações rítmicas e articulações, entonação, alcance de notas tanto agudas quanto graves de acordo com a tessitura do instrumento musical e a flexibilidade em diferentes andamentos.

Bailey aborda em seu livro (BAILEY, 1992) diversos aspectos técnicos como embocadura, articulação, controle da respiração, inalação, exalação, postura, pontos relevantes para resistência, e diversas técnicas específicas relacionadas a cada instrumento de sopro da família dos metais. O autor refere-se ao aquecimento em cinco partes do livro, aplicando-o especificamente ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba.

O aquecimento real dos lábios não deve demorar mais do que 10 ou 15 minutos. Durante este tempo, registros extremos devem ser evitados. A prática deve começar no registro intermediário e expandir gradualmente, com pausas frequentes. O aquecimento e a rotina técnica deve abranger todos os aspectos para tocar trompete. O aquecimento deve ser muito estruturado para músicos inexperientes; e menos para músicos avançados (BAILEY, 1992, p. 31).

Percebemos através do estado da arte no que se refere a autores estrangeiros a importância do momento do aquecimento para o desenvolvimento musical do grupo com o objetivo de um maior aprimoramento técnico-musical. Notamos também que o aquecimento além de trabalhar aspectos fundamentais como postura, embocadura, respiração, afinação entre outros, também engloba a preparação física e mental do aluno. Este estado da arte não compreende a totalidade de publicações estrangeiras relacionada ao tema por ser muito extensa, contudo nos mostra a importância do aspecto aquecimento.

Considerações finais

Por meio da experiência como professor, regente e coordenador de projetos, percebemos que muitas bandas dispõem de um pouco tempo para o ensaio, em virtude da agenda composta por inúmeras apresentações musicais. Sendo assim, acabam não realizando os estudos técnico-musicais de aquecimento na parte inicial dos ensaios, como é recomendado por diversos teóricos, aspecto de suma importância, tanto para a construção musical do grupo, quanto para o aperfeiçoamento de seus integrantes.

Com base nos estudos e literaturas aqui abordadas, vimos que o assunto tem sido pesquisado em diferentes estados brasileiros, e com considerações interessantes quanto ao hábito ou não de realizar o aquecimento. Identificamos que o tema, além de afetar o aprimoramento técnico como resultado final, também envolve a parte física do músico, elevando o grau de importância e o cuidado que deve ser dedicado ao período do aquecimento.

Os referenciais teóricos e pesquisas aqui citadas denotam que o aquecimento para banda, realizado com base numa abordagem técnico-pedagógica, é extremamente essencial para os músicos e para o desenvolvimento do conjunto. Como já foi enfatizado, a abordagem por meio dos fundamentos básicos do estudo técnico do instrumento não só abrange um aprimoramento sonoro do grupo mas também prepara individualmente o músico para o momento mais esperado que é a performance.

Esperamos que este trabalho, que é um recorte da dissertação que está sendo construída, seja útil para regentes de banda, músicos de todos os níveis, professores e pesquisadores interessados no tema, servindo como fonte bibliográfica fortalecendo a pesquisa na área de banda de música, e principalmente no tocante à importância dos aquecimentos realizados com base técnico-pedagógica.

Referências

- ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. *Musicalização Através da Banda de Música Escolar: Uma Proposta de Metodologia de Ensaio Fundamentada na Análise do Desenvolvimento Musical dos seus Integrantes e na Observação da Atuação dos “Mestres de Banda”*. 2010. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- BAILEY, Wayne; MILES, Patrick. *Teaching Brass: A Resource Manual*. New York: McGraw Hill Inc, 1992.
- BARBOSA, Joel Luis da Silva. *An Adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies*. 1994. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Washington-Seattle.
- BARBOSA, Joel Luis da Silva. *Da Capo: Método elementar para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1998.
- BARBOSA, Joel Luis S. *Da Capo Criatividade: Método elementar para o ensino individual e/ou coletivo de instrumentos de banda: Regência*, v. 1, Keyboard Editora, 2010.
- BOONSHAFT, Peter Loel. *Teaching Music with Passion: Conducting, Rehearsing and Inspiring*. Galesville: Meredith Music Publications, 2002.
- CALLET, Jerome. *Trompeta Yoga*. Pittsburgh: [s. n.], 1973.
- CALLET, Jerome. *Trumpet Yoga: A Revolutionary Approach to Embouchure Development*. New York: Charles Colin, second edition, 1986.
- CLUFF, Jennifer. *Tone Warm-ups*. [s. 1.], 2012.
- DAVIS, Michael. *15 Minute Warm-up Routine*. Hip Bone Music, Inc., 1997.
- DANTAS, Frederico Meireles. *Exercícios diários com o instrumento*. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2007.
- DROSTE, Michael. *The Ultimate Warm Up for Trumpet*. Chicago: Trumpet Studio, 1998.
- FUNARTE. Fundação Nacional das Artes, c2020. Página inicial. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/>>. Acesso em 22 de agosto de 2020.
- GAGE, John B. *Brass players: aquecimento & Guia prático: Trombone, B. C. Barítono, tuba*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- GARCIA, Ricardo Rosembergue. *Distonia Focal e a Atividade do Instrumentista de Sopro*. Dissertação de Mestrado em Música - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.
- HUNSBERGER, Donald; ERNST, Roy E. *The art of Conducting*. 2 ed. New York: McGraw-Hill Education Inc., 1992.
- KANDLER, Maira Ana. *Bandas Musicais do Meio Oeste Catarinense: características e processos de musicalização*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2011. Disponível em: <https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/Bandas-Musicais-do-Meio-Oeste-Catarinense--caracteristicas-e-processos-de-musicalizacao>. Acesso em 26/07/2021.

KOZAI, Andrea. *The Importance of a Good Warm-Up: Are you warm enough to start dancing?* Aurora, International Association for Dance Medicine & Science, 2017.

LISK, Edward S. *The Creative Director: Alternative Rehearsal Techniques*. Delray Beach, Meredith Music Publications, 1991.

MAUK, Steven. *Saxophone Warm-Ups*. Medfield, Dorn Publications Inc., 1993.

NORRIS, R. *The musician's survival manual: A Guide to Preventing and Treating Injuries in Instrumentalists*. 3 ed. St. Louis, MO: MMB Music, 1997.

SANTOS FILHO, Juvino Alves dos. A Pedagogia Musical de Manuel Tranquillino Bastos. *Revista Musical*, Universidade Federal do Maranhão, Ano 2, nº 2, 2010.

SANTOS, Tenison Santana dos. *Atividades de Preparação Técnica em Bandas de Música de três territórios de Identidade Baianos: Uma Proposta Baseada nas Necessidades Didáticas*. Dissertação de Mestrado em Música - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

SAUL, Ken. *Daily Warm-ups for Trumpet*. [s. n.], 2006.

SAUL, Ken. *Daily Warm-ups for Trumpet*. 2 ed., [s. n.], 2015.

SILVA, Francinaldo Rodrigues da Silva. *A Aprendizagem Musical e as Contribuições Sociais nas Bandas de Música: Um Estudo com duas Bandas Escolares*. Dissertação de mestrado. Escola de Música e Arte Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

SILVA, Genáina Lemes da Silva. “Atenção a Banda”: Uma Etnografia Musical entre quatro Bandas Escolares do Rio Grande Do Sul. Dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

SMITH, Leonard B.; BULLOCK, Jack. *Belwin “Warm-ups” for Symphonic Band*. Miami: Belwin Inc., 1961.

SPRING, Robert S. *Clarinet Warm-Up*. Arizona State University, 1995.

STAMP, James. *Warm-Ups + Studies for Trumpet*. Vuarmarens: Editions Bim, 1978.

WILLIAMSON, John E., MCMURRAY, Allan. *Rehearsing The Band*. Lerch Creek Ct, Meredith Music Publications, 2008.

Musicoterapia no atendimento domiciliar: avaliações para saúde e bem-estar de idosos

Rafaela Santos Soares
Pesquisadora independente
rafaelamusicoterapeuta@gmail.com

Marina Horta Freire
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música
marinahf@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta os resultados iniciais de pesquisa na área de Musicoterapia, realizadas com idosos em atendimento domiciliar. Visando observar os possíveis benefícios da Musicoterapia, participaram 33 idosos que recebiam atendimento da instituição parceira, divididos aleatoriamente em grupo Intervenção e Controle. Os idosos do grupo Intervenção participaram de programa de 10 sessões musicoterapêuticas no intervalo de 21 semanas e tiveram apoio de vídeos complementares com material pensado individualmente. Os idosos do grupo Controle receberam seus cuidados habituais sem as sessões musicoterapêuticas nem os vídeos de apoio. As avaliações inicial e final foram feitas de forma cega por meio de material audiovisual gravado, utilizando a escala SEMPA (INGELMO, 2012) para avaliar as dimensões psicomotora, perceptivo-cognitiva, comunicacional e socioemocional dos participantes. Os resultados demonstraram que as avaliações iniciais sempre foram melhores que as finais em ambos os grupos designados. Futuras análises, com outras escalas, serão feitas para a continuação desta pesquisa e verificação dos resultados iniciais.

Palavras-chave: Musicoterapia, Idosos, Atendimento domiciliar, Avaliação.

Music therapy in home care: assessments for the health and well-being of the elderly

Abstract: This article shows the initial results of a Music therapy research, conducted with elder people in a home care setting. Aiming to observe the possible benefits from Music therapy, 33 people who received care from a partner institution were randomly separated into a Control and Intervention group. The Intervention group participated of a 10 sessions Music Therapy program, during 21 weeks, and had access to supporting videos, which had person-specific content. The Control group had no Music Therapy session but received their standard care. The initial and final assessments were done in a blind experiment through recording, using the SEMPA scale (INGELMO, 2012) in order to evaluate the psychomotor, perceptual-cognitive, communicational and socio-emotional dimensions of the participants. The results showed that the initial assessments were always superior in both groups. Future analysis, with other scales, will be made to the ongoing research, along with a verification of the initial results.

Keywords: Music therapy, Elderly, Home care, Assessment.

1. Introdução

O presente estudo apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa realizada por integrantes do corpo docente e discente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em parceria com a empresa de cuidados extra médicos CAPTAMED Cuidados Continuados Ltda. e seus colaboradores. O objetivo geral da pesquisa é verificar evidências de que a utilização da Musicoterapia pode auxiliar e melhorar a saúde e bem-estar dos idosos atendidos em domicílio.

De acordo com a Federação Mundial de Musicoterapia (WFMT, 2011), a Musicoterapia pode ser conceituada como a utilização da música e de seus elementos em intervenções terapêuticas conduzidas por profissional musicoterapeuta qualificado, em diversos contextos de saúde, de educação e contextos sociais, com indivíduos, grupos, famílias e/ou comunidades, “que procuram melhorar o seu bem-estar físico, social, comunicativo, emocional, intelectual, espiritual e a sua qualidade de vida”.

O atendimento domiciliar ainda é pouco estudado na literatura musicoterapêutica, tendo sido apontado por Barcellos (2014) como uma nova e ascendente prática em Musicoterapia. De acordo com Karst (2015), o atendimento domiciliar transcende os limites do ambiente clínico/hospitalar, e realça a importância das intervenções multiprofissionais que visem contribuir com o aumento de autonomia e qualidade de vida em serviços humanizados que levam em consideração o indivíduo, a família e os contextos em que vivem.

O público-alvo deste estudo é a população idosa, que é crescente no Brasil, para a qual os tratamentos de saúde tentam minimizar perdas e enfrentar os impactos motores, cognitivos, sociais e psicológicos, naturais ou patológicos, do envelhecimento (PINHEIRO et al., 2017). Segundo Pinheiro e colaboradores (2017), a Musicoterapia pode exercer papel importante na redução desses impactos e aumento da qualidade de vida do idoso. Para apresentar a fundamentação musicoterapêutica com esse público, apontamos a seguir os principais benefícios da Musicoterapia nas quatro principais dimensões do idoso: psicomotor, perceptivo-cognitiva, comunicacional e socioemocional. Essas dimensões são também o escopo da escala SEMPA (*Sistema de Evaluación Musicoterapéutica para Personas con Alzheimer*), que foi utilizada na presente pesquisa e será descrita mais adiante neste estudo.

Ingelmo (2012, p. 101) afirma que o desenvolvimento psicomotor deve ser conceituado como “a interação mútua e dinâmica entre os esquemas motores, cognitivos e afetivos”, e não somente como a manifestação progressiva de habilidades motoras no decorrer do tempo. Considerando essa informação e pesquisas atuais na área, é possível afirmar que a Musicoterapia é capaz de melhorar aspectos psicomotores como a extensão do movimento, as funções cardiorrespiratórias, a coordenação, o equilíbrio e marcha, reforçar a estimulação sensorial e promover estados de relaxamento, aliviando o estresse e proporcionando qualidade de vida (CEBA et al, 2012).

No que diz respeito à cognição, esse é o resultado do “funcionamento global das diferentes funções psicológicas, como percepção, orientação, atenção/concentração, memória

de curto e longo prazo, comunicação, linguagem, resolução de problemas, etc.” (INGELMO, 2012, p. 132). De acordo com Ceba e colaboradores (2012, p. 358) pode-se promover a melhora de todas essas funções cognitivas através das atividades musicoterapêuticas: “melhora a retenção de informação, estimula a memória de longo e curto prazo e a motivação, melhora atenção e orientação espaço temporal da pessoa em sua realidade”.

Em relação à comunicação humana, seu processo é dinâmico e bidirecional, podendo se manifestar de forma verbal e não verbal (INGELMO, 2012). Além disso, a comunicação precede a linguagem, tanto para o indivíduo como para a espécie humana. A linguagem verbal complexa e articulada tem suas origens filo e ontogenéticas na comunicação não verbal, realizada por meio de gestos não convencionais, expressões faciais e a musicalidade da voz (andamento, dinâmica e entonação) (INGELMO, 2012). Associando este conceito aos idosos com demências, Sequera-Martín e colaboradores (2015, p. 94) dizem que a “prosódia e a sintaxe, afetadas nos estágios iniciais da Doença de Alzheimer, são aspectos compartilhados pela linguagem e pela música, essenciais para entender o significado e o valor emocional de uma mensagem ou conversa.” (Tradução nossa).

A socialização e humor também são importantes dimensões da vida do idoso. Um estudo qualitativo realizado por Coll (2014) convidou idosos a realizarem alguma atividade musical a recordar sua biografia musical através de entrevistas, relacionando isso, por fim, com o envelhecimento ativo.

Os resultados desta análise confirmam o poder da bibliografia musical como ferramenta para a reminiscência, uma vez que recordar das experiências vividas com a música implica expressar muitas outras vivências/emoções importantes da sua história (COLL, 2014, p. 137).

Marques (2011) afirma que ao estimular o contato do idoso com sua identidade, relembando sua história de vida e fortalecendo a autoestima, a Musicoterapia auxilia no envelhecimento ativo enquanto trabalha nas funções cognitivas do idoso, considerando-a assim uma terapia auto expressiva. Segundo Sequera-Martín et al (2015), a música proporciona uma resposta neurológica integrativa e global. Através dela é gerada uma intensa resposta emocional que está carregada de significado e depende de diferentes processos psicológicos.

Visto a importância da música e da Musicoterapia na saúde e na qualidade de vida do idoso, o presente estudo investiga as mudanças e benefícios que a Musicoterapia domiciliar pode trazer para a saúde dessa população.

2. Metodologia¹

Foram selecionados 50 idosos, que são atendidos pela instituição parceira da pesquisa, e divididos aleatoriamente em dois grupos: Intervenção e Controle. O grupo controle apenas participou das sessões de avaliação Inicial e Final, enquanto o grupo Intervenção recebeu ativamente as sessões musicoterapêuticas presenciais e acompanhamentos através de material de apoio musicoterapêutico. As avaliações do grupo Intervenção e Controle foram feitas no mesmo espaço de tempo de 21 semanas. Os participantes de ambos os grupos mantiveram seus cuidados habituais fornecidos pela mesma instituição. A caracterização dos grupos foi feita por meio da idade e dos diagnósticos dos participantes.

Os idosos do grupo Intervenção receberam atendimento musicoterapêutico domiciliar através do convênio realizado com a empresa CAPTAMED. O programa consistia em 10 sessões com duração de 50 minutos, sendo elas individuais e realizadas com o seguinte espaçamento de tempo: as 4 primeiras sessões semanalmente, as 3 seguintes quinzenalmente e as 3 últimas mensalmente. Algumas sessões foram realizadas por uma musicoterapeuta graduada, denominada de musicoterapeuta principal, e outras sessões foram realizadas por graduandos em Musicoterapia, denominados de musicoterapeutas assistentes, supervisionados pela musicoterapeuta principal. Na primeira sessão (1ª semana) foi realizada a avaliação (igual à avaliação realizada com o grupo controle) sendo seguida por duas sessões semanais com os musicoterapeutas assistentes.

Na quarta sessão (4ª semana), quando os atendimentos começaram a ser quinzenais, foi introduzido e explicado o material de apoio, que consiste em vídeos com atividades musicais, conduzidas pela própria musicoterapeuta principal, para serem feitas em casa nas semanas em que não haveria sessão musicoterapêutica – vídeos esses que não substituem a presença do terapeuta, mas são pensados de acordo com as necessidades já observadas durante as sessões anteriores. Na 5ª e 6ª sessão (6ª e 8ª semana) o processo continuou sendo conduzido pelo musicoterapeuta assistente, quinzenalmente. A 7ª sessão (10ª semana) foi conduzida pela musicoterapeuta principal, seguida por duas sessões mensais com os assistentes. O encerramento foi feito pela musicoterapeuta principal através de uma avaliação final na 10ª sessão (21ª semana) (igual à avaliação realizada com o grupo controle). Esse cronograma de organização das sessões pode ser observado no Quadro 1, abaixo:

¹ Essa pesquisa foi aprovada pelos Comitês de Ética em Pesquisa da CAPTAMED Cuidados Continuados Ltda e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob o número CAAE 71177717.2.0000.5149, e pode ser consultado na Plataforma Brasil: <<https://plataformabrasil.saude.gov.br/login.jsf>>.

Quadro 1 - Organização das sessões de Musicoterapia.

SESSÃO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
SEMANA	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	17 ^a	21 ^a
MUSICOTERAPEUTA	P	A	A	P	A	A	P	A	A	P

Elaboração da Autora. Legenda: P – Principal / A – Assistente.

As sessões de avaliações iniciais e finais foram conduzidas e gravadas (áudio e vídeo) pela musicoterapeuta principal, e avaliadas por uma pesquisadora que não participou dos atendimentos. A avaliação foi cega, ou seja, a pesquisadora não sabia a qual grupo pertencia cada idoso.

O protocolo utilizado para as avaliações foi desenvolvido pela própria equipe de pesquisa e contém atividades padrões (para todos os participantes), que exploram áreas como: motricidade, cognição, linguagem, sociabilidade, interação musical e estado emocional. Mesmo sendo padronizadas, as atividades exigiram certa flexibilidade para serem adaptadas às limitações de cada paciente, quando necessário. A criação dessas atividades foi baseada nos comportamentos observáveis pelas escalas IMTAP (*The Individualized Music Therapy Assessment Profile*) e SEMPA (*Sistema de Evaluación Musicoterapéutica para Personas con Alzheimer y otras Demencias*) (INGELMO, 2012), que são escalas específicas da Musicoterapia. Além desses instrumentos, foram utilizados testes tradicionais realizados pela equipe médica da instituição, sendo eles: Mini Exame do Estado Mental – que avalia Orientação, Atenção e Cálculo, Memória imediata, Memória evocativa e Linguagem; teste do Relógio – que consiste em avaliar a cognição; Avaliação de Capacidade Funcional através das Escalas de Katz e Pfeffer; e por fim o Índice de Vulnerabilidade Clínico-Funcional (IVCF) que avalia idade, autopercepção de saúde, atividades de vida diária, cognição, humor, mobilidade, comunicação e comorbidades.

No presente artigo serão apresentadas comparações entre as avaliações inicial e final da escala SEMPA, para ambos os grupos de pesquisa. A escala SEMPA visa contemplar as áreas de atuações mais possíveis de serem trabalhadas em sessões de Musicoterapia com idosos (INGELMO, 2012, p. 70). A escala foi criada para auxiliar no desenvolvimento e manutenção das capacidades de pessoas com demências, podendo ser usada não apenas como método de avaliação em pesquisas, mas também como método de evolução do paciente após cada sessão para detecção de possíveis áreas a serem contempladas no processo terapêutico². É possível

² *Ibidem*.

observar através da escala as seguintes áreas: Psicomotriz, Perceptivo-Cognitivo, Comunicação-Linguagem e Socioemocional, em mensuração diretamente proporcional ao desempenho do participante. A partir dessas grandes áreas foram selecionados itens relevantes para a avaliação da pesquisa que estão expostos no quadro anexo (Anexo 1). A escala já foi usada em pessoas também sem demência e foi escolhida pela falta de escalas musicoterapêuticas na avaliação do idoso no Brasil (ZMITROWICZAB/ MOURA, 2018).

Para esta análise das avaliações inicial e final da SEMPA, foram utilizados os programas Microsoft Excel e Planilhas Google. A mensuração das avaliações foi feita por porcentagem para não contabilizar com valor 0 (zero) os itens que não puderem ser observados durante as avaliações. A comparação entre avaliações e entre grupos se deu por meio da comparação quantitativa, não estatística, das médias simples.

Durante as análises cega dos vídeos das avaliações iniciais e finais, além da aplicação da escala SEMPA, a pesquisadora também registrou comentários verbais dos participantes, que foram utilizados na presente pesquisa para reforçar ou refutar os resultados observados através da escala SEMPA.

3. Resultados e discussão

3.1. Caracterização da amostra

Dos 50 idosos selecionados para a pesquisa, 41 fizeram a avaliação inicial completa e 9 não conseguiram completar a avaliação, se recusaram a participar da pesquisa ou não puderam participar por motivo de internação. Durante o decorrer da pesquisa, 8 desistiram ou não puderam continuar também por motivo de internação ou óbito. Assim, restaram 33 idosos para análise da pesquisa, dentre eles 17 do grupo Intervenção e 16 do grupo Controle.

A idade dos idosos do grupo Intervenção variou de 78 a 95 anos (média 86,82), enquanto do grupo Controle variou de 78 a 96 anos (média 88,75), conforme pode ser observado no Quadro 2. Pode-se observar que as idades eram semelhantes entre os grupos.

Quadro 2 - Caracterização de idade dos participantes por grupo.

	GRUPO INTERVENÇÃO	GRUPO CONTROLE
IDADE MÍNIMA	78	75
IDADE MÁXIMA	95	96
MÉDIA	86,30	87,47

Elaboração da Autora.

O grupo Intervenção teve mais incidências de Doenças Cardíacas, seguida por Doenças pulmonares e dificuldades motoras e por último outras doenças fisiológicas. O grupo Controle também apresentou doenças cardíacas como principal diagnóstico, seguido por outras doenças fisiológicas, dificuldades motoras, demência e transtornos de humor. Conforme pode ser visto no quadro 3, podemos dizer que os grupos foram semelhantes entre si também em relação ao diagnóstico dos participantes.

Quadro 3 - caracterização de diagnóstico dos participantes por grupo.

	GRUPO INTERVENÇÃO	GRUPO CONTROLE
Doenças cardíacas	10	9
Demências		1
Dificuldades Motoras	1	2
Doenças Pulmonares	2	
Transtornos de Humor		1
Outras doenças Fisiológicas	4	3

Elaboração da Autora.

3.2 Comparação das avaliações iniciais e finais

Ambos os grupos apresentaram, de uma maneira geral, a avaliação inicial melhor do que a avaliação final, considerando a média do Total da SEMPA. O Grupo Intervenção iniciou as médias com 84,97 (numa escala onde 100 era a máxima referência) e terminou com 80,79 (Gráfico 1) apresentando uma queda de 4,92%. Já no Grupo Controle a queda foi de 9,35%, tendo como média inicial 83,89 e final 76,05 (Gráfico 2).

Gráfico 1 - Total SEMPA Intervenção.

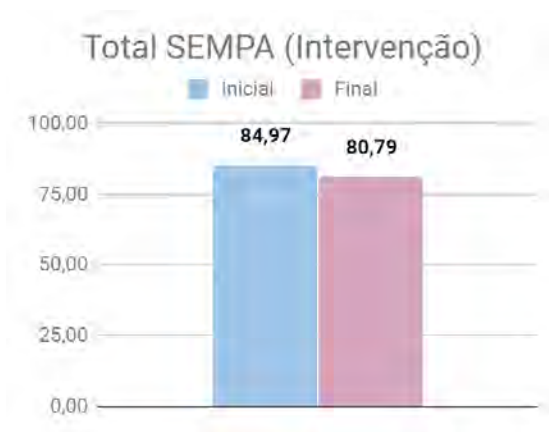
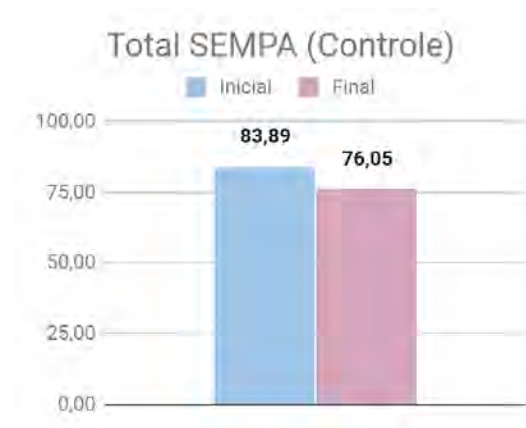
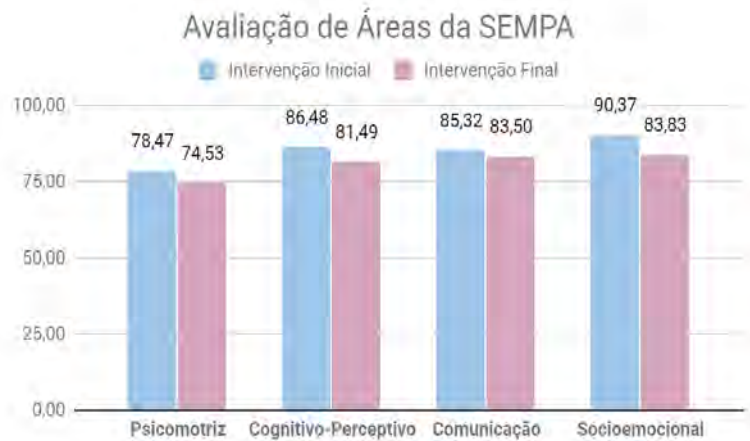


Gráfico 2 - Total SEMPA Controle.



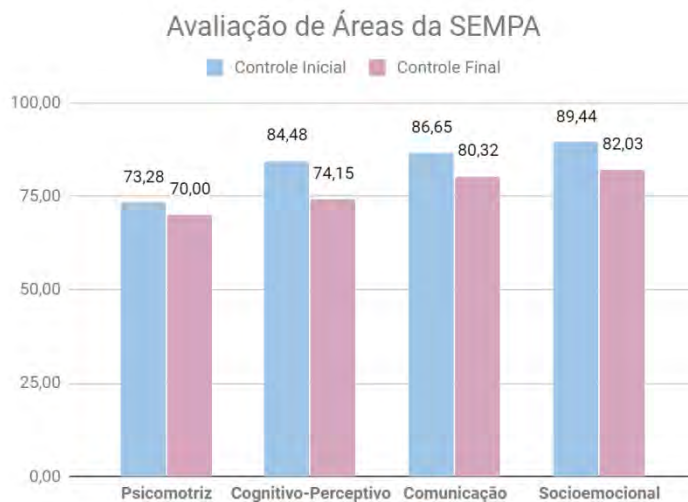
Quando avaliamos separadamente as áreas da SEMPA podemos notar que, no Grupo Intervenção, a área Psicomotriz teve uma queda de 5,0% (de 78,47 para 74,53) e a Cognitivo-Perceptiva teve queda de 5,8% (de 86,48 para 81,49). A área de Comunicação-Linguagem foi a que obteve a menor queda, sendo ela 2,1% (de 85,32 para 83,50), e a área Socioemocional foi a que obteve a maior queda, de 7,2% (90,37 para 83,83).

Gráfico 3: Avaliação de Áreas da SEMPA – Intervenção.



Fazendo essa mesma análise do grupo Controle, observamos que também houve declínio em todas as áreas avaliadas. Na área Psicomotriz houve o declínio de 4,5% (de 73,28 para 70), na Cognitivo-Perceptiva de 12,2% (de 84,48 para 74,15), em Comunicação 7,3% (de 86,65 para 80,32) e na área Socioemocional de 8,3% (de 89,44 para 82,03). As diferenças entre avaliações das áreas da SEMPA no grupo Controle podem ser vistas no Gráfico 4.

Gráfico 4: Avaliação de Áreas da SEMPA - Controle



Podemos notar que os grupos iniciais (Intervenção e Controle) apresentam números semelhantes em todas as áreas de avaliação. Destacamos aqui que no grupo Controle as quedas são quase sempre maiores que no grupo Intervenção, com exceção da área Psicomotriz.

Podemos perceber que a diferença mais relevante entre os grupos foi na área Perceptivo-Cognitivo, na qual o grupo Controle apresentou um déficit mais significativo (12,2%).

Considerando a faixa etária dos grupos avaliados nessa pesquisa, podemos supor que haveria uma queda nas capacidades dos participantes devido ao processo de envelhecimento natural. Os resultados podem indicar que as intervenções musicoterapêuticas poderiam ser usadas para retardar esse processo nas áreas Cognitivo-Perceptivo, Comunicacional e Socioemocional do idoso.

Futuras análises serão realizadas pela equipe de pesquisa para verificar se há diferenças numericamente significativas, mostradas em testes estatísticos, entre essas quedas de pontuação nas avaliações iniciais e finais e entre os dois grupos. Serão realizadas também análises estatísticas com os dados dos outros instrumentos de avaliação citados na metodologia, que podem confirmar ou refutar os resultados encontrados até este momento.

Por outro lado, em observação qualitativa realizada durante as avaliações, foi notado que os idosos consideraram a experiência gratificante, o que em si já era um dos objetivos das sessões musicoterapêuticas: auxiliar no bem-estar diário. A experiência musical foi agradecida e engrandecida em muitas das avaliações. Muitos dos indivíduos exaltaram a presença do musicoterapeuta, dizendo que a música contribuiu de forma positiva para seu humor. Dessa forma, podemos inferir que as intervenções musicoterapêuticas puderam trazer resultados positivos aos participantes (resultados não mensurados pela escala), por confirmar a teoria de que a Musicoterapia tem papel de auxiliar no humor e no envelhecimento ativo (COLL, 2014).

Faz-se necessário também discutir pontos que podem ser considerados desafios na avaliação cega da escala. O primeiro ponto é que as quedas apresentadas nos grupos nem sempre significam que o paciente está mais debilitado. Alguns pacientes haviam acabado de passar por uma internação pouco antes de sua avaliação final, outros não estavam dispostos para realizar todas as atividades porque se diziam tristes por ser o último dia de interação com a musicoterapeuta avaliadora.

O segundo ponto diz respeito ao protocolo de atividade para avaliação, que era flexível para se adaptar às limitações de cada paciente, e apresentou maior adaptação individualizada na avaliação final. Assim, na avaliação final, não foi possível pontuar fielmente todos os comportamentos do idoso através da escala e, mesmo tendo ciência que o paciente conseguiria realizar o ponto a ser examinado, se não foi realizado na avaliação final, o item precisou ser desconsiderado. Essa diferença entre algumas atividades feitas nas avaliações inicial e final e a

dificuldade de direcionamento dessas atividades para os itens da SEMPA a serem avaliados podem ter contribuído para a redução das pontuações nas avaliações finais.

Por fim, a forma de mensuração das avaliações, por porcentagem, desconsidera itens que não foram avaliados, exatamente para seguir a flexibilidade do protocolo. Ao usar essa lógica, os participantes que realizaram menos atividades tiveram mais chances de obter uma nota menor, pois cada atividade teria um peso maior e portanto, no caso do paciente não conseguir realizar algum item proposto, ele perderia mais pontos. Sugerimos que seja feita uma revisão no protocolo de atividades para que os itens possam ser mais assertivos e assim contemplar de maneira mais eficiente a aplicação avaliativa da escala SEMPA.

4. Considerações Finais

Neste artigo foram apresentados os resultados iniciais de uma pesquisa realizada com idosos em Musicoterapia domiciliar. O intuito foi avaliar os benefícios que a Musicoterapia, juntamente com um programa específico de atendimentos com materiais de apoio em vídeo, poderia promover para esses idosos.

Em razão das baixas pontuações obtidas na avaliação final, e apesar dos resultados apresentados no grupo Intervenção serem quantitativamente melhor do que o grupo Controle em três das quatro áreas avaliadas, não podemos afirmar se o programa de sessões utilizado é efetivo. Mais pesquisas precisam ser feitas para uma melhor adaptação das escalas de avaliação e dos protocolos de atividade, e para, assim, verificar melhor os efeitos das intervenções musicoterapêuticas nos idosos.

Ressaltamos a importância de novas pesquisas com outras avaliações e outros participantes, para demonstrar os benefícios que a Musicoterapia domiciliar pode trazer em prol da qualidade de vida e bem-estar do idoso. Ressaltamos também a seriedade da pesquisa em trazer fielmente os resultados e assim contribuir para o rigor científico em Musicoterapia, auxiliando também outros pesquisadores da área a refletirem sobre protocolos de avaliação e formas de mensuração.

Agradecimentos

Agradecemos aos musicoterapeutas Cláudia Miranda, Marina Reis e Yuri Pinheiro, por participarem desse projeto elaborando os protocolos de atendimento, materiais de apoio

musicoterapêutico e realizando as sessões presenciais. Agradecemos também a CAPTAMED nas pessoas de Sheila Lopes, Camila Pimenta Guimarães, Ana Paula Ribeiro e Vanúbia Cordeiro, por participarem desse projeto conduzindo a parte administrativa, logística de convocação e contato com os pacientes, enfim, pela parceria institucional nesta pesquisa.

Referências

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. Diálogo entre as novas práticas da musicoterapia e os cursos de formação de musicoterapeutas. In: DREHER, S. C.; MAYER, G. C. T. *A Clínica na Musicoterapia: avanços e perspectivas*. São Leopoldo: EST, 2014. p. 61-75.

CEBA, Maria del Mar Ordño; BARÓN, Aida Fernández; RODRÍGUEZ, Vanesa Fernández. Benefícios de la musicoterapia en ancianos con demencia. In: PÉREZ-FUENTES, Maria del Carmen *Cuidados, aspectos psicológicos y actividad física en relación con la salud Volumen II*, 2016. Cap. 52, p. 355-360.

COLL, Orion Casals. *Música, Reminiscencia y Envejecimiento Activo*. In: Congreso Nacional de Musicoterapia. 5 ed. 2014. Barcelona. Orquestrando la Musicoterapia. p. 137-138.

INGELMO, Maria Elena González (Org.). *SEMPA: Sistema de Evaluación Musicoterapéutica para Personas con Alzheimer y otras Demencias*. 1 ed. Madrid: Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. 2012. NIPO: 686-12-011-0.

KARST, Lara T. *A musicoterapia na assistência domiciliar aos cuidadores da criança em cuidados paliativos oncológicos*. Goiânia, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2015.

MARQUES, Daiane Pazzini. A importância da musicoterapia para o envelhecimento ativo. *Revista Portal de Divulgação*, v. 15, p. 18-24, 2011.

PINHEIRO, Y.; REIS, M.; MIRANDA, C.; BARBOSA, S.; FREIRE, M. Musicoterapia na assistência domiciliar a idosos. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, ano XIX, ed. especial, p. 266-269, 2017.

SEQUERA-MARTÍN, et al. Musicoterapia en la demencia del paciente anciano: fundamentos, aplicaciones y evidencia científica actual. *Psicogeriatría*, Espanha, v. 5, p. 93-100, 2015.

WFMT - WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY. *What is Music Therapy?*, 2011. Disponível em: <<http://www.wfmt.info/wfmt-new-home/about-wfmt/>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

ZMITROWICZAB, J.; MOURA, R. Instrumento de avaliação em Musicoterapia: uma revisão. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, v. XX, n. 24, p. 114-135, 2018.

Anexo 1

Itens da SEMPA (INGELMO, 2012) avaliados nesta pesquisa, de acordo com o protocolo aplicado.

PSICOMOTRIZ	PERCEPTIVO-COGNITIVO
Capaz de explorar instrumentos com os dedos das mãos	Capaz de decidir entre duas ou mais alternativas oferecidas como solução a um determinado problema
Capaz de fazer percussão corporal com diferentes partes do corpo	Capaz de responder a estímulos auditivos
Capaz de segurar um instrumento que o musicoterapeuta coloca em suas mãos	Capaz de localizar de maneira auditiva uma fonte sonora
É capaz de se manter em equilíbrio enquanto está sentado	Capaz de diferenciar 2 ou mais sons diferentes
É capaz de se manter em equilíbrio durante a marcha	Realiza uma ação ao escutar um estímulo sonoro
Ativa o corpo a partir de estímulos musicais	Capaz de planejar diversas ações diárias
Capaz de se manter em equilíbrio enquanto está em pé	Capaz de memorizar padrões rítmico-melódicos
Capaz de mover partes do corpo quando requisitado	Capaz de reconhecer ao menos uma música escutada no passado
Capaz de usar a preensão de pinça das mãos para segurar um objeto	Capaz de mencionar canções, descrevendo suas características
Capaz de soltar um instrumento para pegar o outro	Capaz de cantar letras de canções conhecidas
Adapta pulso rítmico de acordo com modificações rítmicas na atividade	Capaz de manter a atenção durante as atividades musicais
Marca pulso rítmico de maneira intencional	Capaz de se lembrar de episódios importantes da vida a pedido do musicoterapeuta
	Mantém a atenção na conversa olhando para quem está falando
	Capaz de responder a estímulos visuais
	Capaz de localizar visualmente um estímulo
	Capaz de responder quando é chamado pelo nome
	Capaz de dizer o ano/mês/semana/dia que se encontra
	Capaz de se lembrar a da data de nascimento
Ao final da sessão é capaz de recordar uma atividade realizada	

Anexo 2

COMUNICAÇÃO E LINGUAGEM	SOCIOEMOCIONAL
Compreende ordem dada pelo musicoterapeuta	Mostra atitude de ajuda e colaboração com outras pessoas
Capaz de emitir sons vocais em um contexto comunicativo com o musicoterapeuta	Faz comentários positivos sobre as tarefas e/ou sobre o(a) musicoterapeuta
Imita sons não verbais	Mostra atitude de escuta
Se expressa oralmente	Capaz de expressar humor
Imita movimentos corporais	Capaz de expressar emoções
Se expressa corporalmente para se comunicar	Capaz de falar de si mesmo
Mantém jogo de turnos com outra pessoa	Realiza a atividade porque tem interesse e curiosidade
Compreende a letra das canções	Capaz de ter uma valorização positiva de sua personalidade
Estabelece com naturalidade um discurso coerente com boa coesão	Capaz de expressar agradecimento
Explica e expressa opiniões sobre uma canção escolhida	Expressa satisfação ou realiza comentários positivos sobre si mesmo por uma ou mais tarefas realizadas previamente
Comunicação e Linguagem	Socioemocional

O Choro no interior de São Paulo: a evolução e importância do Choro Avereense (1951-1990)

Caio Vinícius Zévola Orru
Faculdades Integradas Regionais de Avaré
caiozorru@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem por objetivo buscar as origens do Choro em Avaré, cidade localizada no interior do Estado de São Paulo. Situamos nosso recorte entre os anos de 1951-1990, pois compreendemos esse período como basilar para o desenvolvimento do Choro Avereense. Iniciaremos com uma breve contextualização do Choro em São Paulo, para chegarmos até o nosso recorte, o surgimento e a evolução da cultura “chorística” em Avaré. Assim, poderemos compreender como o Choro se interioriza; sendo isso, um reflexo da pressão das bases econômicas sobre a superestrutura. O Choro produzido em Avaré e seus músicos têm grande importância e relevância para a evolução do gênero musical, a exemplo do cidadão Jamil Caram, que foi um chorão de estirpe nacional. Desta maneira, perscrutaremos desde o primeiro chorão da cidade até a mais concreta realização do Choro avereense, o Clube do Choro de Avaré.

Palavras-chave: Choro, Cultura, Avaré.

The Choro inside São Paulo: the evolution and importance of Choro Avereense (1951-1990)

Abstract: This work aims to search for the origins of Choro in Avaré, a city located in the interior of the State of São Paulo. We situate our cut between the years 1951-1990, as we understand this period as the basis for the development of Choro Avereense. We will start with a brief contextualization of Choro in São Paulo, to arrive at our cut, the emergence and evolution of the “choristic” culture in Avaré. Thus, we will be able to understand how Choro is internalized; this being, a reflection of the pressure of the economic bases on the superstructure. The Choro produced in Avaré and its musicians has great importance and relevance for the evolution of the musical genre, like the city Jamil Caram, who was a *chorão* of national strain. In this way, we will scrutinize from the first *chorão* in the city to the most concrete realization of Choro Avereense, the *Avaré Choro Club*.

Keywords: Choro, Culture, Avaré.

Introdução

Choro, o primeiro gênero musical brasileiro tipicamente urbano, “[...] instrumentistas do Rio de Janeiro, [...], lá por 1870, começaram a fazer música brasileira – brasilidade que estava menos na origem do que na execução” (VASCONCELOS, 1984, p. 18). Quando falamos no gênero, logo pensamos em Pixinguinha (1897-1973), Jacob do Bandolim (1918-1969), Waldir Azevedo (1923-1980), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934). Músicas amplamente conhecidas e de presença constante na história do brasileiro, como “Tico-tico no fubá” e “Carinhoso”, são exemplos de um choro popular, formado por uma miscelânea de gêneros musicais que acabaram por formatar um só gênero no início do século XX. O Lundu dos escravos negros, a polca, o maxixe, modinhas, fados, fofas, mazurcas, tango brasileiro, entre outros, eram os estilos musicais em voga no Brasil colônia, “[...] o choro, inicialmente

não propriamente um gênero, mas um conjunto instrumental e logo um jeito brasileiro de se tocar a música europeia da época” (VASCONCELOS, 1991, p. 34), também passou a disputar seu espaço no imaginário musical de nosso país.

Em sua gênese, advém das músicas feitas pelos negros escravizados da Bahia e do Rio de Janeiro, a chamada música de barbeiros, “[...] um tipo de música instrumental que por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de popular” (TINHORÃO, 2010 p.163). Passando por um longo processo social de formação, sendo aderido pelas classes trabalhadoras que se formavam no Rio de Janeiro no final do Império, para então se consolidar como gênero musical com Pixinguinha no início do século XX, “[...] evoluiu de música dançante para música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada” (SEVERIANO, 2017, p. 34). Ora, mas o que isso tem de haver com Avaré e o Choro produzido na cidade?

A cultura sempre esteve ligada à vida avareense, músicos e artistas de grande estirpe passaram, foram formados e revelados em Avaré, como a cidadina e grande pintora Djanira. A cidade é conhecida e respeitada nacionalmente por sua histórica feira de música popular, a FAMPOP. Em relação ao Choro, Avaré entra na rota da cultura “chorística” nacional e paulista pelo grande músico e chorão Jamil Caram, que trouxe estimados chorões para a cidade, a exemplo de Izaías do Bandolim e Altamiro Carrilho, e pelo também popular Festival de Choro de Avaré, que contou, em uma de suas edições, com a presença de Déo Rian, o colírio dos olhos de Jacob do Bandolim. O Choro avareense produziu grandes músicos da nova geração, como o percussionista Rafael Toledo e o violonista João Camarero –, que hoje ocupa a cadeira de Dino Sete cordas em um dos conjuntos mais renomados da história do Choro, o “Época de Ouro”, criado por Jacob do Bandolim.

Partindo de uma breve contextualização do Choro no estado de São Paulo, buscaremos compreender sua formação na cidade de Avaré, situada no interior do estado, para, então, entrarmos em nosso recorte, de 1951-1990. Selecionamos esse período porque o Choro avareense toma forma, em um primeiro momento, na Rádio local, em 1951, sobretudo por esforço de Luiz de Paschoal, consolidando-se, nos anos de 1990, com o então embrionário Clube do Choro de Avaré.

Por conseguinte, dissertaremos sobre a cultura e a cidade de Avaré para estabelecermos a formação do Choro, e apresentaremos o embrião do gênero na cidade; falaremos sobre a profissionalização do Choro avareense, que carrega o nome de dois chorões citadinos, Antônio

Teixeira de Abreu e Jamil Caram, para chegarmos à materialização dos feitos dos originários chorões, O Clube do Choro de Avaré.

Partindo das contribuições da escola britânica de crítica cultural materialista, selecionamos o trabalho de Raymond Williams como referência para a crítica cultural alinhada com a realidade social. Compreendemos que o materialismo cultural se diferencia dos demais estudos culturais isolados porque associa as análises culturais à crítica dos fatores determinantes na sociedade, sendo eles econômicos, políticos e sociais. Utilizaremos também a concepção marxista de luta de classes, considerada necessária para a incursão que se faz neste artigo.

Investigaremos a consolidação do Choro no estado de São Paulo, para, assim, buscarmos as origens do gênero na cidade de Avaré/SP. Apresentaremos seus principais chorões e seus empreendimentos, amparando-nos nos conceitos de base e superestrutura propostos por Williams e em sua concepção de hegemonia, que “constitui então, em sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida” (WILLIAMS, 2011, p. 53). Logo, compreendemos que as determinações políticas, sociais e econômicas que alicerçaram a formação do Choro sucederam a construção do Choro avareense, reverberando em sua evolução. Entendemos, pois, que a cultura local não pode ser vista como isolada da sociedade, “uma vez que a produção cultural é por si só vista como social e material... já não é mais baseada na experiência, mas no caráter comum dos respectivos processos de produção” (WILLIAMS, 1979, p. 139).

A história das ideias não pode ser separada da economia e da filosofia, o historiador social que negligenciar um dos dois, não chegará ao seu ponto. O passado influencia o futuro, mas não é passivo de imobilidade social, depende de uma determinada circunstância, de uma determinada sociedade, aponta o historiador Eric Hobsbawm (2013), reforçando as impressões de Williams sobre base e superestrutura.

Então, devemos dizer que quando falamos de “base”, estamos falando de um processo, e não de um estado. E não podemos atribuir a esse processo algumas propriedades fixas a serem posteriormente traduzidas aos processos variáveis da superestrutura” (WILLIAMS, 2011, p. 47).

A pesquisa bibliográfica foi escolhida para fazermos uma incursão em nosso objeto de estudo, tanto para compreendermos os grandes autores da música popular brasileira, quanto os processos do materialismo cultural; para um diálogo e debate teórico mais amplo, utilizamos dissertações, artigos de revistas e jornais, e trabalhos de conclusão de curso.

Para compor esta pesquisa, buscamos fontes sobre a história do Choro em Avaré, realizamos entrevistas e selecionamos alguns documentos pessoais das personagens aqui citadas, bem como o trabalho de conclusão de curso, *Clube do choro Jamil Caram*, de Eduardo Teixeira Neto (2014). Levantamos uma bibliografia sobre a história de Avaré, destacamos os livros *Um pouco da história do Avaré, outrora Rio Novo* (1996), de Jango Pires; *Uma Divertida Máquina do Tempo em Avaré* (2008), de Flora Bocci; e *Avaré em memória viva* (2011/2012), de Gesiel Júnior.

O Choro em São Paulo

Podemos citar o nome de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, que revolucionou a brasilidade nas músicas. Garoto nasceu em 28 de junho de 1915, na Vila Economizadora, uma área operária fundada em 1907, no bairro da Luz, junto ao rio Tamanduateí, e atual linha férrea da CPTM, vizinho do Brás e do Pari (REVISTA DO CHORO, 2015), em São Paulo. Ao lado de Carmem Miranda, torna-se reconhecido internacionalmente por seu solo de violão tenor na música “South American Way”. Foi prestigiado também pelo cineasta Woody Allen – que, aliás, é clarinetista, e incluiu o solo de Garoto em seu filme *Rádio Day*. No Brasil, Chico Buarque e o poeta Vinícius de Moraes deram letra a sua composição “Gente Humilde”. Ao lado de Chiquinho do Acordeon compõe seu maior sucesso, “São Paulo Quatrocentão” (DINIZ, 2003).

Garoto disputava com Jacob do Bandolim o título de melhor instrumentista de quatro cordas. Garoto era mais inventivo, e Jacob, mais detalhista [...] com o tempo, a importância de Garoto foi se revelando por completo. Revolucionou o choro, criou a moderna escola de violão brasileiro, foi o verdadeiro precursor da bossa nova (inclusive dando aulas a Carlos Lyra, pouco antes de morrer) [...] Garoto foi o precursor de Jacob [...] A música popular brasileira do século tem algumas pessoas seminais. Garoto foi uma delas. Era uma espécie de Mozart, no talento e na fragilidade. Intrinsecamente musical, como todo gênio tinha a falta de prática para a vida. Não fez carreira nos Estados Unidos porque sua primeira mulher sofreu discriminações de cor (NASSIF, in: *Folha de São Paulo*, 28/3/1999).

São Paulo é, sem dúvida, um estado que respira, vive e dissemina o Choro; também por causa de um desprezioso chorão, que em sua cidadezinha do interior paulista, chamada Santa Rita do Passo Quatro, souou acordes em um pacato baile e fez nascer “Tico-Tico no Farelo”, ou “Tico-Tico no Fubá”, parte do imaginário e da memória afetiva dos brasileiros. Todo brasileiro, alguma vez na vida, já escutou Zequinha de Abreu. Com isso, a zombaria vinda dos cariocas se esvaiu, e “a qualidade e quantidade de nomes vindos de São Paulo fizeram desaparecer o descrédito [...] [de] muitas décadas” (CAZES, 2010, p. 91).

Outros grandes nomes fizeram parte da rota “chorística” de São Paulo, como o grande Américo Jacobino (O Canhoto). “Solava como poucos, era de invejar a sua eletricidade nas cordas do seu mavioso violão” (PINTO, 2014 p.112). Bem como o violonista Armando Neves, cuja história é deveras interessante, pois foi de ofício jogador de futebol. Nascido em Campinas, defendeu os dois times da cidade, uma das maiores rivalidades do futebol brasileiro, Ponte Preta e Guarani. Na capital paulista, chegou a jogar no Corinthians, transferiu-se então para a música, e foi figura importante e marcante no Choro paulistano (CAZES, 2010). Na década de 1970, o ilustre Izaías Bueno montou seu regional e reverberou o Choro nacional, foi amigo de Jamil Caram e frequentava as rodas de Choro avareense. Zé Barbeiro, Miltinho multi-instrumentista, Dudáh Lopes, Stanley, Marco Antônio, Nailor Aparecido Azevedo (Proveta), dentre outros tantos, que montaram regionais ou seguiram carreira solo, ajudaram a fundar e alicerçar o Choro paulistano.

Avaré e o choro

Cidade e cultura

Avaré, cidade do interior paulista, sendo ela reflexo e parte de um todo, com particularidades e subjetividades próprias. Tal subjetividade, presente na produção cultural, pode ser compreendida como “a noção mais simples de uma superestrutura, que ainda está longe de ser totalmente abandonada, [a noção] [...] de “reflexo”, a imitação ou reprodução da realidade da base na superestrutura de uma forma mais ou menos direta” (WILLIAMS, 2011, p. 45). Assim, entendemos ser oportuno traçarmos as origens da sociedade avareense para interpretarmos a disposição de sua rica cultura.

A cidade de Avaré, outrora Rio Novo, foi fundada em 15 de maio de 1862, data que consta em escritura registrada no mesmo ano (PIRES, 1996). O historiador avareense, Gesiel Júnior, entretanto, atenta-nos sobre a demarcação dessa data, “romanceada por uns, questionada por outros, a origem de Avaré continua nublada pela falta de uma versão convincente” (SILVA JR, 2011, p. 18). Seu primeiro e mais importante fundador é o Major Vitoriano de Souza Rocha, o “Audaz Vitoriano”, cujo nome pode ser escutado no hino da cidade.

Major da guarda nacional e simpatizante da República, o tropeiro Vitoriano assentou-se no sertão do Rio Novo em meados do século dezenove, antes das leis de terras, atraído pela propaganda de seu parente, o capitão Tito Corrêa de Melo, um dos chefes políticos de Botucatu (SILVA JR, 2012, p. 17).

Em 1871, “a Lei nº 12 de março criou a primeira escola pública masculina, sendo nomeado professor o Sr. João Padilha de Queiroz” (PIRES, 1996 p. 22). A cidade cresce junto com as mudanças políticas e sociais do país, tendo visto a guerra do Paraguai, a abolição da escravatura e a Proclamação da República, que causa rebulições políticos em Rio Novo, que na época contava com uma população de quase dez mil habitantes (SILVA JR, 2012). A base da economia era a agricultura, por conta dos grandes fazendeiros que nela habitavam. Por conta desses aspectos econômicos, a cidade contou com uma grande colônia de imigrantes italianos, que trabalhavam nas fazendas, sua produção era o café, o fumo, a cana, o algodão e os cereais (SILVA JR, 2011), produção que era escoada para o comércio externo.

A República, nas alterações que introduz, marca nitidamente, o extraordinário esforço de adaptação das condições internas às condições externas, de uma capitalização em início a um processo capitalista que atinge a sua etapa imperialista. Com a República, assistimos, realmente, ao apogeu da estrutura colonial de produção: O Brasil é um dos principais supridores de matérias-primas do mercado mundial e o seu produto fundamental é o alimentício que figura em maior volume nas correntes de troca, com a particularidade de fazê-lo ainda sem concorrência (SODRÉ, 1968, p. 294).

Com o avanço da cidade, fez-se necessário abrir a primeira agência de correio, em 24 de abril de 1874, com os serviços limitados a três viagens mensais para Botucatu. Em 1875, por meio da Lei nº 15, promulgada no dia 7 de julho, Avaré ganha sua independência administrativa (SILVA JR, 2011), mas é no ano seguinte que tem instaurada a “primeira Câmara Municipal” (PIRES, 1996, p. 27). A então Rio Novo torna-se Avaré, “motivada por razões estritamente políticas, [...] em 1891, no começo da República” (SILVA JR, 2011, p. 35). Sua origem é comemorada em 15 de setembro, mas a data de 7 de julho deve ser lembrada pelos avareenses, pela conquista de sua autonomia político-administrativa (SILVA JR, 2011).

A partir de 1947, Avaré entra em um novo cenário, “as eleições passam ao controle da Justiça Eleitoral, permitindo que a vontade do povo, exercida na urna, fosse respeitada” (SILVA JR, 2011, p. 59). Elemento da democracia e do Estado burguês; contudo, um ganho sem precedentes para o progresso da cidade. Tem como seu primeiro governante, de 1948 a 1951, o advogado Antônio Ferreira Inocência (SILVA JR, 2011). Em seu último ano de mandato, Avaré vai escutar pela primeira vez, na Rádio Avaré, o Choro feito na cidade pelo pioneiro Luiz de Paschoal.

Décadas mais tarde, a cidade veria um dos eventos mais significativos para sua cena cultural, a FAMPOP (Feira Avareense de Música Popular), de grande projeção nacional e “caso raro em que os acordes da política e da música deram o tom afinado para a composição de um

projeto sem precedentes no interior paulista” (SILVA JR, 2011, p. 85). Com a eleição de Paulo Dias Novaes para o cargo de prefeito da cidade, em 1982, a ideia ganha volúpia política; a prefeitura cede espaços e auxilia financeiramente os organizadores para que o festival seja realizado. É em julho de 1983 que o festival acontece no Centro Avareense, transmitido pela Tv Cultura. Estavam presentes em seu júri Zuza Homem de Mello, Walter Negrão, Marcus Baby Durães e Ana Caran (SILVA JR, 2011).

“Era o princípio de uma série de avanços para a MPB fora do eixo Rio-São Paulo” (SILVA JR, 2011, p. 86). A FAMPOP perdura durante anos, estando presentes em solo avareense músicos como Lenine, Chico César, Jorge Vercillo, Moacyr Luz, Milton Nascimento, Rita Ribeiro, Zeca Baleiro, Caetano Veloso, Tim Maia, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Elba Ramalho, Jorge Bem Jor, Ivan Lins, Sá e Guarabira, Fátima Guedes e MPB4, citando apenas alguns dentre os inúmeros artistas homenageados, concorrentes ou vencedores, além dos grandes nomes nos júris tradicionais de cada ano (SILVA JR, 2011).

Felizmente embora o festival tenha desafinado em alguns anos por conta da insensibilidade política de governantes surdos, a memória fonográfica da Fampop está preservada nos discos gravados de 1987 a 1996 e entre 2001 e 2004, pelo menos. Afinal, artistas renomados como Gilberto Gil a até a diva americana Dionne Warwick gravaram canções premiadas em Avaré (SILVA JR, 2011, p. 87).

A cultura avareense pulula muito antes de seu maravilhoso festival. Em 1882, “as primeiras peças teatrais com registros nos anais de Avaré foram como atração profana em meio a uma das mais tradicionais festas religiosas brasileiras, a do Divino” (SILVA JR, 2011, p. 75). Festa essa que contava com a presença tradicional de chorões, como contará, mais adiante, com a presença de Luiz de Paschoal.

Mas, é para as mulheres que Avaré deve suas mais ricas contribuições culturais. Lembra-nos Silva Júnior (2011) que a pintora avareense Djanira (1914-1979), com suas “telas e desenhos [...], [que] marcaram essencialmente a arte brasileira do século vinte [...], passou a ocupar espaço merecido em salas de aula da sua cidade natal” (SILVA JR, 2011, p. 81). E outras admiráveis mulheres no campo da ciência, da arte e da política, como Anita Ferreira de Maria, Diva Diniz Corrêa, Martha Fagundes, Laurinda Ramalho de Almeida, Estela Gambini, Nilva Calixto, Lucila Novaes e Bruna Caram, essa última neta de Jamil Caram, “pai” do Choro Avareense (SILVA JR, 2011).

Em 30 de agosto de 1931, Avaré recebe o grande maestro e chorão Villa-Lobos para uma noite de gala para a cultura avareense. “O antigo Cine-Theatro Santa Cruz tornou-se palco de

um espetáculo memorável: o concerto regido por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ” (SILVA JR, 2012, p. 52). Segundo Silva Jr. (2012), o concerto tem início às 20h30 em ponto, apresentando “Momoprecoce”, fantasia para piano e orquestras, inspirado em um solo de piano; “Carnaval da Criança”, incluindo em seu número alguns choros. O maestro estava acompanhado do pianista João de Souza, da cantora Nair Duarte Nunes e de sua esposa, e chegaram a outrora Rio Novo por meio de um projeto cultural, que os possibilitava percorrer as cidades do interior paulista (SILVA JR, 2012). Os convidados “compareceram ao Largo São João, onde a banda municipal, sob a regência de Sebastião Souza Coelho, interpretou números populares” (2012, p. 53).

O embrião do choro avareense

Filho dos imigrantes italianos Nicola de Paschoal e Ângela Morbio, Luiz de Paschoal foi o embrião do Choro Avareense, nasceu em 4 de novembro de 1913, em Avaré. Sempre fiel à vida citadina, sua relação com a música começou aos onze anos, quando aprendeu a tocar bandolim com Nino Barreira, que mais tarde viria a ser seu cunhado ¹.

Antes de Paschoal começar seus empreendimentos para com a música na cidade, as condições materiais de sua classe determinaram que o futuro bandolinista e cavaquinista de Choro procurasse seu sustento, pois só seria possível se dedicar a música se tivesse o mínimo de condição para fazê-lo. Assim, ele também tomou consciência de seu lugar e pôde seguir. Retomando a discussão que fizemos acima sobre a superestrutura, temos uma prática central e muito importante na formação da mesma, a tomada de consciência de classe; ademais, seja subjetiva e não objetiva, não deve ser descartada como um passo progressivo, como no caso de Luiz de Paschoal. “É evidente que esse processo de formação complica qualquer modelo simples de base e superestrutura [...], a hegemonia do tipo proletária que fosse capaz de desafiar a hegemonia burguesa” (WILLIAMS, 2011, p. 59).

No ano de 1928, Luiz começou a aprender os ofícios de carpinteiro e marceneiro com Plínio Bove, Guerino Stat e Fernando de Moraes. Fez teste para entrar na oficina de Moraes, foi aprovado e contratado para ganhar duzentos mil réis por mês, o descendente de italianos

¹ Esses depoimentos foram coletados pelo autor do artigo por meio de entrevistas realizadas com chorões e personagens citadinos: FERNANDO CARAM (concedida em 09/08/2019, por via remota); ALTINO TOLEDO (concedida em 22/04/2020 e 23/04/2020, por via remota); FRANCISCO PIRES CAMARGO (concedida em 23/04/2020, 24/04/2020 e 01/05/2020, por via remota); e ESCRITOS PESSOAIS DE LUIZ DE PASCHOAL, datilografado por seu filho, Geraldo de Paschoal em 1995. Utilizaremos alguns trechos das entrevistas ao longo deste artigo.

advindo das classes populares nunca havia faturado tanto, até então ganhava apenas dez². A historiadora avareense Flora Bocci traz um interessante relato sobre os andamentos da música avareense no ano de 1928, destaca, em uma nota do jornal *O comércio de Avaré*, que “continua prendendo a atenção pública o magnífico Bairro do Braz, onde aos domingos e feriados costuma tocar uma banda de música [...]. O sr. Caldeira Braz *vae* construir um *bello* coreto para a música” (BOCCI, 2008, p. 134).

O ano de 1932 é marcado pelo Concerto de Piano Clássico em benefício das obras da Igreja Matriz, com repertório de Chopin a Beethoven, o jornal avareense *O Comércio* destaca as musicistas que fizeram parte do espetáculo: “o concerto de piano das talentosas conterrâneas senhorinhas Esther Novaes, Diva Cruz e Martha Fagundes, distintas alunas da senhora Hilda Rodrigues Miller” (BOCCI, 2008 p.156). É em 9 de julho desse mesmo ano, na festa do divino, que Luiz de Paschoal começou a tocar no “Conjunto do Santino”, na mesma noite em que conheceu sua esposa, Amélia Quartucci. Quando o relógio apontava oito horas da noite, foram surpresos com a notícia dos acontecimentos que deflagraram a revolução constituinte³.

É por conta desse acontecimento que surge o caso mais curioso na história do Choro Avareense. Em entrevista, Francisco Camargo Pires, genro de Luiz de Paschoal, conta que houve, em terras avareenses, um encontro entre Luiz e Pixinguinha. Segundo Pires, Paschoal “conheceu Pixinguinha quando as tropas da revolução passaram por Avaré, estava tocando, quando chegou e conversou com ele, notou o rosto dele cheio de marcas”. A veracidade do fato se explica exatamente pelas “marcas no rosto”, Pixinguinha realmente tinha essas marcas, varizes, causas de uma doença na infância, que o levou ao apelido de Bexinguinha (pareciam marcas de bexigas), e depois, Pixinguinha.⁴

Em 1941, sua relação com a música começou a se acentuar. Fundou o conjunto “Maestro Pontes”, juntamente com Álvaro Filgueiras, Benedito Tunucchi, Antônio Prestes, Urbano Rodrigues, Palmito Bonugli, Santino de Paschoal, Astrogildo Pontes, Vircilino Mariano, Manuel Barreira, Osvaldo Paulino, Tarciso Godinho e Aristide Rodrigues.⁵

Luiz de Paschoal, marceneiro de profissão e músico por paixão, filho de trabalhadores italianos, preocupava-se com as condições de vida dos trabalhadores avareenses. Em 30 de maio de 1948, fez parte do grupo que, sob a liderança de Padre Emilio Immos, fundou o Círculo

² Cf. nota 1.

³ Cf. nota 1.

⁴ Cf. nota 1.

⁵ Cf. nota 1.

Operário de Avaré. Já em 1950, eleito presidente dessa entidade, instituiu a “Corrida do Operário”, que até hoje acontece no 1º de maio; ademais, em outubro daquele ano foi eleito vereador à Câmara Municipal.⁶

Em 1951, o chorão inicia sua contribuição aos andamentos do Choro Avareense, ano em que identificamos a origem do Choro na cidade. Foi em uma reunião com outros músicos citadinos que o conjunto “Seresteiros de Outrora” foi fundado. O Choro, como também o samba e as valsas, começaram a granjear o popular avareense. Isso se deve ao fato desse conjunto se apresentar durante anos na Rádio Avaré.⁷ Os Seresteiros tinham em sua formação o Maestro Sebastião Fonseca (Flauta), José Domingo, o Zé Lumião (violão e voz), Santino de Paschoal (clarinete), Orlando Cassetari (violino), Luiz de Paschoal (cavaquinho), Nino Cassetari (violino), Plínio Bove (violão) e Tico Bove (voz).⁸

Três anos depois, Paschoal foi eleito tesoureiro do São Paulo F.C (Avaré), tendo permanecido no cargo durante sete anos. Juntamente com o Círculo Operário e o Padre Emilio Immos, participou da construção da sede paroquial, na Praça Tavares. No ano de 1968, foi empossado presidente da Associação Comercial e Industrial de Avaré, e também do Lar São Vicente. No mesmo ano, foi campeão de bocha dos jogos regionais da sorocabana, e considerado por todos o líder bochófilo da região.⁹

Com a vida entrelaçada aos caminhos públicos, é em 1969 que ele funda, com seu sobrinho Guerino, o conjunto “Jovem Guarda”. Nesse mesmo ano, surge a sua maior contribuição para o Choro de caráter popular em Avaré, o chorão organizou um outro conjunto, cuja influência reverbera até os dias de hoje nas rodas de Choro Avareense, o conjunto “Tio Luiz” – é assim que Luiz de Paschoal é conhecido em meio aos chorões citadinos. O grupo tinha a seguinte formação: “Tio Luiz” (regência, cavaquinho e bandolim), Orestes Fagnani, Totó da Prefeitura, Sansão do Violão e Armandinho do Acordeom.¹⁰

Nos anos de 1970, Luiz participou da fundação do Clube Avareense de Música e Teatro, além de ter sido diretor da Cooperativa de Consumo de Avaré e da Associação Ferroviária Avareense. Na década seguinte, nas comemorações do aniversário da cidade, em 15 de setembro de 1981, organizou um conjunto com seu irmão Paulo, Sansão, Armando,

⁶ Cf. nota 1.

⁷ Cf. nota 1.

⁸ Cf. nota 1.

⁹ Cf. nota 1.

¹⁰ Cf. nota 1.

Armandinho e Timochenco, que tocava nas paradas do desfile enquanto vinte casais de jovens dançavam.¹¹

Participou da edificação da Igreja São Benedito e das reformas do Lar São Vicente, bem como da construção da sede do Circuito Operário, no largo Santa Cruz. Foi responsável pelas canchas de bocha do Lar São Vicente, e dedicou a maior parte de seu tempo aos assistidos da entidade, onde também sempre estavam presentes as rodas de Choro do “Tio Luiz”.¹² Aos oitenta anos, recebeu uma expressiva homenagem de seus filhos na Rádio Avaré, em sessão promovida por Elias Ward e Marília Pires. Palmeirense fanático, Seu Luiz de Paschoal faleceu em 24 de abril de 1998, ano em que seu time foi campeão da Copa do Brasil pela primeira vez, uma grande perda para a cidade e para a música.¹³ “Luiz de Paschoal é um areense que dedicou toda a sua vida aos seus conterrâneos, entre outros, nos campos da música, dos esportes, da religião e principalmente da assistência social”.¹⁴

Choro areense levado a sério

O pai do choro

Em 1975, surge em Avaré aquele que viria a ser o “pai” do Choro na cidade, Jamil José Ribeiro Caram, chorão autodidata, tocava violão, cavaquinho e bandolim. Com sua família, veio de Presidente Prudente para Avaré como gerente de uma grande algodoeira, quando a empresa beneficiadora de algodão fechara sua filial em Presidente Bernardes, cidade na qual trabalhava, relata seu filho Fernando Caram.¹⁵ A questão econômica também se manifesta e está sempre presente nas produções culturais, isso não é diferente na cidade de Avaré, que avançava industrialmente e desenvolvia suas forças produtivas, tais condições materiais trouxeram o mestre Jamil Caram aos ares areenses.

Já em Avaré, Jamil soube de um sargento da polícia que tocava violão seis cordas, música clássica, sargento que atendia pelo nome de Antônio Teixeira de Abreu, futuro pilar da cultura “chorística” em Avaré. O Choro feito profissionalmente na cidade é resultado do entrelace dessas duas personagens.

¹¹ Cf. nota 1.

¹² Cf. nota 1.

¹³ Cf. nota 1.

¹⁴ Cf. nota 1.

¹⁵ Cf. nota 1.

Jamil Caram era um exímio musicista, mas não tinha didática para lecionar, para ele, quem tocasse Choro havia de ter um bom ritmo, tocar de ouvido.¹⁶ Isso não significava que não era rígido em suas rodas, como dizia Teixeira sobre o amigo: “Ele era muito rigoroso. Se a gente fazia coisa errada ele falava: ‘Tá errado! Não é isso!’” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 128).

Teixeira, em entrevista concedida a Eduardo Teixeira Neto, em 2014, diz que o amigo Jamil era aventureiro, impulsivo e muito focado, e que juntos rodaram cidades tocando Choro, dentre elas Presidente Prudente, Arujá, Lins, Botucatu e até Rio de Janeiro. Cita ainda uma conversa entre os dois acerca das aventuras que tinham juntos: “Eu perguntei onde iríamos tocar e ele respondeu: Em Prudente! Mas Jamil, são 300 km daqui! e ele respondeu: ‘Mas você não está fazendo nada!’ E ficamos três dias em Presidente Prudente” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 129).

O gerente da algodoeira gostava mesmo era de tocar, apaixonado por Choro, comprou um bar em Avaré para concretizar sua vontade de juntar o Choro e a noite, o bar “Roda Viva”. Ali pôde realizar sua vontade, rodeado de seus companheiros músicos, pois, como diz Altino Toledo em entrevista acerca da vida noturna avareense: “ninguém gostava muito que ficasse tocando nesses lugares, e ele (Jamil) gostava de tocar no bar”.¹⁷

Caram não possuía um grupo formado, não fazia apresentações públicas. Como diz Toledo: “ele só tocava em roda... convidava as pessoas para ir a casa dele, sempre muita comida, bebida, era aquela coisa, comida, bebida e tocar choro”.¹⁸ A boemia sempre foi característica das rodas de Choro, desde os originários chorões mestiços, operários das primeiras fábricas no Rio de Janeiro no século XIX, que cunharam o dito “o gato está dormindo no fogão”, para designar a fartura que os esperava. Era praticamente essencial as comidas e bebidas para que houvesse as rodas (DINIZ, 2013).

Entretanto, no ano de 1988, Jamil forma um Regional de última hora para um programa da TV Cultura. Intitulado “Avaré faz o Show”, o conjunto era composto por Jamil Caram no Bandolim, Altino Toledo no pandeiro, Teixeira de Abreu no violão sete cordas, Nilson Calamita no violão seis cordas e Fernando Caram no cavaco. O grupo foi chamado de “Regional Jamil Caram” e se apresentou na Concha Acústica, na Praça Central de Avaré. A televisão, depois do rádio, também foi objeto de poder econômico, encontravam-se ali abusos publicitários, que

¹⁶ Cf. nota 1.

¹⁷ Cf. nota 1.

¹⁸ Cf. nota 1.

quase sempre tamponavam as demandas culturais da população. O Regional Jamil Caram foi necessário e resistente a essa problemática, levando, assim, a cultura popular interiorana para a televisão brasileira. “A televisão operou, assim, com o seu enorme poder financeiro, no sentido de deformar artes que passaram à comercialização maciça, destruindo-lhes as velhas estruturas e privilegiando alguns de seus elementos” (SODRÉ, 1986, p. 100).

Os empreendimentos do Regional deram grande popularidade para o Choro na cidade, formando inúmeros chorões e adeptos ao gênero, podemos, pois, considerar o Regional de Jamil como o estopim da profissionalização e divulgação do Choro em Avaré (TEIXEIRA NETO, 2014). Ademais, nos anos de 1970, junto ao governo do Estado de São Paulo, Jamil ajudou a criar um projeto de divulgação da música popular brasileira, em um caminhão, que às vezes servia de palco e levava músicos para se apresentarem em praças pelo interior aos finais de semana. Caram se manteve em terras avareenses até a década de 1990, quando se mudou para a capital. Em São Paulo, participava, aos sábados, das tradicionais rodas de Choro proporcionadas pela loja “Contemporânea Instrumentos Musicais”, onde levava, há alguns anos atrás, o então jovem violonista Yamandu Costa, hoje grato a Jamil por ter lhe apresentado diversos músicos (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014).

É com essa genial simplicidade de um verdadeiro chorão que Jamil Caram ficou conhecido entre os grandes músicos, e, assim, colocou Avaré na rota do Choro paulista e nacional. Inúmeros chorões de grande calibre vinham respirar os ares avareenses nas rodas organizadas por ele, a exemplo de Altamiro Carrilho, Luizinho 7 cordas, Faninho da Flauta, Izaías do Bandolim, Evandro do Bandolim, Garcia e outros tantos.¹⁹

Se você vai pra São Paulo com aqueles caras profissionais e fala do Jamil, todo mundo conhece. Todo profissional das antigas conhece o Jamil. É como o Evandro dizia: Ir a Avaré e não visitar o Jamil é o mesmo que ir a Roma e não visitar o papa (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 125).

Por essas e outras podemos então afirmar que Jamil Caram foi o “pai” do Choro em Avaré, o elo de ligação das antigas rodas do “Tio Luiz” até as novas gerações, responsável pela divulgação, propagação e evolução do Choro Avereense. Nas palavras de Toledo: “Jamil deu um impulso enorme para o Choro no município, devido as rodas que organizava... dando oportunidade para as pessoas aprenderem também, não fica só um grupo fechado e ninguém toca, ninguém pode entrar”.²⁰ Teixeira também comenta sobre a importância do amigo: “Eu

¹⁹ Cf. nota 1.

²⁰ Cf. nota 1.

considero (Jamil) o pai do Choro em Avaré, pois foi com ele que o Choro ganhou reconhecimento... abriu meus olhos e me fez tocar Choro” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 129).

Em 21 de julho de 2014, o Choro avareense perdeu Jamil Caram, mas seu legado continua em sua família, a neta Bruna Caram é cantora profissional, bem como as filhas Ana e Valéria (A FOLHA DE SÃO PAULO, 2014).

O Sete Cordas

Filho de Francisco Teixeira de Abreu e Dorvalice Freitas de Abreu, o mestre sete cordas e pilar fundamental para o Choro Avareense, Antônio Teixeira de Abreu, o popular Teixeira, nasceu em São Paulo, em 1944, e teve seu primeiro contato com a música através da mãe, também violonista (EMNCENA FILMES, 2018). Veio para o interior paulista aos oitos anos de idade, e residiu em Lorena até os vinte e dois, quando voltou para casa do pai na capital. Ingressou na Polícia Militar em 1965, durante a Ditadura Civil-Militar.

A noção geral de totalidade tende a entender a ideologia como simples dominação; contudo, a ideologia dominante, reforçada pela ditadura reacionária no Brasil, a partir do ano de 1964, que angariou jovens soldados como Teixeira de Abreu para as suas fileiras – tal como acontecia com os músicos civis do século XIX, na época de Anacleto de Medeiros, que se alistavam ao exército para ter uma melhora nas condições de vida – na verdade, apresenta as diferentes formas que a dominação pode tomar concretamente.

Pois se ideologia for apenas um conjunto abstrato e imposto de noções, se as nossas ideias, pressupostos e hábitos sociais, políticos e culturais forem meramente o resultado de uma manipulação específica, de um tipo de formação aberta que pode ser simplesmente encerrado ou removido, então seria muito fácil mover ou alterar a sociedade do que na prática sempre o foi ou é. Essa noção de hegemonia, que satura profundamente a consciência de uma sociedade, parece ser fundamental para mim. E ao contrário das noções gerais de totalidade, a hegemonia possui a vantagem de enfatizar, ao mesmo tempo, a realidade da dominação (WILLIAMS, 2011, p. 52).

A história de Teixeira em Avaré começa quando ele é cotado para fundar uma Rádio Patrulha na cidade, a intenção era ficar quinze dias, mas acabou sendo uma vida. Chegando à cidade interiorana, vai morar em uma pensão chamada “Puxa Faca”, na Rua Minas Gerais. Ao caminhar até a casa de um amigo, escuta o som de um violão, era Lazaro de Mello, o “Lazinho”, que se apaixona pela maneira como Teixeira manuseia seu violão e acaba por ser o primeiro aluno do sargento (EMNCENA FILMES, 2018).

Teixeira não teve seu primeiro contato com a música profissional através do Choro, era violonista clássico, mas abandonara a carreira por conta da vida solitária. Como diz em entrevista para Teixeira Neto, em 2014: “Eu tinha chegado a tocar em auditório, fazer concerto, mas violão clássico é aquele negócio, né? Você é sozinho, estuda sozinho, vai pro teatro sozinho, toca sozinho, sai de lá e vai pros bastidores sozinho e vai embora sozinho e aquilo me cansou” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 125).

Sua história com o Choro está ligada diretamente a Jamil Caram, como ele próprio aponta: “Foi através dele (Jamil) que eu (Teixeira), um violonista clássico, fui conhecer o Choro [...]” (TEIXEIRA NETO, 2014 p. 125). Teixeira, contudo, também reconhece Luiz de Paschoal como o precursor do Choro Avareense, nessa mesma entrevista, diz: “Antes do Jamil tinha o conjunto do Tio Luiz que tomava conta do asilo dos velhos [...] Lar São Nicolau” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 125).

Conheceu Jamil através de um amigo em comum, Carlos Beltrami, funcionário do Banco do Brasil, e assim começa sua ligação com o Choro. “Eu (Teixeira) fui a casa dele (Jamil), sem violão sem nada, Jamil pegou o bandolim, colocou um violão na minha mão e disse: ‘Acompanha ai!’ [...] E ele falou ‘Você precisa vir tocar comigo!’.” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 126). Nessa ocasião, Teixeira conhece o violão sete cordas: “Eu volto a tocar, mas quero tocar esse violão aí. Eu não conhecia o violão sete cordas” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 126).

Então, apaixonou-se pelo gênero musical e começa seus empreendimentos para com o Choro. Forma, com Jamil Caram, o primeiro conjunto propriamente de chorões, composto pelos amigos, como diz Teixeira: “O Armando [...] começou a tocar cavaquinho. O sobrinho dele (Jamil) que tocava pandeiro [...], Fábio o nome dele. Ana Lúcia tocava flauta. Ele me apresentou o João Cassetari, que tocava clarinete” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 127). A ideia de se tornar professor de música nasce a partir desse momento, diz o chorão: “As pessoas me viam tocar e perguntavam se eu não queria ensiná-los [...] comecei ensinando um, depois outro. E montamos um grupo aqui, tudo de ouvido” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 127).

Já nos anos de 1980, Teixeira irá conhecer o futuro bandolinista profissional, amigo e professor do conservatório de Tatuí/SP, Altino Toledo. Sobre ele, diz Teixeira: “[...] não lembro quem me falou que tinha alguém na cidade que tocava bandolim e eu quis conhecer pois só conhecia o Jamil” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 127). Os dois, no início, tocaram juntos a música “André de sapato novo”, mas já havia Rosana também (filha de Teixeira), que tocava maravilhosamente bem bandolim, portanto, Toledo ficou no violão seis cordas. Relata-nos

Teixeira: “O Altino vinha todo domingo às 8h da manhã, me tirava da cama pra gente tocar” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 128).

A partir disso, forma-se um regional aos moldes do sargento, segundo Toledo, era bem organizado “com repertório na mão, as frases todas estudadas, ele gostava disso [...] já era daquela classe ligada no Jacob do Bandolim, não tinha bagunça”.²¹ Esse regional chegou a fazer apresentações em teatros e festivais. Conta-nos Toledo: “Nós fizemos apresentações em teatro [...] sobre a história da música popular brasileira [...] a gente tocava coisas da Chiquinha Gonzaga”. Esse grupo era formado pelas duas filhas de Teixeira, Rose e Rosana, Maurício Zeni no cavaquinho, Altino Toledo no violão seis cordas, Cezinha (barbeiro) no cavaquinho e Teixeira no violão sete cordas, grupo que chegou a ser convidado para tocar em festivais no Rio de Janeiro.²² Rosana era um fenômeno, bandolinista da maior estirpe, de identidade musical invejável, acabou falecendo, mas não sem antes deixar todos que a conheciam caírem em lágrimas ao vê-la tocar seu bandolim. Como em um belo dia que Teixeira convida Jamil para escutar o bandolim de Rosana: “Jamil veio aqui [...], tocamos “Doce de Coco”. Foi outra choradeira” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 127).

Com o tempo, esse conjunto foi se dissipando, ficaram apenas Toledo e Teixeira, que ensaiaram por dois ou três anos, depois passaram a convidar outras pessoas, como conta Toledo: “o Serginho Fragoso [...], Césinha cabeleireiro [...] tocava cavaquinho, o Toti que é contrabaixista [...], Nilton Baiano, [...] dessas rodas do Tio Luiz, Seu Orestes Fagnani [...], o Flávio Calamita [...], mas não tinha um grupo certo”.²³

Seus feitos como professor e chorão avareense começaram a granjear enormes frutos para o gênero em escala nacional. Seu aluno, João Camarero, hoje ocupa a cadeira de Dino sete cordas no conjunto “Época de Ouro”, criado por Jacob do Bandolim. Luthier e fã incondicional de Dino, recebeu de seu ex-aluno um grande presente, o violão sete cordas de Dino, com a missão de concertar suas antigas mazelas. Teixeira, que nunca havia encontrado um violão de que gostasse inteiramente, escaneia o violão inteiro e passa a confeccionar no mesmo molde (EMNCENA FILMES, 2018).

Suas façanhas para com a cidade o fizeram ganhar o título de Cidadão Avareense, o honorário foi votado na câmara dos vereadores em 2004. Ganhou também um documentário

²¹ Cf. nota 1.

²² Cf. nota 1.

²³ Cf. nota 1.

intitulado “Mestre Teixeira – O homem e o choro”, de autoria de Amauri Albuquerque, do grupo Emncena Filmes²⁴ – material que utilizamos neste trabalho –; entre outras homenagens feitas pela Secretaria Municipal de Cultura, como um pôster seu com uma pequena biografia, colocado em uma sala do Projeto Guri, onde foi também professor, no Centro Cultural “Esther Pires Novaes” (FORA DE PAUTA, 2019).

Faleceu em 17 de abril de 2019, aos 74 anos. Mestre Teixeira foi um chorão de magnitude nacional, reverberará sua influência na música para sempre. Camarero, considera-se discípulo de Teixeira, assim como Toledo. As raízes que criou no Choro se espalharam e não pararam de ganhar vida, seu legado é concreto, sua vida dedicada à música fez crescer e solidificar o Choro Avareense, até chegar a sua realização mais concreta, o Clube do Choro de Avaré.

Clube do Choro

O Clube do Choro é a realização material das façanhas feitas pelos primeiros chorões na cidade, um de seus fundadores é Altino Toledo, professor no conservatório de Tatuí e disseminador do Choro Avareense. É em 1980 que Toledo começa seus caminhos no gênero: “conheci um cara que tocava com o Teixeira, apareci lá [...] para ver se aprendia aquilo que eles estavam tocando, logo de cara já comecei a tocar no grupo [...].²⁵

Toledo começa a participar das rodas feitas por Jamil Caram e entra no circuito dos chorões avareenses: “[...] comecei a tocar aqui, estudar com o Teixeira, a participar das rodas na casa do Jamil. O Tio Luiz ainda tocava um pouquinho algumas coisas, mas o pessoal já estava bem mais de idade [...].²⁶

Foi precursor do curso de Choro no Conservatório de Tatuí. Até sua chegada na cidade, em 1991, não havia nenhuma matéria pedagógica direcionada ao gênero: “[...] chegando lá, logo no outro ano montei um grupo chamado ‘Quebrando o Galho’ com um amigo, o Alexandre Bauab [...], depois de sete anos eles convidaram a gente para montar o curso de Choro”.²⁷

O conservatório de Tatuí é a primeira escola de música brasileira, mantida por um Governo Estadual, a incluir em seu currículo o gênero “Choro” como matéria pedagógica. O curso é oferecido desde o ano de 1999. Nenhuma outra escola do Brasil, estadual ou particular – com exceção da escola de Choro de Brasília, mantida pelo Governo Federal e fundada um ano antes, em 1998, teve a iniciativa

²⁴ O link de acesso ao documentário está disponível nas referências deste artigo.

²⁵ Cf. nota 1.

²⁶ Cf. nota 1.

²⁷ Cf. nota 1.

de abrir espaço a esse tão importante gênero da música brasileira (BAUAB JR, 2009, s/p).

Toledo é a continuação dos empreendimentos de Jamil e Teixeira para com o Choro. Os chorões avareenses, em sua maioria de classe média, tinham como lazer o gênero, não necessitavam de capital advindo da música. Toledo foi o primeiro a se profissionalizar como músico tornando-se professor, levantando seu sustento através do Choro, conforme afirma em entrevista: “acho que sou o primeiro (entre os chorões avareenses) a ter o sustento trabalhando com o Choro [...] depois veio meu filho (Rafael Toledo), também o João Camarero”.²⁸

Ademais, é em 1990 que a ideia de um Clube do Choro começa a pairar no meio avareense, mas Toledo, em entrevista para Teixeira Neto, em 2014, atenta sobre um ponto: somente em “1997, elaboramos um estatuto e fizemos a primeira reunião de fundação”. (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 123). É a partir dessa data que entendemos o embrião do Clube do Choro de Avaré. Fato é que a “parte burocrática (do Clube do Choro de Avaré), ficou sem finalização até 2012, quando finalmente fizemos os registros necessários para a legalização do clube” (TEIXEIRA NETO, 2014, p. 123). Para não ultrapassarmos o objetivo deste artigo, não entraremos mais a fundo em suas realizações, mas é válido contemplar a principal proeza do Clube, o Festival de Choro de Avaré. De reconhecimento nacional, trouxe inúmeros grandes chorões e regionais para a cidade, como o bandolinista Déo Rian. Por fim, é necessário ressaltar que não consta mais registros da existência do Clube na cidade, tendo sido encerrado seu CNPJ em janeiro de 2020.

Considerações finais

Ao fazermos uma incursão nos estudos culturais, observamos que a base econômica exerce pressão na superestrutura, mas quando falamos especificamente em uma gama de pessoas num lugar determinado, no nosso caso, Avaré/SP, é mais “complexo e mais contraditório do que o desenvolvimento metafórico da noção de ‘base’ poderia permitir que percebêssemos” (WILLIAMS, 2011, p. 47). A cultura é sempre de uma determinada sociedade e a produção cultural é uma fábrica de subjetividade, pois ela materializa valores na medida em que está inserida em um processo produtivo. São ideias em forma; por isso, não se pode compreender um processo artístico e cultural sem entender também o seu processo de formação.

²⁸ Cf. nota 1.

Percebemos que os chorões que exerciam outras profissões tinham no Choro um lazer. Em sua maioria, na contemporaneidade, são pertencentes a pequena burguesia; contudo, como diz Toledo em entrevista: “a gente vê que é a mesma coisa, porque os músicos profissionais da cidade, por exemplo, não tocam Choro, são sempre amadores que tem outra profissão”. Exemplificando, os chorões do “século XIX e do início do presente século (XX) eram, na sua quase totalidade, representantes da baixa classe média do Segundo Império e da Primeira República” (TINHORÃO, 1997 p. 117). Como vimos, em Avaré, Jamil Caram foi gerente de uma grande empresa algodoeira, ao trazer músicos importantes para a cidade, levantou-se uma questão, como isso se dava? Segundo Toledo: “eram contratados [...], foi o caso do Izaías (do bandolim), como eles tinham um pouco de “grana” contratavam os caras para vir. Nunca conversei formalmente com ninguém sobre isso, mas a gente percebia que os caras eram tipo contratados (alguns)”. Os chorões do ciclo avareense são médicos, fazendeiros, funcionários de bancos etc., continua Toledo: “essa classe média é a que sempre esteve no Choro desde o começo, né?”.²⁹

Depois de percorrermos a formação do Choro em Avaré, podemos dimensionar a importância e grande colaboração desses chorões para com a evolução da cultura “chorística”. O que seria do Choro Avareense sem a figura ilustre de Luiz de Paschoal, sem as sete cordas vibrantes do mestre Antônio Teixeira de Abreu? Jamil Caram, querido, reverenciado e lembrado por todos que já tiveram algum contato com o Choro. Esse ilustre chorão ajudou a inserir o grande violonista Yamandu Costa nas fileiras da música brasileira. Na geração seguinte do Choro avareense, Altino Toledo criou um enorme espaço para o Choro no Conservatório de Tatuí. Não podemos deixar de mencionar Alexandre Bauab Jr., que, ao lado de Toledo, implantou, com pioneirismo no estado de São Paulo, o gênero “Choro” no currículo de uma escola de música (o Conservatório de Tatuí); antes deles, somente existia a escola de Choro de Brasília, mantida pelo governo federal. Não podemos esquecer da última geração, representada por Rafael Toledo, excelente percussionista e renomado nacionalmente, e João Camarero, discípulo de Teixeira e grande violonista, hoje no “Época de Ouro”. O Clube do Choro de Avaré e o Festival de Choro de Avaré, angariaram inúmeros chorões e futuros chorões para a cultura “chorística”. Músicos que cortejaram e ainda cortejam uma boa e velha roda de Choro estão pelas ruas da cidade, que vive, respira e dissemina a primeira música popular brasileira urbana, o Choro.

²⁹ Cf. nota 1.

Referências

- AMARAL JR, José de Almeida. Garoto: uma breve história virtuosa. *Revista do Choro*. São Paulo, 4 de jun. 2015. Disponível em: <https://revistadochoro.com/artigos/garoto-uma-breve-historia-virtuosa/>. Acesso em: 20 de jun. de 2020.
- BAUAB JR., Alexandre. 23 de abril: Dia Nacional do Choro. *Ensaio Magazine*. Tatuí-SP. Ano IV. n. 48. p. 03, 2009.
- BOCCI, Flora M. B. *Uma Divertida Máquina do Tempo em Avaré*. Taquarituba: Editora Gril, 2008.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FORA DE PAUTA. Avaré se despede do violonista Teixeira, mestre do Choro. 18 de abr. 2019, Avaré. Disponível em: <https://foradepauta.com/avare-se-despede-do-violonista-teixeira-mestre-do-choro/>. Acesso em: 20 de jun. 2020.
- HOBBSAWM, Eric J. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MESTRE TEIXEIRA: *O Homem e o Choro*. Direção: Amauri Albuquerque. Produção de Amauri Albuquerque. Avaré: Emncena Filmes, 2018. (61 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gdf9m2IVk-Y>; <https://vimeo.com/emncenafilmes>. Acesso em: 20 de jun. 2020.
- NASSIF, Luís. O Gênio de Garoto do banjo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 28 de mar. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi28039907.htm>. Acesso em: 20 de jun. de 2020.
- ORRU, Caio V.Z. *Entrevista com Altino Toledo realizada em 22/04/2020 e 23/04/2020*. Avaré. Registro Oral. Via Remota.
- ORRU, Caio V.Z. *Entrevista com Fernando Caram realizada em 09/08/2019*. Avaré. Registro Oral. Via Remota.
- ORRU, Caio V.Z. *Entrevista com Francisco Pires Camargo realizada em 23/04/2020, 24/04/2020 e 01/05/2020*. Avaré. Registro Oral. Via Remota.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.
- PIRES, Jango B. A. *Um pouco da história do Avaré “Outrora Rio Novo”*. 2. ed. São Paulo: Arcádia, 1996.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SILVA JR, Gesiel T. *Avaré em memória viva II*. Taquarituba: Ed. Gril, 2011.
- SILVA JR, Gesiel T. *Avaré em memória viva III*. Taquarituba: Ed. Gril, 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. 5. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Difel, 1986.

TAFFAREL, A. Jamil J. R. Caram (1926-2014) - Tocou choro e incentivou artistas. *Folha de São Paulo*, 24 de jul. 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/07/1490386-jamil-jose-ribeiro-caram-1926-2014---tocou-choro-e-incentivou-artistas.shtml>. Acesso em: 20 de jun. 2020.

441

TEIXEIRA NETO, E. *Clube do choro Jamil Caram*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade do Sagrado Coração, Bauru/SP, 2014.

TINHORÃO, José R. *Música Popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VASCONCELOS, Ary. *Carinho Etc.: História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Gráfica editora do livro, 1984.

VASCONCELOS, A. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Rio Fundo, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

Estudo de revisão da utilização das Escalas Nordoff Robbins: “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”¹

Aline Moreira Brandão André
Universidade Federal de Minas Gerais
aline.musicasax@gmail.com

Cristiano Mauro Assis Gomes
Universidade Federal de Minas Gerais
cristianomaurogomes@gmail.com

Cybelle Maria Veiga Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais
cybelleveigaloureiro@gmail.com

Resumo: As Escalas Nordoff Robbins de “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e de “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” são utilizadas como avaliação musicoterapêutica a aproximadamente 60 anos em New York, nos EUA. No Brasil, estamos realizando um trabalho de tradução, verificação da validade e utilização destas escalas. Neste estudo de revisão integrativa, verificou-se a utilização das mesmas através de revisão em bases de dados do Portal Periódicos da Capes, Google Acadêmico, Lilacs, Nordoff Robbins, ProQuest, Medline e Cochrane. Encontramos 22 estudos relacionados com a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e 10 estudos relacionados com a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”. Observou-se que o número de publicação com as mesmas aumentou no decorrer dos anos, inclusive no contexto brasileiro e a utilização mais frequente compreendeu a avaliação de pessoas com Transtorno do Espectro Autista (TEA) e Transtornos do Neurodesenvolvimento.

Palavras-chave: Musicoterapia, Escalas Nordoff Robbins, Transtornos do Neurodesenvolvimento.

Study on the use of Nordoff Robbins Scales: “Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience” and “Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement”

Abstract: The “Child Therapist Relationship in Coactive Musical Experience Scales” and “Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement Scale” developed by Nordoff and Robbins have been used as means for assessing music therapy for approximately 60 years in New York, USA. In Brazil, we are carrying out work on translation, verification of the validity and use of these scales. This integrative review study verified the use of those scales through a review in Capes Portal Periodicals, Google Scholar, Lilacs, Nordoff, Robbins, ProQuest, Medline, and Cochrane databases. Twenty-two studies related to the “Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience” and ten studies related to “Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement” have been found. We observed that the number of publications with this theme increased over the years and the highest application of those scales involved the evaluation of people with Autism Spectrum Disorder (ASD) and Neurodevelopmental Disorders.

Keywords: Music Therapy, Nordoff Robbins Scales, Neurodevelopmental Disorders.

¹ Apoio: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Introdução

Durante anos, a Musicoterapia tem auxiliado na reabilitação e tratamento de diversas pessoas em variados contextos. Contudo, no Brasil, ainda existem poucos instrumentos validados que possam auxiliar na avaliação desses pacientes (ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2016; 2017). Gattino (2012) relata que, no Brasil, a maior parte dos estudos publicados sobre Musicoterapia se referem a estudos de caso e relatos de experiência e poucos focam em protocolos de avaliação.

Através de nossa pesquisa, pretendemos contribuir com meios de avaliação para a Musicoterapia no contexto brasileiro, realizando estudos para verificar indícios de validade em duas escalas denominadas “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” (*The Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience Scale*) e “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” (*Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement Scale*) para avaliação de pessoas com Transtornos do Neurodesenvolvimento.

Segundo o contexto histórico, estas escalas foram desenvolvidas a partir de pesquisas realizadas em 1964 na Universidade da Pensilvânia (EUA), com o objetivo de avaliar o relacionamento, a comunicabilidade musical e as formas de engajamento do paciente no atendimento clínico em Musicoterapia. Desde então, elas continuaram a ser utilizadas para avaliação de pessoas com diversas condições médicas e para treinamento de estudantes do Centro Nordoff Robbins de Musicoterapia localizado em Nova Iorque (EUA) (NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007).

A primeira escala desenvolvida é denominada “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” (*The Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience Scale*); a segunda escala, já validada para o contexto brasileiro por ANDRÉ (2017), é denominada Escala de Comunicabilidade Musical (*Musical Communicativeness Scale*), e a terceira escala é denominada “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” (*Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement Scale*).

A “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” avalia em 7 graus o quanto uma pessoa pode apresentar resistividade e o quanto ela participa no contexto musical (ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2016). A “Escala de

Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” avalia o que uma pessoa é capaz de expressar musicalmente e o quanto ela se engaja para realizar cada atividade. Essa escala leva em consideração a quantidade de batidas que um indivíduo pode fazer em instrumento de percussão por minuto e qual o ritmo e a expressividade em instrumentos musicais. Em relação às formas melódicas, como por exemplo o canto, essa escala leva em consideração desde melodias simples e complexas até a tonalidade, os fraseados e a improvisação. Nesses construtos, são considerados aspectos importantes e representativos de comportamentos musicais e não musicais, como por exemplo, a intensidade, o ritmo e diferentes planos de altura. Cada aspecto pode representar algo que reflete a condição de saúde, bem como possíveis características individuais (ex. aspectos psicológicos, de personalidade, cultural ou de interação social) (NORDOFF; ROBBINS, 2007; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2019a).

Os estudos para validação das escalas Nordoff Robbins no contexto brasileiro se iniciaram em 2015 em uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Inicialmente o objetivo da pesquisa era validar a “Escala de Comunicabilidade Musical” e a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” (ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2016). Contudo, na época, em virtude do tempo curto de duração da pesquisa, foi realizada apenas a validação da “Escala de Comunicabilidade Musical” (ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2017; 2018; 2020).

Em nossa pesquisa atual, optamos por continuar estudando a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” em conjunto com mais uma escala, a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” como parte de uma pesquisa de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. A motivação em validar essas duas escalas se deu pelo fato dos autores Nordoff e Robbins (2017) relatarem que as escalas permitem uma avaliação global do paciente quanto utilizadas em conjunto. Desse modo, consideramos relevante realizar estudos de validação com todas elas para o contexto brasileiro. Para esse fim, foi escolhido como metodologia geral de pesquisa o Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-rushby e Badia (1998) a fim de possibilitar maior igualdade com a metodologia utilizada na validação da “Escala de Comunicabilidade Musical (ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2017; 2020). O Modelo Universalista de Validação

desenvolvido por Herdman, Fox-rushby e Badia (1998) consiste em 6 etapas: equivalência conceitual, onde é realizado um estudo no uso original do teste; equivalência semântica, onde se traduz e verifica-se a melhor versão e adaptação para o novo idioma; equivalência de itens, onde é verificado se todos os itens são relevantes para a cultura que utilizará o teste; equivalência operacional, onde é verificado o melhor formato de apresentação do teste; equivalência de mensuração, onde são realizados testes estatísticos para verificar consistência interna, confiabilidade entre outras questões e equivalência funcional, onde é verificado se o teste está pronto para utilização e validação.

Em nosso artigo atual, objetivamos verificar, através de um estudo de revisão integrativa, como tem sido a utilização da “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e da “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” desde o seu desenvolvimento até o ano de 2020. Esta pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais e está registrada sob o número 04167218.2.0000.5149.

Metodologia

Utilizamos como metodologia a revisão integrativa, pelo fato da mesma integrar diversos tipos de pesquisa (SOUZA; SILVA; CARVALHO, 2010). Foram realizadas buscas em bases de dados do Portal Periódicos da Capes, Google Acadêmico, Lilacs, Medline, ProQuest, Nordoff Robbins e Cochrane com os seguintes termos “Nordoff Robbins Scale”, “Escala Nordoff Robbins”, “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”, “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”, “child-therapist relationship in coactive musical experience” e “Musicing: forms of activity, stages and qualities of engagement”.

Foi considerado como critério de inclusão todos os textos que faziam referências às Escalas “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” e foi considerado como critério de exclusão os textos que não citassem nenhuma das duas escalas. A busca compreendeu os idiomas português e inglês, bem como todos os anos de publicação disponíveis. A mesma foi realizada de agosto de 2018 a novembro de 2019, sendo atualizada em 19 de agosto de 2020 das 17:00 horas às 02:00 horas do dia 20 de agosto de 2020.

Resultados

A busca pelo termo “Escala Nordoff Robbins” resultou em 14 estudos no Google Acadêmico e 1 estudo no Portal Periódicos da Capes. Contudo, o estudo encontrado no Portal Periódicos da Capes já havia sido encontrado no Google Acadêmico. A busca com esse termo não gerou nenhum resultado nos demais portais. A busca pelo termo “Nordoff Robbins Scale” resultou em 29 resultados no Google Acadêmico. Nos demais portais não houve nenhum resultado. Posteriormente, os resultados desses termos foram analisados segundo os critérios de inclusão e exclusão e os resultados relacionados foram separados entre a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”. O número de resultados gerados por cada termo de busca pode ser melhor visualizado no fluxograma da Figura 1.

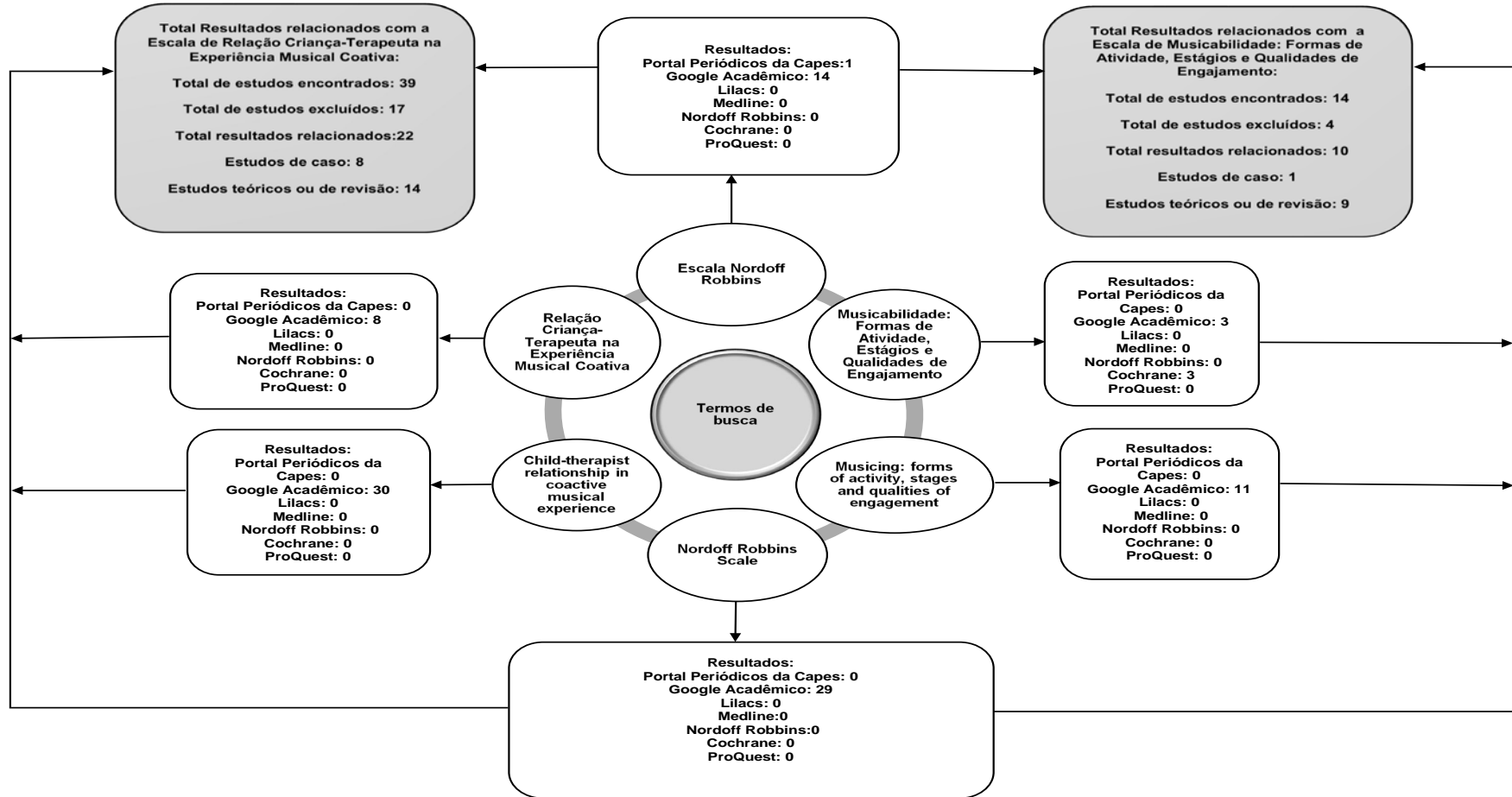
Conforme observado na Figura 1, a busca pela “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”, somando todos os termos, resultou em 39 arquivos, sendo 38 localizados no Google Acadêmico e 1 localizado no Portal Periódicos da Capes. Dentre eles, apenas 22 eram textos que atendiam os critérios de inclusão. Os demais descreviam o relacionamento musical ou a prática musicoterapêutica, mas não citavam a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”. Nos demais portais de busca, não foi encontrado nenhum resultado.

Dentre os 22 textos que atenderam aos critérios de inclusão para esta escala, 10 foram escritos em português (ANDRÉ; LOUREIRO, 2019a; ANDRÉ et al., 2018; ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2016, 2017; 2019; FREIRE, 2014; SAMPAIO, 2015; SILVA, 2017; ZMITROWICZAB; MOURA, 2018) e 12 foram escritos em inglês (AIGEN, 2014; BIRNBAUM, 2014; CARPENTE; AIGEN, 2019; CRIPPS; TSIRIS; SPIRO, 2016a; GUERRERO, 2018; KNAPIK-SZWEDA, 2015; MAHONEY, 2010; MALCHIODI; CRENSHAW, 2015; MACLEAN; TILLOTSON, 2019; NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007; SPIRO; TSIRIS; CRIPPS, 2017; WALDON; GATTINO, 2018) . A maior parte dos estudos utilizaram a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” para avaliação de pessoas com Transtorno do Espectro Autista (TEA) mas outros contextos também podem ser observados (Quadro 1).

Com relação à “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”, considerando todos os termos de busca, foram encontrados 11 estudos no Google Acadêmico, e 3 estudos no Cochrane. Dentre esses 14 estudos, apenas 10 se enquadravam nos critérios de inclusão. Nos demais portais não foram encontrados artigos que atendiam os critérios de inclusão.

Dentre os 10 textos relacionados com a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”, 6 foram escritos em português (ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2016, 2017; 2019; SILVA, 2017; ZMITROWICZAB; MOURA, 2018) e 4 em inglês (CRIPPS; TSIRIS; SPIRO, 2016b; NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007; SPIRO; TSIRIS; CRIPPS, 2017; CARPENTE; AIGEN, 2019). Os textos relacionados indicam que esta escala é citada com mais frequência no contexto avaliativo de pessoas com TEA, mas também é citada em outros contextos, como pode ser observado no Quadro 2.

Figura 1: Descrição de busca e resultados relacionados com as Escalas de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento.



Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 1: Resultados relacionados com a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”.

AUTOR	TÍTULO	ASSUNTO	PATOLOGIAS	RESULTADOS	IDIOMA
Nordoff e Robbins (2007)	Creative Music Therapy: Guide to Fostering Clinical Musicianship.	Apresenta temas da Musicoterapia criativa, inclusive o processo de construção e aplicabilidade das Escalas	26 autistas, 3 com esquizofrenia infantil, 2 com transtorno emocional grave, 7 com lesão cerebral, portadores de deficiência mental moderada a grave com transtorno emocional secundário, 4 com deficiência visual, portadores de deficiência mental grave a profunda (2 portadores de deficiência física severa, 2 apresentando comportamentos autísticos 4 com paralisia cerebral, com deficiência desenvolvida (1 quadriplégico, 1 com grau de autismo grave) 4 com deficiência mental grave, incluindo 2 com Síndrome de Down, 2 com deficiência de aprendizado com complicações de afasia (1 com perda parcial de audição)	As escalas conseguem demonstrar a evolução dos pacientes.	Inglês

Mahoney (2010)	Interrater agreement on the Nordoff Robbins evaluation scale I: client-therapist relationship in musical activity	Este estudo examinou a versão revisada da “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”, comparando a variância entre as avaliações de 10 trechos em vídeo de sessões de musicoterapia obtidas de um grupo de musicoterapeutas certificados (N 1/4 34) que praticaram profissionalmente por pelo menos 3 anos trabalhando com crianças com atrasos no desenvolvimento ou autismo.	Atraso do Desenvolvimento TEA.	Os resultados mostraram que, em um nível de significância de $p < 0,05$, 78% de todo o grupo de participantes obtiveram escores médios que estavam dentro de 1 ponto da média total do grupo,	Inglês
Aigen (2014)	Music-Centered Dimensions of Nordoff Robbins Music Therapy	O presente artigo tem um duplo enfoque: ilustra aspectos do pensamento centrado na música na musicoterapia com exemplos da musicoterapia Nordoff Robbins e, ao mesmo tempo, fornece insights sobre a prática de Nordoff Robbins explicando as justificativas centradas na música que a sustentam	Não informado	O artigo conclui com uma breve exploração das implicações da prática de Nordoff Robbins e do pensamento centrado na música para o futuro da musicoterapia.	Inglês
Birnbaum (2014)	Intersubjectivity and Nordoff Robbins Music Therapy	Descreve teoricamente interação clínica que pode ser desenvolvida na prática musical.		Apenas propõe reflexões sobre a interação musical entre o paciente e o musicoterapeuta.	Inglês
Freire (2014)	Efeitos da Musicoterapia Improvisacional no tratamento de crianças com Transtorno do Espectro do Autismo	Trata-se de um estudo clínico com o objetivo de investigar os efeitos da Musicoterapia improvisacional em crianças com TEA em idade pré-escolar. A “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” foi utilizada como um dos meios avaliativos.	TEA	Resultados mostram que a Musicoterapia Improvisacional pode trazer efeitos positivos para crianças com TEA.	Português

Knapik-Szweda (2015)	The effectiveness and influence of Vocal and Instrumental Improvisation in Music Therapy on children diagnosed with au-tism. Pilot Study.	Trata-se de um estudo com objetivo de investigar os efeitos da Musicoterapia em crianças com TEA	TEA	Os resultados da pesquisa indicam que a intervenção de musicoterapia tem um resultado positivo e pode ser um método eficaz para aumentar o funcionamento de crianças com autismo. Correlações entre escalas e análise de consistência interna apontam que essas escalas podem ser ferramentas confiáveis para avaliar tratamentos e melhoras em pessoas com TEA.	Inglês
Malchiodi e Crenshaw (2015)	Creative arts and play therapy for attachment problems	Apresenta as terapias criativas e alguns meios de avaliação.	Não informado	Há apenas descrições dos meios de avaliação.	Inglês
Sampaio (2015)	Avaliação da Sincronia Rítmica em Crianças com Transtorno do Espectro do Autismo em Atendimento Musicoterapêutico	Trata-se de estudos de validação do Protocolo de Avaliação da Sincronia Rítmica em Musicoterapia (PSinc). Este protocolo foi aplicado em conjunto com outros meios de avaliação como a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”.	TEA	Foram comparados dados do relatório de entrevistas com os pais de paciente, instrumentos de acompanhamento do processo terapêutico como: o Autism Treatment Evaluation Checklist, a Escala de Comunicabilidade Musical e a Escala de Relação Terapêutica na Experiência Musical Coativa em conjunto com o Protocolo de Avaliação da Sincronia Rítmica em Musicoterapia (PSinc).	Português
Cripps, Tsiris e Spiro (2016)	Outcome Measures in Music Therapy: A Free Online Resource by the Nordoff Robbins Research Team	Apresentação de pesquisas e avaliações na abordagem Nordoff Robbins	Não informado	Trata-se de um texto descritivo.	Inglês
André, Gomes e Loureiro (2016)	Escalas Nordoff Robbins: uma revisão bibliográfica.	Estudo de revisão na utilização das Escalas de Comunicabilidade Musical e de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa	Não informado	O estudo demonstrou que a utilização das Escalas aumentou no decorrer dos anos.	Português

André (2017)	Tradução e validação da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical	Estudo de validação na Escala de Comunicabilidade Musical. Apenas cita a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”.	Não informado	A pesquisa resultou na validação da Escala de Comunicabilidade Musical para o contexto brasileiro.	Português
André, Gomes e Loureiro (2017)	Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical.	Equivalências no processo de tradução da Escala de Comunicabilidade Musical. Apenas cita o contexto histórico de criação da “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”.	Não informado	A tradução da Escala de Comunicabilidade Musical apresentou boa equivalência de itens, semântica e operacional para o contexto brasileiro.	Português
Silva (2017)	Reprodutibilidade e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) aplicada a crianças e adolescentes com transtornos do espectro do autismo e com desenvolvimento típico	Estudo de validação da Escala IMTAP. Há uma revisão de testes musicoterapêuticos, onde a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” é apenas citada.	TEA e desenvolvimento típico	Verificaram-se bons resultados em relação a consistência interna, confiabilidade interobservadores, confiabilidade teste-reteste e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala de avaliação musicoterapêutica IMTAP	Português
Spiro, Tsiris e Cripps (2017)	A Systematic Review of Outcome Measures in Music Therapy	Estudo de revisão em meios avaliativos musicoterapêuticos. Apenas cita a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”.	TEA e transtornos do neurodesenvolvimento	Encontrou-se 26 medidas de avaliação em Musicoterapia e verificou-se que em menos da metade delas há relatos de estudos de validação nos textos originais.	Inglês

André et Al. (2018)	Análise psicométrica das Escalas Nordoff Robbins como instrumento de avaliação no tratamento musicoterapêutico de crianças autistas em acompanhamento no Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (HC-UFMG)	Nessa pesquisa, foi realizada análise cega dos vídeos da primeira e da última sessão de crianças autistas que receberam Musicoterapia no HC-UFMG, para verificar a confiabilidade interexaminadores. As escalas foram comparadas com outras ferramentas de avaliação: Childhood Autism Raing Scale (CARS), Autism Treatment Evaluation Checklist (ATEC) e Improvisational Assessment Profiles (IAPs), a fim de verificar a validade concorrente.	TEA	Observou correlação de Spearman moderada entre as Escalas NR, CARS e ATEC e correlações fortes entre Escalas NR e IAPs.	Português
Guerrero (2018)	Music Therapy/Upper Limb Therapy-Integrated (MULT-I) Stroke Rehabilitation: Exploring Interprofessional Collaborative Treatment.	Cita a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” contando a história musicoterapêutica. O objetivo do estudo foi entender o tratamento colaborativo interprofissional de musicoterapeutas e outros profissionais da saúde visando promover uma abordagem mais coesa e cuidados eficazes para os pacientes. Foram utilizadas análises de vídeos	Não informado	Concluiu-se que a prática interprofissional é importante para o desenvolvimento do paciente.	Inglês
Waldon e Gattino (2018)	Assessment in Music Therapy	Os autores descrevem instrumentos de avaliação em Musicoterapia. A “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” é citada	Não informado	Trata-se de um estudo descritivo	Inglês
Zmitrowiczab e Moura (2018)	Instrumento de avaliação em Musicoterapia: uma revisão	Trata-se de um estudo de revisão onde são descritos os instrumentos de avaliação disponíveis para a Musicoterapia. A “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” é citada	Não informado	Os autores descreveram 55 instrumentos de avaliação publicados entre 1971 e 2017.	Português

André, Loureiro (2019)	Modos da Escuta de Pierre Schaeffer e Escalas Nordoff Robbins: um estudo de caso	Neste estudo, foi realizada uma análise comparativa de comportamentos de uma criança com diagnóstico de TEA. Os instrumentos de medida utilizados foram as Escalas Nordoff Robbins de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Comunicabilidade Musical, comparadas com os Modos da Escuta, apresentados por Pierre Schaeffer.	TEA	Os Modos da Escuta de Pierre Schaeffer e as Escalas de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Comunicabilidade Musical. Se complementaram nesse estudo demonstrando resultados positivos.	Português
André, Gomes e Loureiro (2019)	Tradução e Validação das Escalas Nordoff Robbins: “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade, Formas de Atividade: Estágios e Qualidades de Engajamento”	Trata-se de um projeto para traduzir e validar a “Escala de Relação Criança Terapeuta na Experiência Musical Coativa” para o contexto brasileiro	Transtornos do Neurodesenvolvimento	Os resultados esperados são relativos a possíveis resultados positivos no processo da validação das escalas.	Português
Carpente e Aigen (2019)	A Music-Centered Perspective on Music Therapy Assessment	Os autores citam a escala como meio de avaliação na Musicoterapia Musicocentrada	Não informado	Trata-se de um estudo descritivo	Inglês
Maclean e Tillotson (2019)	Music Therapy and Autism Across the Lifespan: A Spectrum of Approaches	Os autores relatam estudos de caso com pacientes diagnosticados com TEA. A “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” é utilizada como instrumento de avaliação	TEA	O estudo demonstra melhora do paciente.	Inglês

Fonte: Elaboração dos autores.

Quadro 2: Resultados relacionados com a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”.

AUTOR	TÍTULO	ASSUNTO	PATOLOGIAS	RESULTADOS	IDIOMA
Nordoff e Robbins (2007)	Creative Music Therapy: Guide to Fostering Clinical Musicianship.	Apresenta temas da Musicoterapia criativa, inclusive o processo de construção e aplicabilidade das Escalas	26 autistas, 3 com esquizofrenia infantil, 2 com transtorno emocional grave, 7 com lesão cerebral, portadores de deficiência mental moderada a grave com transtorno emocional secundário, 4 com deficiência visual, portadores de deficiência mental grave a profunda (2 portadores de deficiência física severa, 2 apresentando comportamentos autísticos 4 com paralisia cerebral, com deficiência desenvolvida (1 quadriplégico, 1 com grau de autismo grave) 4 com deficiência mental grave, incluindo 2 com Síndrome de Down, 2 com deficiência de aprendizado com complicações de afasia (1 com perda parcial de audição)	As escalas conseguem demonstrar a evolução dos pacientes.	Inglês
André, Gomes e Loureiro (2016)	Escalas Nordoff Robbins: uma revisão bibliográfica.	Estudo de revisão na utilização das Escalas de Comunicabilidade Musical e de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa	Não informado	O estudo demonstrou que a utilização das Escalas aumentou no decorrer dos anos.	Português

Cripps, Tsisis, e Spiro (2016)	Outcome Measures in Music Therapy: A Free Online Resource by the Nordoff Robbins Research Team	Apresentação de pesquisas e avaliações na abordagem Nordoff Robbins	Não informado	Trata-se de um texto descritivo.	Inglês
André (2017)	Tradução e validação da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical	Estudo de validação na Escala de Comunicabilidade Musical. Apenas cita a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”.	Não informado	A pesquisa resultou na validação da Escala de Comunicabilidade Musical para o contexto brasileiro.	Português
André, Gomes e Loureiro (2017)	Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical	Tradução da Escala de Comunicabilidade Musical. Apenas cita o contexto histórico de desenvolvimento das Escalas Nordoff Robbins.	Não informado	A Escala de Comunicabilidade Musical apresentou equivalências de itens, semântica e operacional para o contexto brasileiro.	Português
Silva (2017)	Reprodutibilidade e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) aplicada a crianças e adolescentes com transtornos do espectro do autismo e com desenvolvimento típico	Estudo de validação da Escala IMTAP. Há uma revisão de testes musicoterapêuticos, onde a escala é apenas citada.	TEA e desenvolvimento típico	Verificaram-se bons resultados em relação a consistência interna, confiabilidade Inter observadores, confiabilidade teste-reteste e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala de avaliação musicoterapêutica IMTAP	Português
Spiro, Tsisis e Cripps (2017)	A Systematic Review of Outcome Measures in Music Therapy	Estudo de revisão em meios avaliativos musicoterapêuticos	TEA e transtornos do neurodesenvolvimento	Encontrou-se 26 medidas de avaliação em Musicoterapia e verificou-se que em menos da metade delas há relatos de estudos de validação nos textos originais.	Inglês

Zmitrowiczab e Moura (2018)	Instrumento de avaliação em Musicoterapia: uma revisão	Trata-se de um estudo de revisão onde são descritos os instrumentos de avaliação disponíveis para a Musicoterapia. A “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” é citada	Não informado	Os autores descreveram 55 instrumentos de avaliação publicados entre 1971 e 2017.	Português
André, Gomes e Loureiro (2019)	Tradução e Validação das Escalas Nordoff Robbins: “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade, Formas de Atividade: Estágios e Qualidades de Engajamento”	Trata-se de um projeto para traduzir e validar a “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” para o contexto brasileiro	Transtornos do Neurodesenvolvimento	Os resultados esperados são relativos a possíveis resultados positivos no processo da validação das escalas.	Português
Carpente e Aigen (2019)	A Music-Centered Perspective on Music Therapy Assessment	Os autores citam a escala como meio de avaliação na Musicoterapia Musicocentrada	Não informado	Trata-se de um estudo descritivo.	Inglês

Fonte: Elaboração dos autores.

Discussão

A avaliação é parte importante no processo musicoterapêutico, pois é através dela que é possível verificar a evolução de cada paciente. As Escalas Nordoff Robbins foram desenvolvidas afim de contribuir e tornar mais objetivo esse processo. Nordoff e Robbins(2007) descrevem que a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” foi a primeira a ser desenvolvida para avaliar o relacionamento entre a criança e o musicoterapeuta nos atendimentos. A “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” foi a terceira a ser desenvolvida e busca avaliar o que o paciente produz musicalmente ao longo das sessões. Através de nossa revisão, percebemos que há mais publicações com a primeira escala do que com a terceira, o que pode ser justificado pelo fato da terceira ser mais recente.

Tanto o relacionamento quanto a produção musical são questões importantes para a Musicoterapia, pois é através do relacionamento entre musicoterapeuta e paciente que se constrói o vínculo terapêutico e ocorre a evolução clínica (BARCELLOS, 1999). Avaliar a produção Musical também é importante, pois, como relata Sampaio (2002), quando ocorre uma evolução geral do paciente também ocorre uma evolução na produção musical do mesmo, embora esse não seja o objetivo primordial musicoterapêutico. Ruud (1991) e Thaut (2005) explicam esse fato quando relatam que o modo como o indivíduo percebe, responde e produz a música pode estar integralmente ligado não só a fatores pessoais e culturais, mas também ao seu estado de saúde, pois sabe-se que pessoas com comprometimento neurológico ou cognitivo podem perceber e responder à música diferentemente de pessoas saudáveis.

Através de nosso estudo, foi possível verificar que ao longo dos anos o número de publicações com essas escalas aumentou, o que sugere a maior utilização das mesmas em pesquisas e a boa aceitação por musicoterapeutas, tanto no seu idioma original como no contexto brasileiro. Inicialmente, as Escalas “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” eram utilizadas para avaliar pessoas com TEA, mas no decorrer dos anos elas passaram a ser utilizadas para avaliar diversas populações (MAHONEY, 2010; NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007; SPIRO; TSIRIS; CRIPPS, 2017).

Evidenciamos através deste estudo que não há uma homogeneidade em relação a tradução para o português da *Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience Scale*. No contexto brasileiro, apenas Silva (2017) e Zmitrowiczab e Moura, (2018) utilizaram a nomenclatura original em inglês *Child-Therapist Relationship in Coactive Musical Experience* para referenciar a escala. Nos demais estudos brasileiros, encontramos diferentes traduções. No estudo de Freire (2014) encontramos a seguinte nomenclatura: “[e]scala de Relação Terapeuta-cliente”. No estudo de Sampaio (2015) encontramos a seguinte nomenclatura: “Escala de Relação Terapêutica na Experiência Musical Coativa”. Nos estudos de André et al. (2018), André (2017) e André, Gomes e Loureiro (2016, 2017, 2019) encontramos a nomenclatura “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa”. Utilizamos a nomenclatura “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” em nosso estudo atual por ser a mais utilizada nos estudos brasileiros, além de representar a tradução mais próxima da nomenclatura original. Contudo, o fato de não haver homogeneidade na tradução dos autores no contexto brasileiro reforça a necessidade de um estudo futuro para realização de equivalência semântica para verificar a melhor nomenclatura para tradução de cada escala, conforme previsto no Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Rushby e Badia (1998).

Nos estudos brasileiros relacionados com a *Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement Scale*, encontramos o termo original nos estudos de Silva (2017) e Zmitrowiczab e Moura, (2018). Encontramos apenas uma tradução no português para o termo “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”, descrito nos estudos de André (2017) e André, Gomes e Loureiro (2016, 2017, 2019). Adotamos a nomenclatura “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” para nosso estudo por acreditarmos que tal nomenclatura é adequada, uma vez que se trata da única nomenclatura disponível em português. Ao verificar a nomenclatura original da escala *Musicing: Forms of Activity, Stages and Qualities of Engagement* em comparação com a tradução de André (2017) e André, Gomes e Loureiro (2016, 2017, 2019), procuramos apenas pesquisar mais detalhes sobre a palavra *Musicing*. Verificamos que essa palavra não possui significado no dicionário de língua inglesa, mas, a mesma é conceitualizada por autores de Musicologia e Musicoterapia Musicocentrada como “uma forma particular de ação humana intencional

na dimensão da performance musical” (AIGEN, 2005; ELLIOT, 1995). Verificamos que em textos escritos em espanhol, a palavra *Musicing* tem sido traduzida como *Musicar* mas a palavra *Musicar* tem sido utilizada para representar duas palavras: *Musicing* e *Musicking* (SMALL, 1997a, 1997b). Evidenciamos ainda que no dicionário de língua portuguesa, as palavras “Musicar” e “Musicabilidade” não possuem definição. Desse modo, consideramos a palavra “Musicabilidade” a adequada para representar a palavra *Musicing*, uma vez que não encontramos na literatura conflitos de conceitos e significados com o termo. Estudos futuros de equivalência semântica no Modelo Universalista de Validação que estamos utilizando nos possibilitará indicar a tradução mais adequada para a tradução de *Musicing* e demais conteúdos da escala e seus itens.

Observamos que a pesquisa pela nomenclatura original em inglês para as duas escalas nos permitiu encontrar resultados tanto em inglês como em português pois todos os autores citaram o nome original de cada escala, mesmo quando apresentaram traduções.

Verificamos que a maior parte dos estudos relacionados com a “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” compreendiam revisões e apenas 8 estudos apresentavam casos clínicos. Dentre esses 8 estudos, 4 foram publicados em inglês (KNAPIK-SZWEDA, 2015; MAHONEY, 2010; MACLEAN; TILLOTSON, 2019; NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007) e 4 foram publicados em português (ANDRÉ et al., 2018; ANDRÉ; LOUREIRO, 2019; FREIRE, 2014; SAMPAIO, 2015). Embora o número de artigos individuais publicados em seu idioma original seja pequeno, os autores Nordoff e Robbins (2007) relatam que as Escalas Nordoff Robbins são grandemente utilizadas no Centro Nordoff Robbins, localizado em Nova York, tanto para avaliação de pacientes como para treinamento de profissionais. Em seu livro, os autores descrevem a utilização dessas escalas para avaliar atendimentos musicoterapêuticos realizados a 52 pacientes, sendo 26 autistas, 3 com esquizofrenia infantil, 2 com transtorno emocional grave, 7 com lesão cerebral, portadores de deficiência mental moderada a grave com transtorno emocional secundário, 4 com deficiência visual, portadores de deficiência mental grave a profunda (2 portadores de deficiência física severa, 2 apresentando aspectos de comportamentos autísticos, 4 com paralisia cerebral, com deficiência desenvolvida (1 quadriplégico, 1 com grau de autismo

grave), 4 com deficiência mental grave, incluindo 2 com Síndrome de Down, 2 com deficiência de aprendizado com complicações de afasia (1 com perda parcial de audição).

No portal Nordoff Robbins, não encontramos estudos, porque o mesmo foi desenvolvido para divulgação do Centro Nordoff Robbins e apresentação de cursos ofertados. Contudo, o portal Google Acadêmico foi o que mais apresentou resultados, por se tratar de uma plataforma que reúne informações de diversos sites, inclusive revistas científicas.

Observamos que, embora as Escalas Nordoff Robbins tenham sido desenvolvidas e inicialmente utilizadas na abordagem Nordoff Robbins, no contexto brasileiro as mesmas têm sido utilizadas em diversas abordagens, apresentando resultados positivos (ANDRÉ et al., 2018; ANDRÉ, 2017; ANDRÉ; LOUREIRO, 2019a, 2019b; ANDRÉ; GOMES; LOUREIRO, 2018; FREIRE, 2014; SAMPAIO, 2015)

As Escalas “Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e “Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento” podem contribuir para uma boa avaliação clínica do paciente (NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007), mas também podem ser utilizadas em conjunto com outros testes, conforme podemos verificar nas pesquisas de Freire (2014), Sampaio (2015), André et al. (2018) e André; Loureiro, (2019a).

Através dos resultados obtidos nesse estudo, foi possível analisar como as escalas tem sido utilizadas no seu contexto original e no contexto brasileiro. Tal resultado contribuiu para a equivalência conceitual do Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Rushby e Badia (1998). Estudos futuros serão realizados para verificar as equivalências semântica, de itens, operacional, de mensuração e funcional da “Escala de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa” e da “Escala de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento”.

Considerações finais

Verificamos nesse estudo que as Escalas de Relação Criança-Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Musicabilidade: Formas de Atividade, Estágios e Qualidades de Engajamento têm contribuído para a avaliação clínica em Musicoterapia.

Realizaremos demais estudos, afim de traduzi-las para o português brasileiro e verificar a existência de indícios de validade na avaliação de pessoas com Transtornos do Neurodesenvolvimento no contexto musicoterapêutico.

Referências

AIGEN, Kenneth. Music-Centered Dimensions of Nordoff Robbins Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, v. 32, n. 1, p. 18-29, 2014. doi.org/10.1093/mtp/miu006.

AIGEN, Kenneth. *Music-centered music therapy*. Dallas: Barcelona Publishers, 2005.

ANDRE, Aline Moreira et al. Análise psicométrica das Escalas Nordoff Robbins como instrumento de avaliação no tratamento musicoterapêutico de crianças autistas em acompanhamento no Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (HC-UFMG). *Revista Per Musi*, v. 2018, n. 2018, p. 1-12, 2018. doi.org/10.35699/2317-6377.2018.5273.

ANDRÉ, Aline Moreira Brandão. *Tradução e validação da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical*. Cybelle Maria Veiga Loureiro, Cristiano Mauro Assis Gomes. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-APCKGM>.

ANDRÉ, Aline Moreira Brandão; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Confiabilidade Interexaminadores da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical. *Estudos Latino-americanos em Música vol.2*. Curitiba: Artemis, 2020. p. 152-163. Disponível em: doi.org/10.37572/EdArt_13210092015.

ANDRÉ, Aline Moreira Brandão; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Tradução e validação das Escalas Nordoff Robbins: “Relação criança terapeuta na experiência musical coativa” e “Musicabilidade, formas de atividade, estágios e qualidades de engajamento”. In: *XIV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. 2019a, Campo Grande. Anais SIMCAM 14. 2019*. p. 486-493. Disponível em: <https://abcmus.org/abcm-anais-simcam-14.html>.

ANDRÉ, Aline Moreira Brandão; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Modos da Escuta de Pierre Schaeffer e Escalas Nordoff Robbins: um estudo de caso. In: *XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2019^a. Anais. Pelotas: ANPPOM, 2019*, p. 1-10. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Aline-Moreira-Andre/publication/335728193_Modos_da_Escuta_de_Pierre_Schaeffer_e_Escalas_Nordoff_Robbins_um_estudo_de_caso/links/5d7814374585151ee4adef96/Modos-da-Escuta-de-Pierre-Schaeffer-e-Escalas-Nordoff-Robbins-um-estudo-de-caso.pdf.

ANDRÉ, Aline Moreira Brandão; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Musicoterapia, autismo e Escala de Comunicabilidade Musical: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, v. XIX, n. 23, p. 32-44, 2019b. Disponível em: <http://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2019/03/2-musicoterapia-autismo-e-escala-de-comunicabilidade-musical-um-estudo-de-caso.pdf>.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical. *OPUS*, v. 23, n. 2, p. 153, 2017. Disponível em: doi.org/10.20504/opus2017b2309.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Escalas Nordoff Robbins: uma revisão bibliográfica. *Percepta- Revista de Cognição Musical*, v. 3, n. 2, p. 117–131, 2016a. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Cristiano_Gomes4/publication/310287271_Escalas_Nordoff_Robbins_uma_revisao_bibliograficas/links/582b03ff08ae004f74af874a.pdf.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Reliability Inter-Examiners of The Nordoff Robbins Musical Communicativeness Scale Brazilian Version. In: *11th International Conference of Students of Systematic Musicology*. 2018. Belo Horizonte, 2018. p. 101–105. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/sysmus2018/wp-content/uploads/2018/07/Reliability-Inter-examiners-of-the-Nordoff-Robbins-Musical-Communicativeness-Scale-Brazilian-Version.pdf>.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Revisão na utilização das escalas Nordoff Robbins. In: *XXVI Congresso da ANPPOM*. 2016. Belo Horizonte. *Anais: ANPPOM*. 2016b. 1-8. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewPaper/4157>.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *Musicoterapia: transferência, contratransferência e resistência*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

BIRNBAUM, Jacqueline C. Intersubjectivity and Nordoff Robbins Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, p. 4, 2014. doi.org/10.1093/mtp/miu004.

CARPENTE, John A; AIGEN, Kenneth. A Music-Centered Perspective on Music Therapy Assessment. *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Assessment in Music Education*. New York: Oxford University Press, 2019, p. 243.

CRIPPS, C; TSIRIS, G; SPIRO, N. *Outcome measures in music therapy: A resource developed by the Nordoff Robbins research team*. 1. ed. London: Nordoff Robbins, 2016a.

CRIPPS, C; TSIRIS, G; SPIRO, N. *Outcome Measures in Music Therapy: A Free Online Resource by the Nordoff Robbins Research Team*, 2016b.

ELLIOT, David J. *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 1995.

FREIRE, Marina Horta. *Efeitos da Musicoterapia Improvisacional no tratamento de crianças com Transtorno do Espectro do Autismo*. Arthur Melo e Kummer. Dissertação (Mestrado em Neurociências). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9PFJSA>.

GUERRERO, Maria Chiarina Nina. *Music Therapy/Upper Limb Therapy-Integrated (MULT-I) Stroke Rehabilitation: Exploring Interprofessional Collaborative Treatment*. 2018. 1~12 f. New York University, 2018. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/aa0282385f66eca999e07b9aa6375861/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

HERDMAN, Michael; FOX-RUSHBY, Julia; BADIA, Xavier. A model of equivalence in the cultural adaptation of HRQoL instruments: the universalist approach. *Quality of life Research*, v. 7, n. 4, p. 323–335, 1998. Disponível em: doi.org/10.1023/A:1024985930536.

KNAPIK-SZWEDA, Sara. The effectiveness and influence of Vocal and Instrumental Improvisation in Music Therapy on children diagnosed with au-tism. Pilot Study. *The Journal of Education, Culture, and Society*, v. 1, n. 2015, p. 153–166, 2015. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=290655>.

MACLEAN, Emma; TILLOTSON, Claire. *How Do Music Therapists Share? Exploring Collaborative Approaches in Educational Settings for Children with Autistic Spectrum Conditions*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2019.

MAHONEY, John F. Interrater agreement on the Nordoff Robbins evaluation scale i: client-therapist relationship in musical activity. *Music and Medicine*, v. 2, n. 1, p. 23–28, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.47513/mmd.v2i1.238>.

MALCHIODI, Cathy A; CRENSHAW, David A. *Creative arts and play therapy for attachment problems*. 1. ed. New York: Guilford Publications, 2015.

NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive. *Creative Music Therapy: Guide to Fostering Clinical Musicianship*. 2. ed. New Hampshire: Barcelona Publishers, 2007.

RUUD, Even. *Música e saúde*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1991.

SAMPAIO, Renato Tocantins. *Novas Perspectivas de Comunicação em Musicoterapia*. Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

SAMPAIO, Renato Tocantins. *Avaliação da Sincronia Rítmica em Crianças com Transtorno do Espectro do Autismo em Atendimento Musicoterapêutico*. Cristiano Mauro Assis Gomes, Cybelle Maria Veiga Loureiro. Tese (Doutorado em Neurociências). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-A4CGR6>.

SILVA, Alexandre Mauat da. *Reprodutibilidade e validade discriminante dos domínios social e de comunicação expressiva da escala Individualized Music Therapy Assessment Profile (IMTAP) aplicada a crianças e adolescentes com transtornos do espectro do autismo e com desenvolvimento típico*. Orientação: Rudimar dos Santos Riesgo, Lavinia Schuler Faccini. Tese (Doutorado em Saúde da Criança e do Adolescente). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/179028>.

SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. In: *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. 1997a*. Sitges, Benicàssim. Anais. 1997, p. 1-13.

SMALL, Christopher. Musicking: A Ritual in Social Space. In: *III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. 1997b*. Sitges, Benicàssim. Anais. 1997, p. 1-12.

SOUZA, Marcela Tavares De; SILVA, Michelly Dias Da; CARVALHO, Rachel De. Revisão integrativa: o que é e como fazer. *Einstein* (São Paulo), v. 8, n. 1, p. 102-106, 2010. Disponível em: doi.org/10.1590/s1679-45082010rw1134.

SPIRO, Neta; TSIRIS, Giorgos; CRIPPS, Charlotte. A Systematic Review of Outcome Measures in Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, v. 36, n. 1, p. 67–78, 2017. Disponível em: <https://academic.oup.com/mtp/article-abstract/36/1/67/4617738>.

THAUT, Michael H. *Rhythm, music, and the brain: Scientific foundations and clinical applications*. New York: Routledge, 2005, v. 7.

WALDON, Eric G.; GATTINO, Gustavo. Assessment in Music Therapy. *Music Therapy Assessment: Theory, Research, and Application*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2018, p. 432.

ZMITROWICZAB, Janina; MOURA, Rita. Instrumento de avaliação em Musicoterapia: uma revisão. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, v. XX, n. 24, p. 114–135, 2018. Disponível em: <http://www.revistademusicoterapia.mus.br/wp-content/uploads/2019/08/6-Instrumentos-de-avalia%C3%A7%C3%A3o-em-musicoterapia-uma-revis%C3%A3o.pdf>.